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.)

Achtzehnter Jahrgang 1895.

Bayreuther Blätter.

Deutsche Zeitschrift

für Oeistes

RICHARD WAGNERS

herausgegeben

von

HANS von WOLZOGEN.

Mitteilungen des Vereinsblatt. Bieter der Bayreuther Bühnen-Festspiele
und des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

Achtzehnter Jahrgang 1895.

Inhalt des achtzehnten 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—96.

Richard Wagner. Briefe an Louis Köhler. — *Karl Friedrich Glasenapp.* Louis Köhler (1820—1886). — *Hans von Wolzogen.* E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. II. Buch. 6. Kapitel. „Er spricht zu uns." — *Rudolf Schlösser.* Wieland der Schmiedt. — *Gustav Wittmer,* Johann Amos Comenius. — Unter uns: *Richard Batka.* Ein Brief über „Lohengrin nach Bayreuther Muster." — Bayreuth und Draussen: Stipendienstiftung. — Bayreuther Blätter. — Akademische Wagner-Vereine. — Zweig-Vereine. — Ausserhalb der Vereine. — Neue Litteratur. — Zusendung: „Felix Dahn's Erinnerungen." — An die Leser. — Statistische Beilage der „Bayreuther Blätter." 1894/5. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 103.)

Viertes und fünftes Stück (April u. Mai): S. 97—168.

Hans von Wolzogen. E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. II. Buch. 7. Kapitel. „Und so weiter." — *Paul Deussen.* Ueber die Philosophie des Vedânta in ihrem Verhältniss zu den metaphysischen Lehren des Westens. — *Arthur Seidl.* „Das Jenseits des Künstlers" von Fr. von Hausegger. — *Jean Thorel.* Die französischen Uebersetzungen von Richard Wagner's Dramen. I. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XXXIII. Stylistische Walpurgisnacht. — Bayreuth und Draussen: In den Vereinen und ausserhalb der Vereine. — Berichtigung. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 104.)

Sechstes Stück (Juni): S. 169—208.

Houston Stewart Chamberlain. Richard Wagner's Regenerationslehre. — Unter uns: *Hans von Wolzogen.* Ein Brief über Kunst und Kirche. — Bayreuth und Draussen: Akademische Wagner-Vereine. — Aus andern Vereinen. — Ausserhalb der Vereine. — Beilage: Gobineau-Vereinigung. — Das Praeger-Buch zum letzten Male. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 105.)

Siebentes bis zehntes Stück (Juli — Oktober): S. 209 — 336.

Erwin Rohde. Die Religion der Griechen. — *Adolf Wahrmund.* Das Reich der Zwecke. — *Albert Graf Apponyi.* Künstler und Staatsmann. — *Gustav Wittmer.* Erinnerungen an Friedrich Preller und B. Genelli. — Beiträge zur Charakteristik der Zeit: XXXIV. *Fritz Lienhard.* Der Zionismus. — Franziska Ritter, geb. Wagner †. — Eduard Schlaeger †. Bitten des Herausgebers. — Beilage: Bayreuth und Draussen: Akademische Wagner-Vereine. Aus andern Vereinen. — Ausserhalb der Vereine. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 106.)

Elftes Stück (November): S. 337 — 368.

Friedrich von Hausegger. Aesthetik von Innen. II. — *Jean Thorel.* Die französischen Uebersetzungen von Richard Wagner's Dramen. II. — Stimmen aus der Vergangenheit: Aus *Addison's* „Spectator." — Unter uns: *Alexander Ritter* und *Hans von Wolzogen.* Tendenz oder Sentenz? — Zusendungen: Dr. *L. Ziehen.* „Entartung" von M. Nordau. — *Ed. Jordis.* „Conversationslexika." — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 107. — „Caritas!")

Zwölftes Stück (Dezember): S. 369 —416.

Hans von Wolzogen. E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. II. Buch. 8. Kap. „Unter Verwandten und Bekannten." — Bayreuth und Draussen: Bayreuther Bühnenfestspiele 1896. — Akademische Wagner-Vereine. — Aus den Vereinen. — Ausserhalb der Vereine. — Zu Weihnachten 1895. — Caritas. — Letzte Bitten. — Generalregister des Jahrganges. — Beilagen: Bericht über die Gobineau-Vereinigung nebst Mitgliederliste. — Titel u. Inhalts-Verzeichniss des Jahrganges. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 108.)

I.—III.

Noch ist Vieles zu erfüllen,
noch ist Manches nicht vorbei:
doch wir Alle, durch den Willen
sind wir schon von Banden frei. (Goethe.)

O wie schön und wie göttlich ist die Berührung zweier Seelen, die sich auf dem Wege zur Gottheit begegnen! (Schiller.)

Gott beschütze den Glauben der Helden und verleihe Sieg den Rechten der Menschheit! (Liszt.)

Briefe Richard Wagner's an Louis Köhler.

I.

Seien Sie mir nicht bös, geehrter Freund, dass ich erst so spät Ihren Brief erwidere. Kurz nach Empfang desselben kam Liszt's Besuch, und sogleich nachher verreiste ich hierher, in das hohe Graubünden, um eine Kur zu gebrauchen. Blieb mir so wenig Zeit zur Ruhe, so hatte ich ausserdem auch keine grosse Neigung irgendwie in das Aesthetisch-Theoretische zu verfallen, wozu ich bei einem Briefe an Sie verführt zu werden fürchten musste. Nun ich die Hoffnung gefasst, es werde auch ohne dem abgehen können, möchte ich Ihnen wenigstens in Kürze antworten, um Ihnen zu sagen, dass mich Ihre Theilnahme herzlich erfreut, und ich namentlich wünschte, Ihr letzter, so aufopferungsvoller Exkurs aus Königsberg hätte für Sie einen besseren Gewinn gebracht, als die — wie ich weiss — ziemlich unrichtigte und geistlose Aufführung meines „Tannhäuser" in Leipzig.

Ihr Buch hat mich allerdings überrascht; vieles davon geht mir so bestimmt nahe, dass es mir nicht fremd bleiben durfte: schon vor Ihrer Zusendung hatte ich's gelesen.

Ihr Gedanke, die Melodie in der *Sprache* zu verfolgen, bezeugt den grossen Ernst, mit dem Sie bei der Sache sind: sehr glücklich waren Sie im Auffinden richtiger melodischer und harmonischer Accente. Im Grunde muss ich zwar immer mehr inne werden, dass es sich hier um Dinge handelt, die Jeder am klügsten für sich abmacht: da einmal so heillos viel gelehrt wird, so kommt aber wiederum der Wunsch wohl sehr natürlich auf, zu einer vernünftigen Lehrweise beizutragen. Ich habe in diesem Bezug Brendel wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass er in seiner Zeitschrift sich viel mehr an das Erlernbare, die *Technik* halten lassen sollte. Der Inhalt eines Kunstwerkes ist Sache des Individuums, und geht keiner Kritik an; hier heisst's Neigung oder Abneigung dagegen empfinden, und das ist wiederum Sache jedes Individuums. Die Technik ist aber das Gesammt-

eigenthum der Künstler aller Zeiten, einer erbt es vom andern, jeder mehrt es und formt es so gut er kann und muss. Hierüber lässt sich sprechen, natürlich aber eben nur zwischen Künstlern: der Laie soll nie etwas davon erfahren. Nun glaube ich wirklich, durch meine Schriften, viel Veranlassung zur Erörterung über Hauptfragen der Technik gegeben zu haben: dass diess wahrgenommen würde, davon erfuhr ich aber noch wenig oder nichts.

Wenn ich einen wichtigen Gegenstand in diesem Bezug angeregt, so ist es der des Verhältnisses von Dichtkunst und Musik im Allgemeinen, oder von *Sprachvers* zu *Melodie* im Besonderen. Ich fände es sehr richtig, wenn — und zwar erschöpfend — das Wesen des modernen Sprachverses, wie es gänzlich ohne Rücksicht auf die musikalische Melodie, als ein Sondereigenthum unserer Litteraturdichter sich ausgebildet hat, genau und verständlich darzuthun und somit den Beweis — an vielen Beispielen — zu liefern gesucht würde, dass dieser Vers gar nicht komponirt werden kann, weil unsre moderne Melodie sich aus ganz andern, absolut musikalischen, Momenten entwickelt hat, die mit jenem Litteraturvers nicht das Mindeste gemein haben. Aus diesem einen falschen Verhältnisse der künstlerischen Technik müsste überzeugend auf das ganze falsche Verhältniss unserer Litteraturpoesie zu unserer Musik hingewiesen werden: aber nur auf dem Wege einer überaus destaillirten Darstellung der rein technischen Beziehungen kann dies gelingen. Alles Deklamiren über das Problem in seiner Allgemeinheit selbst nützt zu gar nichts, und Brendel muss es erleben, dass er immer mit Fragen bestürmt wird: „wie sollen wir es denn machen, sollen wir überhaupt noch komponiren, sollen wir Opern komponiren, oder was sonst?“ Ich habe ihm gerathen, diese Fragen und den Umstand, dass sie an ihn gelangen, selbst zum Thema zu geben; es müsste sich bei genauer Untersuchung herausstellen, dass wir uns mit einer überkommenen, überlebten Technik befassen, in der überhaupt ein künstlerischer Inhalt gar nicht zu geben ist, weshalb wir uns denn nicht verwundern wollen, dass unsere geschickteste Musik uns — nichts sagt.

Ich freue mich nun, dass auch Sie das von sich selbst gefühlt haben: Ihre Schrift ist davon Zeugniss. Nur möchte ich, Sie hielten sich nicht allgemein nur an die Stimmungen, die Ihnen durch Sprachphrasen allein ankommen, sondern fassten die wirklich melodische Sprachphrase, den *Vers*, bestimmter ins Auge. Wollen Sie z. B. den Litteraturvers bestehen lassen, und ihn nur seinem musikalisch melodischen Inhalte gemäss singen, so erhalten Sie — im glücklichsten Falle — doch nur das, was ich bereits anderswo „prosaische Melodie“ „musikalische Prosa“ nannte: eben diese Prosa muss aber nicht mehr nöthig haben vorzukommen, um unsrer — relativ besten — Musik den Charakter des unmelodisch Verschwimmenden zu benehmen. Namentlich im ersten Viertel des dritten Bandes von „Oper und Drama“ habe ich mich hierüber — glaube ich — zur Genüge geäussert: wie wenig ich aber noch beachtet worden bin, muss ich täglich ersehen.

Es wäre Ihnen zu danken, wenn Sie Hauptsatz für Hauptsatz mit scharfem Detail versehen zum Gegenstand Ihrer Nachweisungen machten. Nur hier ist Nutzen, sonst nirgends — und Alles verfliegt in wesenloses Exklamiren!

Nun, da wäre ich genug in die Theorie gerathen: sie thut mir nicht wohl! Mein Uebelbefinden habe ich mir mit Theoretisiren geholt, und Genesung erwarte ich nur wieder vom Künstlerisch-Produziren. Ueber Kunst „schreiben" kann ich nicht mehr. Vielleicht erleben Sie aber noch einmal etwas Besseres von mir — hören und sehen es! Leben Sie wohl! Noch 3 Wochen bin ich hier, dann zunächst wieder in Zürich!

Ihr

St. Moritz, im Ctn. Graubünden
24. Juli 1853.

Richard Wagner.

II.

Geehrtester Freund!

Haben Sie Dank für Ihren freundlichen Brief, sowie für Ihren Glückwunsch, welcher sich mir im vollständigsten Sinne bereits erfüllt hat.

Siegfried ist vollendet. — Ich beginne die Götterdämmerung. — Angelegentlichst hoffe ich auf ein hohes Alter mit grosser Produktivität. Vielleicht erfahren Sie bald mehr. — Königsberg-Meistersinger fällt Schott anheim; ich hoffe, dieser lässt sich nicht auf „Tantième" ein, selbst nicht auf „reine". Dagegen wird Hr. Woltersdorff jedenfalls wohl nicht chikanirt werden. —

Seien Sie herzlichst gegrüsst von Ihrem

ergebenen

Luzern
3. Dez. 1869.

Richard Wagner.

Louis Köhler (1820–86).

Nachwort zum Gedächtniss eines Getreuen.

„Du, der L. K. ist auch ein närrischer Kauz: der sieht auch nur noch das Opern und Dramenmachen ganz für sich; von dem Subjekte, dem diess nur als Entäusserung seines Wesens entfährt, vom freien Menschen, hat Der noch keinen Begriff. Wo da eigentlich der Enthusiasmus herkommt, ist mir unerklärlich — ein Enthusiasmus für eine künstlerische Form ohne Gehalt! Du lieber Gott, Das sind nun meine Propagatoren!“

So der Meister auf der einsamen Alpenhöhe des Genius, in Anknüpfung an eine allererste, von ihm bemerkte litterarische Kundgebung Köhler's, in einem Briefe vom März 1852 an den vertrautesten Freund Theodor Uhlig, vor dem er, was sein Urtheil über zeitgenössische Personen und Vorgänge betraf, keine momentane Empfindung, keine geheimste Faser seines Innern verbarg. „Mit mir nur rath' ich, red' ich zu Dir.“ Es ist die erste Erwähnung des jungen Königsbergers in Wagner's Briefen. Seit Kurzem war, unter Uhlig's und Brendel's Leitung, die nicht mehr ganz „neue Zeitschrift für Musik“, nachdem sie bereits so und so viele Schwankungen und Wandelungen durchgemacht, zum offiziellen Organ der „Weimarer Schule“ oder „neudeutschen Musikrichtung“ (!) erhoben worden, — ach, wer wollte es da dem schaffenden Künstler verdenken, der soeben die Dichtung seines „Ringes“ für alle Ewigkeit schmiedete, dem die Musik dazu schon völlig in den Gliedern steckte, dass es nur noch der „unerlässlich heiteren Stimmung“ bedurfte, um ihr auch diese willig und freudig entquillen zu lassen, — wer wollte es ihm verargen, wenn er sich von dem Anblicke abwandte, wie sich in den Spalten jenes Blattes die schreibeeifrigen Federn seiner „Propagatoren“ mit den musikalischen Philistern in langathmigen Erörterungen oder ernsthaften Polemiken auseinandersetzten, die ihm seine Gedanken von deren eigenen Verfechtern nur halb-, viertels- oder achtelsweise begriffen zeigten! Oder vermöchte es sich Jemand vorzustellen, das riesenhafte Werk seines schöpferischen Geistes, eine ganz neue Welt der Kunst auf fernste Zeiten hinaus eröffnend, hätte unter gleichzeitiger wöchentlicher Erbauung an dem gegenseitigen Gedankenaustausch seiner Anhänger aus der „Weimarischen Schule“, mitten unter Rezensionen und Konzertberichten, konzipirt werden können? „Ach, lieber Freund!“ ruft er ein anderes Mal mit trauriger Ironie, „schreibt nur wenigstens recht viel über mich, dass die musikalischen Zeitungen recht voll, und ich wenigstens recht berühmt werde: dann habe ich doch wenigstens etwas davon!“ Und wieder: „Ich will und mag nicht „berühmt“ sein, wenigstens will ich nicht dazu helfen. Mögen sie machen, was sie wollen: mich sollen sie auslassen, — ich bin todt für diese Welt!“ „Am schmerzlichsten sind mir diese neuen Enthusiasten für mich (à la W. und K.), *) die sorgfältig meine Extravaganzen von dem Gesunden (d. h. Altherkömmlichen) in mir unterscheiden! Zu was brauch' ich aber auch von ihnen zu wissen? Auf das Museum zum Zeitunglesen gehe ich nun gewiss nicht mehr; die musikalischen Zeitungen werde ich mir nächstens auch verbitten.“ „Diese intellektuelle Diät mag sehr egoistisch erscheinen; hoffentlich habe ich mir aber ein Recht zu diesem Egoismus erworben“ . . .

*) Nach den gleichzeitigen Artikeln der „N. Z. f. M.“ sind Wauer und Köhler gemeint.

Und nun dagegen wieder im fernen Ostpreussen, im äussersten Nordosten des deutschen Landes, in den unergiebigen äusseren Lebensverhältnissen eines deutschen Musikers, in Können und Wollen beengt und behindert, in die engen Schranken der Alltäglichkeit eingespannt, die sympathische Erscheinung des jungen Musikpädagogen und Schriftstellers, dem der Sonnenstrahl des Genius aus weiter Ferne ahnungsvoll in sein Inneres geschienen. Ausgerüstet mit gründlichen theoretischen und praktischen Kenntnissen, hatte er seine Laufbahn als Kapellmeister in ost- und westpreussischen Städten begonnen, mehre Opern eigener Komposition*) zur Aufführung gebracht und nun in Königsberg, wo er auch als „Kritiker" der noch heute wohlbekannten Hartung'schen Zeitung thätig war, eine Musikschule begründet. Waren auch seine ersten Eindrücke von der neuen Kunst und ihrem Meister durch unvollkommene Kenntniss zunächst nur ein Aufleuchten, Vorempfinden, kein klares, greifbar fassliches Gewahren und Erschauen: was einmal so in seine Seele geschienen, war dem Redlichen aber der Gegenstand seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses geworden, und näher und näher zog es ihn an. Liszt ward der liebevolle Vermittler, und wir können es aus dem Briefwechsel mit Liszt (Bd. I, S. 242. 246. 247. 257—59. 265. 268) Schritt für Schritt genau verfolgen, wie sich für den Getreuen im fernen Norden das Glauben mehr und mehr in ein Schauen verwandelte.

Einer Einladung Liszt's folgend traf er im Mai 1853 in Weimar ein, in der Hoffnung, dort des ersten Eindruckes einer *„Lohengrin"*-Aufführung, als einer ersehnten künstlerischen Offenbarung theilhaft zu werden. In dem gleichen Sommer trat seine ausführliche Untersuchung über die *„Melodie der Sprache"* als Buch an die Oeffentlichkeit. Wer da erwägt, was es damals noch für eine Bewandtniss damit hatte, sich als reiner „Musiker" für den unverstandenen Meister und seine Kunst zu entscheiden, wie übel diess Seitens der „Kunstgenossen" selbst noch einem Liszt vermerkt wurde, wird dem jungen Königsberger die Anerkennung der Ueberzeugungstreue nicht versagen: mit seinem Buche und seiner journalistischen Thätigkeit im Sinne Wagner's und Liszt's hatte er „Stellung genommen", eine Stellung, die ihm aus den Reihen des Unverstandes und der Böswilligkeit — besonders an seinem Wohnorte selbst — manchen erbitterten Gegner zuzog.**) Leider ward ihm die verhoffte Herzstärkung einer Weimarischen „Lohengrin"-Aufführung nicht zu Theil: nach Liszt's Worten (Briefwechsel I, S. 242) beanspruchte um die dafür bestimmte Zeit Flotow's „Indra" alle zärtlichen Aufmerksamkeiten der dortigen „artistischen Direktion"! Und auch Köhler hat bei späteren Rückblicken auf sein Leben nie dieser ersten Enttäuschung vergessen. Aber eine edle Gabe ward ihm durch Liszt als Fürsprecher zu Theil: das Geschenk eines der wenigen damals privatim gedruckten Exemplare der Dichtung vom *„Ring des Nibelungen."* Schon am 3. Juli dankt er diess Liszt***): „Wagner hat mir eine unendlich hohe Freude durch Uebersendung seiner Nibelungen bereitet. Ich glaube nicht, dass seit Jahrhunderten ein so wahrhaft hehres Dichterwerk geschaffen wurde, so gewaltig und so einfaltvoll einfach in

*) „Maria Dolores", „Gil Blas" u. a.

**) Vgl. seine darauf bezüglichen Klagen in seinen Briefen an Brendel: „Mein Redakteur wird stäts von Feinden gegen mich gehetzt . . . M. wird Ihnen ein prächtiges Belegstück in einem Plakat gegen mich und unsere „Côterie" schicken" . . . „Wegen S(obolowski) sind mir die Zähne stumpf geworden; ich bin auch zu sehr Partei und werde durch seine persönliche Gemeinheit verletzt; es übernimmt wohl ein Anderer." (Originale im Besitz unseres Freundes Hrn. A. Bovet in Valentigney).

***) Der Brief Köhler's ist, als Beilage zu einem Briefe Liszt's an den Meister, in den „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt" (Bd. I, S. 257—59) mit aufgenommen.

der Sprache! Da ist doch Mark in jedem Worte. Mir wird so weit in der Seele beim Lesen, als sähe ich von einem hohen Punkte aus in eine grosse neue Welt."

Dann erreichte ihn, als Erwiderung auf die Zusendung seiner „Melodie der Sprache", der erste der beiden an ihn gerichteten Briefe Wagner's, aus der wilden Einöde von St. Moritz, zwischen Eis und Gletschern. Der Meister selbst fand den Brief nicht gut, er sendet ihn durch Liszt an den Adressaten, und bittet den Weimarer Freund, seine Mängel bei dem Empfänger zu entschuldigen: „er ist — glaube ich — ungeheuer schlecht und konfus geschrieben." „Der närrische Mensch," fügt er hinzu, „wollte etwas über sein Buch von mir hören: so wie ich aber den Kopf nur ein wenig in die Theorie hänge, so schmerzt mich mein Gehirnnerv sogleich heftig, und ich werde völlig unwohl: ich mag, kann und will nicht mehr theoretisiren, und derjenige ist mein Freund nicht, der mich wieder auf dieses verfluchte Feld verlockt. Pereant alle X und X, sobald sie nichts Besseres wissen, als dieses ewige konfuse Spekuliren über — Kunst!!! —"

Nun liegt auch dieser „ungeheuer schlecht und konfus geschriebene" Brief vor uns. Wie viel ist ihm zu entnehmen! Zunächst vom rein menschlich persönlichen Standpunkte aus: ein wie liebevolles Eingehen auf die Eigenart des Empfängers! Dass unser Meister während seines ganzen Lebens, auch bei flüchtigen Begegnungen, für einen Jeden das rechte Wort fand, dass ihm jeder seiner Angehörigen von der letzten Aktion her, bei der er sich bewährt, mit „Nam' und Art" bekannt war und blieb, dass er ihm nun aber demgemäss auch die rechte Aufgabe zuwies, — wie sehr hatte er das mit den grossen Feldherrn und Staatsmännern, den Alexander, Cäsar und Napoleon, gemein: „Jedwedem zieht er seine Kraft hervor, die eigenthümliche, und zieht sie gross, lässt jeden ganz das bleiben was er ist; er wacht nur drüber, dass er's immer sei am rechten Ort." Wie sehr beruhte Das bei ihm auf der unvergleichlichen Fähigkeit, mit dem durchdringenden Auge des Genie's eine jede Individualität in ihrer Besonderheit zu erfassen, — wie sehr aber auch zugleich auf der theilnehmenden Güte seines grossen Herzens, — was ist gegen diese jede mechanische Schärfe und Treue des blossen Personengedächtnisses? Erst hatte ihn, dem intimeren Verständniss eines Uhlig gegenüber, die Erfahrung betrübt, auch unter Wohlgesinnten wieder einmal zu gewahren, wie sehr das „Subjekt der Kunst," der freie Mensch, über der äusseren Technik des künstlerischen Verfahrens übersehen, und mithin der eigentliche Inhalt alles Kunstschaffens (siehe unseres Hausegger *„Das Jenseits des Künstlers"*) durch die technischen äusseren Mittel seines Ausdruckes gerade für den Musiker verdeckt und verhüllt ward. Nun tritt er diesem, dem zuckenden Gehirnnerv zum Trotz, mit freundlichem Wohlwollen gegenüber; er vergegenwärtigt sich ihn als Gattungscharakter; er scheidet eigens für ihn das Gebiet des Technischen von dem inneren Gehalt des Kunstwerkes ab, über den sich „nicht diskutiren lasse." Es soll ja einmal diskutirt, gelehrt und belehrt werden, — dass es nun in der rechten Weise geschehe!

Zunächst — welch bedeutungsvoller Schritt! Der Verfasser der *„Melodie der Sprache"* wird von der blossen Sprache als solcher an die „wirklich melodische Sprachphrase," den Vers verwiesen. Nicht die Sprache als solche hat „Melodie," es ist immer erst der Vers, durch den sie der Melodie entgegenstrebt. Unter allem Bedeutsamen, das uns die „Blätter" in den letzten Jahren gebracht, hat uns Weniges so innig erfreut, als die ersten, allerersten Versuche, die kraftvolle Eigenart unserer deutschen Sprache, dieses „einzig echt bewahrten Erbtheiles unserer Väter" (Ges. Schr. X, S. 348—349) aus der dichterischen Sprache des Meisters heraus so ganz methodisch beleuchtet zu sehen, wie dies z. B. ganz

neuerlich durch Ernst Meinck's prächtige Beispielsammlung „Die Verben in Wagner's Dichtersprache“ geschah. Viel bleibt uns hier noch zu thun, und — Gott sei Dank! — es fehlt uns dazu nicht an Zeit, ein gutes Stück Zukunft steht uns dazu offen. Wie erfreulich zunächst, die Aufgabe verständnissvoll ergriffen zu sehen! Bereits durch die Natur des Stabreimes als eigentlich bildendes und gestaltendes Prinzip in Wagner's Dichtersprache erweist sich aber diese Sprache, selbst in ihrem reinen Wortmaterial, fernerhin im Satzbau, in ihren Fügungen und Wendungen, als von dem „Verse“ unzertrennlich. Die Sprache Wagner's ist einzig durch den Vers zu fassen, sie besteht nur in ihm und durch ihn, was sich in den wirklichen Versen sogar des prosaischen „Wieland“-Entwurfes am deutlichsten kundgibt. Aber wie lange hatte er erst als Dichter zu ringen, bis er von allen Banden und Voraussetzungen des „Litteraturverses“ befreit, zu seinem unmittelbar der Melodie zustrebenden Verse gelangte! Wir denken dabei an die zahlreichen grösseren Abschnitte im überlieferten fünffüssigen Jambus, die erst von „Siegfried's Tod“ an gänzlich verschwinden, und an denen der Künstler es schaffend selbst erfuhr, wie sie in ihrer melodischen Deklamation sich im günstigsten Falle als „musikalische Prosa“ darstellten, d. h. der vermeintliche Vers dabei gänzlich verschwand und sich auflöste. Einzig die völlige Regeneration der dichterischen Sprache aus dem Geiste der Musik konnte auch die Entstehung eines wahrhaft deutschen Verses ermöglichen, der nun mit jenen überkommenen Metren des Litteraturverses nichts mehr zu thun hat, und aus ihm einzig die Gestaltung der Versmelodie hervorgehen. „Die musikalischen Phrasen machen sich auf diesen Versen und Perioden, ohne dass ich mir nur Mühe darum zu geben habe,“ schreibt der Meister an Uhlig beim ersten Beginn der musikalischen Ausführung des „Siegfried“ (August 1852), „es wächst Alles wie wild aus dem Boden.“

Zu Untersuchungen dieser Art, die sich für unser heutiges Bedürfniss nur weniger auf die Kritik des Litteraturverses und seine unnatürliche Kombination mit einer unabhängig davon entstandenen „absoluten Melodie“, als mit der Ergründung der Natur des wirklichen deutschen Verses und seiner sprachlichen Grundlage zu beschäftigen haben würden, bietet uns der Brief Nr. I an Louis Köhler bis auf heute ein Programm, ein Vermächtniss dar, das noch immer seiner Durchführung, seiner Vollziehung harrt. Gewiss, der junge Königsberger hatte sein Theil; bis zu einer etwaigen neuen Phase seiner Entwickelung war ihm das Seine geworden.

Noch einmal begegnet uns Köhler's Name im Briefwechsel mit Liszt, im Anschluss an den ihm übermittelten Brief aus St. Moritz. „Unser Freund Köhler,“ schreibt Liszt, „ist in letzter Zeit sehr angegriffen worden von Seiten mehrerer Individuen, welche sich anmaassen, Dir feindlich gegenüber zu stehen, während sie sich nur in einer niedrigen und bodenlosen Region zu bewegen vermögen. Da Du wahrscheinlich ähnliche Zeitungen nicht liesest, benachrichtige ich Dich davon, und bitte Dich, in Deinem Verkehr mit Köhler darauf Rücksicht zu nehmen, und ihn als einen „Gutgesinnten“ in freundlichem Andenken zu behalten. Köhler soll Dich nächstes Jahr besuchen. Du wirst mit ihm zufrieden sein. Deinen Brief an ihn habe ich sogleich besorgt —.“

Der Meister erwidert: „Mit K. muss ich abwarten, dann wollen wir sehen.“

Aber das Abwarten half nicht, der angekündigte Besuch blieb aus. Köhler dachte so bescheiden von sich. Allzu bescheiden in der wichtigsten Lebensbeziehung. „An Wagner möchte ich schreiben, doch Gott bewahre den Vielbeanspruchten vor meinen höchst überflüssigen Worten!“ Man darf in Allem bescheiden sein, nur in der einen Hinsicht nicht: sich die Gegenwart des Ausserordentlichen, sei es nur als Höhepunkt eines Lebens, zu missgönnen. Hier soll der zwingende

Drang der innern Nothwendigkeit eintreten. „Ein Mensch, den die Sonnennähe eines grossen Menschen nicht in Flammen setzt, ist nichts werth," sagt Jean Paul. Aber er soll Alles daran setzen, sich dieser Sonnennähe nicht zu entziehen. Zu lange blieb die Persönlichkeit seines Meisters für ihn ein blosser Begriff, eine Vorstellung, ein Mythus. Seine besten Lebensjahre, die der jugendlichsten Erregbarkeit und Empfänglichkeit, gingen darüber hin. Mit Liszt blieb er in stätiger Fühlung. Die Sammlung der Briefe Liszt's*) bezeugt diess; sie enthält eine ganze Reihe an Köhler gerichteter Schreiben. Im Sommer 1854, für welchen sein Besuch in Zürich im Voraus angemeldet war, empfing er durch Liszt das Medaillon des Meisters. „Lieber Freund", schreibt ihm Liszt, „ich will Ihnen auch einmal eine Freude machen. Mit der heutigen Post erhalten Sie das Medaillon Richard Wagner's. Ein Freund von mir, der Fürst Eugène Sayn-Wittgenstein, hat es in Paris vorigen Herbst modellirt, und ich halte es für das beste und ähnlichste Portrait, welches von Wagner existirt." Ein sehnliches Verlangen blieb ihm, es bezog sich zunächst nicht so sehr auf des Meisters Person, als auf das geheimnisvolle ungeheure Werk, dessen stumme Wortdichtung er in Händen hielt. „Ich möchte nur zehn Gesangnoten zu den Nibelungen kennen lernen, dann hätte ich festen Fuss," schrieb er an Liszt. Und später (10. Sept. 54) an Brendel, als er erfährt, das vollendete „Rheingold" sei in Bülow's Händen: „Könnte ich doch nur eine Phrase von acht Takten Gesang aus dem Rheingold bekommen! Bülow hat die Partitur, und ich Armer muss hier schmachten." Bekanntlich war Bülow damals, noch während Wagner an der Partitur weiterarbeitete, für des Meisters eigenen Bedarf mit der Herstellung eines Klavierauszuges beschäftigt, und erhielt in einzelnen Partieen das bereits Fertige zugesandt. Wunderlich war die durch dieses Verfahren allseitig heraufbeschworene Eifersucht: da sich nun in Bülow's Händen die Partitur ansammelte, und jedenfalls nicht ausschliesslich ruhig in den Händen ihres Schöpfers war und blieb, wollte sie Jeder zur Einsicht haben. Ein charakteristisches Bild dieser unvorhergesehenen allgemeinen Erregung, die der Meister ernstlich zu beschwichtigen hatte, gewinnen wir aus seinem Brief an den alten Fischer vom 2. März 1855. Dass es sich bei dem so anspruchslosen Köhler um eine lediglich „platonische" Eifersucht handelte, braucht nicht erst besonders bemerkt zu werden. Dennoch wurde ihm sein sehnliches Begehren, wiederum durch Liszt's Intervention, lange Jahre vor der ersten Veröffentlichung des Werkes erfüllt. Als dieser im November 1856 in Zürich weilte, gedachte er in den bewegten Tagen eines Zusammenseins voll reichster Erhebung und „Durchsättigung" an der „Nibelungen-Welt" zartsinnig des Königsberger Freundes. „Beifolgend, lieber Freund," schrieb er ihm noch von Zürich aus, „ein Brouillon des Vorspiels zu dem Rheingold, welches mir Wagner für Sie eingehändigt hat und Ihnen gewiss Freude machen wird." Sein eigenes tägliches Dasein um diese Zeit schildert er brieflich gegen Brendel: „Nur eine Viertelstunde zum Essen habe ich täglich frei, sonst immer gedrängt zu thun: acht Stunden den Tag, Lokalkritik, und was ich für Blätter arbeite, geschieht auf Kosten dessen, was meiner Erwerbsthätigkeit gehört." Nichtsdestoweniger entfaltete er als Pädagoge und Musikschriftsteller in einer grossen Anzahl eigener Werke, Etüden, Ausgaben fremder Werke und Büchern pädagogischen, musikwissenschaftlichen und musik-ästhetischen Inhalts einen bewunderungswürdigen Fleiss, und gewann in mancher Hinsicht einen bestimmenden Einfluss auf das Königsberger „Musikleben". Dass er sich dabei vielfach zersplitterte, war unvermeidlich; dieser

*) *Franz Liszt's Briefe.* Gesammelt und herausgegeben von La Mara, 3 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

bedauerliche Umstand scheint uns mit seiner allzugrossen Bescheidenheit, und der Unterlassung jenes, durch Liszt bereits angemeldeten Besuches aus gleicher Quelle zu fliessen. Seine eigenen Leiden und Entbehrungen traten ihm aber doch hinter das grosse Leiden des Künstlers zurück, dessen wechselnde Schicksale diesem inzwischen immer neue Katastrophen, neue Entbehrungen auferlegten: „wenn alle Künstler eine Supplik an den König (von Sachsen) machten um Wagner's Amnestie, würde das helfen? Es ist ja schmählich und kleinlich, den Stolz der Welt längst Gebüsstes noch immer büssen zu lassen" (an Brendel, 6. März 1859).

Es kam die Zeit, wo dem Verbannten die Heimath sich wieder öffnete, so fremd sie sich auch dann noch andauernd gegen ihn verhielt. Bei wiederholten Anlässen hat Köhler davon erzählt, wie er Richard Wagner zum ersten Male gesehen, auf der Weimarischen Versammlung des „Allgemeinen Musik-Vereins", zu dessen Stiftern Köhler gehörte. Ein dem Meister gebrachter Fackelzug zeigte in seinem Verlauf und in der allgemeinen begeisterten Betheiligung aller Festgenossen die allseitige Freude, ihn nach langen Jahren der Verbannung wieder im Vaterlande begrüssen zu dürfen. Das Bild des verehrten Künstlers und Meisters, wie er während der von Bülow dirigirten Liszt'schen „Faust"-Symphonie in der Proszeniumsloge des kleinen Weimarischen Theaters gesessen, wie seine Züge dabei „freudig leuchteten", blieb ihm stäts im Gedächtniss; — nicht minder ein geselliges Zusammensein mit ihm im Garten der Altenburg. Es kam noch eine andere, verheissungsvollere Zeit; nach immer düstererem Herabsinken der nächtigen Schleier über das Leben des Künstlers endlich — die Morgenröthe eines neuen Tagesanbruchs: „Tristan und Isolde" hiess dessen erster leuchtender Strahl. Von seinem Glanze hoffte auch Köhler einen Antheil zu gewinnen, mit seinem jungen Königsberger Freunde und Genossen, dem allzu früh verschiedenen Adolf Jensen, dem begabtesten unter Köhlers älteren Schülern*), trat er die Reise nach München an. Leider traf er es nicht recht, die Aufführung verzögerte sich, und als sie — fast vier Wochen nach dem ursprünglich dafür angesetzten Zeitpunkt — endlich sich vollzog, war Köhler längst nicht mehr am Orte, sondern schon wieder in seine nordische Heimath zurückgekehrt. Es ward ihm nicht zu Theil, „Tristan" und die „Meistersinger" in ihrer echten Verkörperung unter des Meisters eigener Leitung zu erschauen; als er aber ihr schwächliches Abbild in seinem eigenen Königsberger Theater mit Auge und Ohr in sich aufnahm (vgl. den Brief Nr. 2), da — „gingen mir schon beim Vorspiel die Augen über, es war die neue Welt, die entstand, jung, ein Kind, das in die ferne weite Zukunft hinein lebt, die mir persönlich Tod heisst, die ich aber dennoch mitlebe . . . ."

Das erste Bayreuther Festspiel von 1876 war die erste Aufführung unter Wagner's persönlicher Leitung, woran es ihm vergönnt war, als hochbeglückter Zeuge theilzunehmen. Sein seltsames Schicksal, das ihn abhielt, den Meister zur rechten Zeit in Zürich zu besuchen, das ihm die Labung einer ersten Weimarischen „Lohengrin"-Aufführung, die Erlebung des Münchener „Tristan" vereitelte, das ihn zwang, den echten „Meistersingern" fern zu bleiben und sich mit ihrer abgeblassten Königsberger Kopie zu begnügen, — an seinem späten Lebensabend ward es müde ihn zu verfolgen. Es hatte dem Würdigen von je das resignirte Loos zuertheilt, ein Getreuer in weiter Ferne zu bleiben, nicht zu sehen und doch zu glauben; dann aber vergönnte es ihm endlich doch das grosse Bayreuther Erlebniss von 1876. „Sie sind ja das Leben selber, und

*) Unter den jüngeren verdankt Alfred Reisenauer der musikalischen Erziehung Köhler's seine ganze Vorbildung, die ihn befähigte, Liszt's Schüler zu werden.

wo lebt denn etwas Erhebliches von einer neuen Welt als in Ihnen", rief er brieflich dem Meister zu, als er zwei Jahre später, wie einst die Dichtung des „Ringes", nunmehr die des Bühnenweihfestspiels „Parsifal" aus dessen eigenen Händen empfing. Diese Gabe war ein Gegengeschenk, das ihm von Wahnfried aus zuging: er hatte die edle Gesinnung bewährt, als er vernahm, dass von sorgender Hand an dieser einzig dazu berufenen Stätte eine, dem Hause des Meisters gehörige Sammlung seiner werthvollsten Handschriften, vor Allem der Entwürfe und Ausführungen seiner Werke veranstaltet würde, aus eigenem Antriebe den Jahrzehnte lang pietätvoll gehüteten Schatz des einst durch Liszt ihm gesandten Rheingold-Partitur-Entwurfes in das Hausarchiv von Wahnfried noch bei seinen Lebzeiten zu stiften. Dass er es that, war schön; noch schöner wie er es that, mit welchem rührenden Begleitwort er seinen Schatz übergab. — Es war sein letzter Gruss an die Person und die Familie des Meisters. Für den Unterzeichneten ist die letzte persönliche Erinnerung an den Verewigten der briefliche Ausdruck seiner lebendigen Freude an dem soeben erschienenen „Wagner-Lexikon", dessen Nothwendigkeit er wohl zu würdigen verstand und das er daher als die „gloriöseste Ausführung einer herrlichen Idee" mit voller Wärme begrüsste. Drei Jahre später, am 15. Februar 1886, wenige Monde vor dem Hingange Liszt's, folgte er seinem Meister in die Ewigkeit. Nun ruht der fleissige, unermüdete Mann von seinen Thaten und Werken, und ist vielleicht dem lange nachhaltigen oder tieferen Einfluss seiner rastlosen Thätigkeit deren zuvor erwähnte allzugrosse Vielseitigkeit und Zersplitterung hinderlich, so wird dafür das Andenken seiner liebenswürdigen menschlichen Persönlichkeit Allen, die ihn kannten, desto dauernder in wohlthuender Erinnerung bleiben.

Der zuvorkommenden Güte seines Sohnes, Herrn Dir. V. Köhler in Wiesbaden, verdankt der Unterzeichnete die freundliche Mittheilung der beiden vorstehenden an seinen Vater gerichteten Briefe Wagner's und die Bewilligung ihres Abdruckes an gegenwärtiger Stelle.

C. Fr. Glasenapp.

E. T. A. Hoffmann,

der deutsche Geisterseher.

Von Hans von Wolzogen.

Sechstes Kapitel: Er spricht zu uns.

(Zweistimmige Sätze.)

Introduktion: Von der Musik bis zur Religion.

„Wenn ich allein bin, und in mir die musikalischen Fibern erbeben, bunte, wirre Klänge zu Akkorden sich gestalten, und endlich daraus die Melodie entspringt, die als Idee mir mein ganzes Wesen offenbart; wenn das Herz dann in lauten Schlägen seinen ungestümen Takt dazu gibt, die Begeisterung in göttlichen Thränen durch das sterbliche, nun nicht mehr sehende Auge sich ergiesst, — dann sage ich mir oft: welch' grosser Thor bist du, nicht stäts bei dir zu bleiben, um diesen einzigen Wonnen nachzuleben! Was kann dir jene schauerliche Masse, welche Publikum heisst, mit seiner allerglänzendsten Aufnahme geben, das auch nur den hundertsten Theil des Werthes jener heiligen, ganz aus dir allein quillenden Erquickung hat?“

(Richard Wagner, I. 223. W.-L. 505.)*)

Ein Zitat aus Hoffmann! So wird ein Kenner seines Styles, aber schlechter Leser der Schriften unseres Meisters, bei obigen Worten ausrufen. In der That können die ersten novellistischen Versuche des jungen „Schriftstellers“ Wagner den unmittelbaren Einfluss Hoffmann's auf seinen Styl nicht verleugnen. Wagte der deutsche Musiker in Paris die Feder zu ergreifen, um über „Musik“ zu schreiben, so konnte er auch in der weiten deutschen Welt keinen Meister finden, dem er dabei folge, als unseren einzigen Hoffmann. Ja, so muss der Deutsche über seine Musik in Worten reden, so lange er noch nicht über mehr — über sein Kunstwerk — zu reden hat! Und es ist wohl merkwürdig, dass diess wiederum in dem fremden Paris, ja, in der Uebertragung auf die fremde französische Sprache geschehen sollte, dort, wo Hoffmann selber, als er schon vom jungen Deutschland zu den Romantikern geworfen war, noch immer sein Publikum fand. Verfolgen wir aber unseren Meister dann weiterhin nach Deutschland zurück und durch alle späteren Aeusserungen seines Künstlerdranges, in Worten sein künstlerisches Innere und Heilige der litterarisch gewöhnten Menge heimischer „Bildung“ anzuvertrauen: wir werden uns sagen müssen, dass der selbe Geist, der Geist der Musik, in allen diesen

*) Für alle folgenden Zitate möge die voraufgeschickte Hinweisung gelten, dass bei den Stellen aus Hoffmann's Werken die römische Ziffer den Theil seiner „ausgewählten Schriften“ in der Ausgabe von 1827, bei denen aus Wagner's Werken den Band seiner „gesammelten Schriften“ 1. Aufl. bedeutet, die arabischen Ziffern bezeichnen die Seiten, W.-L. heisst *„Wagner-Lexikon“*, welchem die meisten Zitate aus Wagner's Schriften entnommen wurden. —

seinen Aeusserungen schöpferisch walte, der damals im Elend von Paris ihn im Style Hoffmann's schreiben liess. Dieser „Styl" entwuchs dem gemeinsamen tiefinneren Grunde, wo beider Männer Seelen heimisch waren. Drückte sich das lebendige Wesen dieses Grundes, eben der Geist der Musik, in Wagner, zunächst mit den Worten und Weisen des besten Schriftstellers über Musik, weil des innerlich verwandtesten Sprösslings jenes heimischen Grundes, Hoffmann, schriftstellerisch-novellistisch vor dem Publikum aus: so hören wir später den selbständig gewordenen, sein Eigenstes schaffenden Künstler Wagner, zwar nicht mehr in Hoffmannischen Worten, aber in einer Weise über die Kunst reden, dass der Kenner Hoffmann's zum Mindesten nicht selten sich gedrungen fühlt auszurufen: „das könnte Hoffmann gedacht — so müsste er empfunden haben" oder auch: „das hat Hoffmann dem Meister vorgeahnt!" Der Genius unserer grossen musikalischen Kunst hat sich vor seiner Geburt zum Menschen und Künstler niemals stärker und deutlicher angezeigt und seine eigene Prophetie aus der Seele irgend eines lebenden Menschen reden lassen, als bei Hoffmann. Ich werde im Folgenden zur klarsten Bestätigung dieser inneren Verwandtschaft des Dichters und des Künstlers nicht viel mehr zu thun haben, als solche Sätze aus den Schriften Beider einfach nebeneinander zu stellen, aus denen der selbe Genius zu verschiedenen Zeiten sprach. —

Was zunächst die Verwandtschaft Beider am Auffälligsten bezeugt, ist der auch im Ausdruck so schwärmerisch auflodernde Enthusiasmus für ihre Kunst, ein Enthusiasmus nämlich, der sich nicht nur von Aussen her an einer Kunst, der sich vielmehr aus der inneren Seele der Kunst selbst entzündet. Das Schwärmerische, welches bei Hoffmann niemals aufhörte nach immer neuen phantastischen Bildern zu haschen, um nicht allein auf die Wiederholung unzureichender Worte unserer armen Sprache angewiesen zu bleiben, verwandelt sich bei Wagner, ein Jahrzehnt nach den ersten jugendlich warmherzigen Ausbrüchen, in die schwungvolle Erhabenheit des Verkündigers seines Ideals, des „Kunstwerks der Zukunft", gestaltet sich wiederum etwa ein Jahrzehnt darnach in der künstlerischen Person seines ritterlichen Meistersingers zum dramatischen Typus und baut noch um ein Jahrzehnt weiter diesem Kunstwerk und allen seinen lebendigplastischen Typen das Haus von Bayreuth, um mit dem letzten Jahrzehnt des grossen Lebens noch die in weltüberschauender Ruhe zusammengefasste Schluss-Erkenntniss des weisen Alters in „Religion und Kunst" uns zu hinterlassen, worin nun wohl Niemand mehr eine Spur von „Hoffmann" entdecken wird, und was doch recht eigentlich der sieghafte Ausdruck der Erfüllung dessen ist, was Hoffmann's ausschweifendste Phantasien sich bemüht hatten, dem vergeblich nach „allegorischen Bedeutungen" suchenden Leser aus der Litteraturperiode unserer Geschichte anschaulich zu machen.

Ein frühestes „Bild“ für diesen seinen eigensten Enthusiasmus fand unser Meister in der Erzählung von dem jungen „Pilger“ zu Beethoven, der da nach der Anhörung der Beethoven'schen Symphonien das Fieber bekam, und als er davon genesen, „Musiker“ geworden war. So drückt sich der gleiche Enthusiasmus Hoffmann's in der Darstellung seines jungen „Kreisler“ aus, wenn dieser im „Kater Murr“ erzählt:

„Gleich elektrischen Schlägen traf mich die Erzählung, wie der Knabe Rousseau von dem mächtigen Geist seiner inneren Musik getrieben, sonst aber ohne Kenntniss der Harmonik, des Kontrapunktes, aller praktischen Hilfsmittel sich entschliesst eine Oper zu komponiren; wie er die Vorhänge des Zimmers herablässt; wie er sich auf's Bett wirft, um sich ganz der Inspiration seiner Einbildungskraft hinzugeben; wie ihm nun sein Werk aufgeht, gleich einem herrlichen Traume! — Tag und Nacht verliess mich nicht der Gedanke an diesen Moment, mit dem mir die höchste Seeligkeit über den Knaben Rousseau gekommen zu sein schien! —“ (VIII. 103.)

Das Ich der künstlerischen Naturen äusserte sich hier unter der novellistischen Maske; und es ist zu beachten, wie bei Hoffmann-Kreisler diese noch ganz besonders in Folge des anschaulichen Eindruckes von einer lebendigen Gestalt, dem jungen Rousseau, also echt-dichterisch, sich vollzieht. Diesem begeisterten Knaben zur Seite können wir den ekstatischen Greis stellen: jene wunderbare Erscheinung des längst gestorbenen Gluck als persönlich auftretenden und sich äussernden, leidensvoll-leidenschaftlichen Genius der Musik, in der prächtigen kleinen Kreislerianischen Novelle *„Ritter Gluck“*.

„Das Allegro war nur mit Gluck's Hauptgedanken durchflochten; er brachte so viele neue geniale Wendungen hinein, dass mein Erstaunen immer wuchs. Vorzüglich waren seine Modulationen frappant, ohne grell zu werden, und er wusste dem einfachen Hauptgedanken so viele melodische Melismen anzureihen, dass jene immer in neuer, verjüngter Gestalt wiederzukehren schienen. Sein Gesicht glühte; bald zogen sich die Augenbrauen zusammen, und ein lang verhaltener Zorn wollte gewaltsam losbrechen; bald schwamm das Auge in Thränen tiefer Wehmuth. Zuweilen sang er, wenn beide Hände in künstlichen Melismen arbeiteten, das Thema mit einer angenehmen Tenorstimme; dann wusste er, auf ganz besondere Weise, mit der Stimme den dumpfen Ton der anschlagenden Pauke nachzuahmen.“ (VII. 17.)

Wie ist doch hier der musikalische Enthusiasmus so ganz anschaulich Person geworden! Und wie unmittelbar lebendig und wahrhaftig erscheint uns der Meister der „Alceste“ hier im geheimnissvollen Abenddunkel an seinem Klavier, sodass eben dadurch seine nur noch gespenstische Existenz in dieser realistisch-wahren Erscheinung über alle Maassen geisterhaft, nämlich völlig dichterisch-phantastisch wird! Was aber ganz besonders auch dabei wiederum die Verwandtschaft des Dichters mit jenem Künstler, dessen grossen Ahnherrn er hier uns auf der Scheide der Zeiten wie in die Zukunft hineinschreitend darstellt, für uns bezeugt: das ist der unabweisbare Eindruck, den eben diese Darstellung des gespenstischen Gluck in ihrer enthusiastischen Wahrhaftigkeit auf uns hervorrufen muss, als

werde uns bis in das Einzelne hinein, ja, bis zum „dumpfen Ton der Pauke“, unser eigner Meister am Klavier von seinem vorahnenden Geistesgenossen dichterisch geschildert! —

Es mag hiernach manchem Leser Hoffmann's verwunderlich dünken, dass der selbe Mann, welcher die Musik offenbar als innerlichstes Element künstlerischer Begeisterung der menschlichen Natur und Persönlichkeit erfasst hatte, oder vielmehr, von ihr selbst, persönlich, erfasst und ganz erfüllt war, andererseits so vielfach sein fast magisch beeinflusstes Interesse für jene musikalischen „Erscheinungen“, wenn man so sagen darf, an den Tag legte, welche ausserhalb des menschlichen Gemüthes auf mehr oder minder absonderliche Weise, gewiss aber aus physikalischen Ursachen, in der Natur entstehen und sich gewahren lassen. Hier aber meldet sich eine tiefgewurzelte Eigenthümlichkeit unseres Dichters, die man nicht oberflächlich beurtheilen darf. Nicht das Physikalische, sondern eben das Magische solcher Erscheinungen erregte sein Gemüth und in Folge dessen seine dichterische Phantasie; und das Magische wiederum war für ihn so unzertrennlich von dem Musikalischen, dass schon daraus auf eine tiefere Bedeutung als die nur äusserlicher und aussermenschlicher Erscheinungen geschlossen werden muss. Ihm war die Musik im menschlichen Gemüthe keine andere als die in der Natur verborgene und mitunter wunderbar aus ihren Geheimnissen aufklingende. Was sich scheinbar wie fremde Gewalten der Natur über den Menschen magisch bemerkbar machte, war ihm letzten Endes doch nur der nach Aussen projizirte Ausdruck der innersten Seele des Seins, welche eben im menschlichen Gemüthe selbst als Musik zu künstlerischem Leben erwacht.

So bleibt ihm die Musik stäts „Kunst des Ausdrucks“ in Wagner's Sinne, und nichts kann ihm widerwärtiger, ja unheimlicher sein als das nur Mechanische, das sich den Schein des „Ausdrucks“ gibt, und dadurch sich allerdings bis zum Gespenstischen mit magistischer Wirkung auf das Gemüth steigern mag. Das eigentlich Wirkende ruht aber auch dabei eben im Gemüthe des Menschen, welches den entsetzenerregenden Widerspruch zwischen dem Leben, der innern Natur selbst, und der abstrakten Kunst der Maschine um so tiefer empfindet, je mehr es selbst erfüllt ist von dem wahren Leben der Kunst, von der Natur der Musik, welche auch die Musik der Natur einschliesst. Ich erinnere zunächst nur an die folgenden Sätze Hoffmann's:

„Ist es denn nur allein der aus dem Munde strömende Hauch, der dem Blasinstrumente, sind es nur allein die gelenkigen, geschmeidigen Finger, die dem Saiteninstrumente Töne entlocken, welche uns mit mächtigem Zauber ergreifen, ja in uns die unbekannten, unaussprechlichen Gefühle erregen, welche mit nichts Irdischem hienieden verwandt, die Ahndungen eines fernen Geisterreichs und unseres höhern Seins in demselben hervorrufen? Ist es nicht vielmehr das Gemüth, welches sich nur jener physischen Organe bedient, um das, was in seiner tiefsten Tiefe erklungen, in das rege Leben zu bringen, dass es

andern vernehmbar ertönt und die gleichen Anklänge im Innern erweckt, welche dann im harmonischen Wiederhall dem Geist das wundervolle Reich erschliessen, aus dem jene Töne wie entzündete Strahlen hervordrangen? Durch Ventile, Springfedern, Hebel, Walzen und was noch alles zu dem mechanischen Apparat gehören mag, musikalisch wirken zu wollen, ist der unsinnige Versuch, die Mittel allein das vollbringen zu lassen, was sie nur durch die innere Kraft des Gemüths belebt und von derselben in ihrer geringsten Bewegung geregelt ausführen können. Der grösste Vorwurf, den man dem Musiker macht, ist, dass er ohne Ausdruck spiele, da er dadurch eben dem eigentlichen Wesen der Musik schadet, oder vielmehr in der Musik die Musik vernichtet; und doch wird der geist- und empfindungsloseste Spieler noch immer mehr leisten, als die vollkommenste Maschine, da es nicht denkbar ist, dass nicht irgend einmal eine augenblickliche Anregung aus dem Innern auf sein Spiel wirken sollte, welches natürlicherweise bei der Maschine nie der Fall sein kann." (Die Automate. II. 116. 117.)

Dazu möge man die Worte unseres Meisters halten, über den Ausdruck in der Musik:

„Durch Beethoven ist uns die unbegränzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur Das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist: Kunst des Ausdruckes." (III. 343. W.-L. 309.)

Und ferner über das Mechanische:

„Das Mechanische unterscheidet sich vom Künstlerischen dadurch, dass es von Ableitung zu Ableitung, von Mittel zu Mittel geht, um endlich doch immer wieder nur ein Mittel, die Maschine, hervorzubringen; wogegen das Künstlerische gerade den entgegengesetzten Weg einschlägt, Mittel auf Mittel hinter sich weist, von Ableitung auf Ableitung absieht, um endlich beim Quell aller Ableitung, alles Mittels, der Natur, mit verständnissvoller Befriedigung seines Bedürfnisses anzukommen." (III. 71. W.-L. 440.)

Von hier aus ist es dann nur noch ein kurzer Schritt zu jener anderen Stelle bei Hoffmann, welche uns geradeswegs in die für ihn gespenstischen Wachsfiguren-Kabinette führt, und damit uns, im Wagnerianischen Sinne, wie eine Allegorie der dem Kunstwerk feindlichsten Kultur litterarischer und staatlicher Unnatur anmuthet! —

„Mir sind", sagte Ludwig, „alle solche Figuren, die dem Menschen nicht sowohl nachgebildet sind, als das Menschliche nachäffen, diese wahren Standbilder eines lebendigen Todes, oder eines todten Lebens, im höchsten Grade zuwider. Schon in früher Jugend lief ich weinend davon, als man mich in ein Wachsfiguren-Kabinet führte, und noch kann ich kein solches Kabinet betreten, ohne von einem unheimlichen grauenhaften Gefühl ergriffen zu werden. Mit Macbeth's Worten möchte ich rufen: Was starrst du mich an mit Augen ohne Sehkraft? wenn ich die stieren, todten, gläsernen Blicke all' der Potentaten, berühmten Helden und Mörder und Spitzbuben auf mich gerichtet sehe, und ich bin überzeugt, dass die mehrsten Menschen dies unheimliche Gefühl, wenn auch nicht in dem hohen Grade wie es in mir waltet, mit mir theilen." (Die Automate. II. 95.)

War nun Musik ihrem Wesen nach für den echten Musiker nichts anderes als Ausdruck, und das Ausdruckslose, Mechanische, der feindlichste Gegensatz zur wahren Musik: so bezeichnete unser Meister an anderer, bekannter Stelle als einzige Form dieses musikalischen Ausdrucks: die Melodie, und fügte hinzu: „dass ohne Melodie die Musik gar nicht

denkbar, Musik und Melodie durchaus untrennbar seien", und „eine Musik habe keine Melodie" nur aussagen könne, der Musiker sei nicht „zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form" gelangt. (VII. 166. W.-L. 441.) Die Melodie ist der Gesang der Musik, und Gesang ist der Ausdruck ihrer Seele, der bestimmend auf die Seele des Hörers wirkt und von ihm als allgemeine Sprache des Gemüthes verstanden wird. Wir erinnern dabei an das verwandte Wort Hoffmann's aus den „Kreisleriana", welches sogleich wieder hinüberweist in das mystische Gebiet der Einheit der menschlichen Seele mit der tönenden Seele der ganzen Natur:

„Das Erste und Vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüth ergreift, ist die Melodie. — Singbar ist, im höheren Sinne genommen, ein herrliches Prädikat, um die wahre Melodie zu bezeichnen. Diese soll Gesang sein, frei und ungezwungen unmittelbar aus der Brust des Menschen strömen, der selbst das Instrument ist, welches in den wunderbarsten, geheimnissvollsten Lauten der Natur ertönt". (Ueber den sogenannten Effekt in der Musik. VII. 438.)

Es ist bekannt, in wie hohem Grade unser Meister auch für die Instrumental-Musik das musikalische Maass des Ausdrucks, Tempo und Vortrag, dem menschlichen Gesange entnommen wissen wollte. Sagte er doch u. A. hierüber einmal:

„Meine besten Anleitungen im Betreff der Tempo's und des Vortrages Beethoven'scher Musik entnahm ich einst dem seelenvoll sicher accentuirten Gesange der grossen Schröder-Devrient". — „Unsere Dirigenten wissen vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts, weil sie nichts vom Gesange verstehen". (VIII. 335. 341. W.-L. 117. 116.)

Die grosse Künstlerin, welche Wagner hier namentlich anführt, war für ihn als selbst schaffenden Künstler, in zwingender Personifikation, ein begeisternder Genius seiner Kunst geworden. Das in ihr sich ihm offenbarende künstlerische Ideal, musikalisch-dramatisch durch und durch, verkörperte sich wieder in den eigensten Gestalten seiner schöpferischen Phantasie. Wie er, und darin mit Hoffmann dichterisch verwandt, nichts schaffen konnte, was er nicht geschaut hatte, so beseelte sein Schaffen hier ein mächtigster Eindruck seines „musikalischen Menschen", ein Eindruck des Gehörs von solcher Bestimmtheit und Stärke, dass er ihm wiederum zum Ausdrucke des Drama's zu werden vermochte. Gedenken wir noch jenes anderen Wortes über diesen unvergleichlichen Eindruck der Sängerin auf den Künstler:

„Sie verstand es, einen Komponisten dazu anzuleiten, wie er zu komponiren habe, wenn es der Mühe werth sein sollte, von einem solchen Weibe „gesungen" zu werden: das that sie durch das von mir gemeinte „Beispiel", das diesmal sie, die Mimin, dem Dramatiker gab, und welches unter Allen, denen sie es gab, einzig von mir befolgt worden ist". (IX. 264.)

„Jeder Komponist erinnert sich wohl eines mächtigen Eindrucks, den die Zeit nicht vernichtet. Der im Ton lebende Geist sprach, und das war das Schöpfungswort, welches urplötzlich den ihm verwandten, im Innern ruhenden Geist weckte; mächtig strahlte er hervor, und konnte nie mehr untergehen. Gewiss ist es, dass, so angeregt, alle Melodien, die aus dem Innern hervorgehen, uns nur der Sängerin zu gehören scheinen, die den ersten Funken in uns warf. Wir hören sie, und schreiben es nur auf, was sie gesungen. Es ist aber das Erbtheil von uns Schwachen, dass wir, an der Erdscholle klebend, so gern das Ueberirdische hinabziehen wollen in die irdische, ärmliche Beengtheit! — Glücklich ist der Komponist zu preisen, der niemals mehr im Leben die wiederschaut, die mit geheimnissvoller Kraft seine innere Musik zu entzünden wusste. Mag der Jüngling sich heftig bewegen in Liebesqual und Verzweiflung, wenn die holde Zauberin von ihm geschieden, ihre Gestalt wird ein himmelherrlicher Ton, und der lebt fort in ewiger Jugendfülle und Schönheit, und aus ihm werden die Melodien geboren, die nur sie und wieder sie sind. Was ist sie denn nun aber anderes als das höchste Ideal, das aus dem Innern heraus sich in der äussern fremden Gestalt spiegelte?!“ (Die Fermate. I. 91.)

Ich habe obige Stelle aus Hoffmann's Schriften gleich unter den Ausspruch Wagner's gesetzt, weil ich finde, dass sie unwillkürlich einen Jeden, welcher die Bedeutung unserer Künstlerin für den Meister kennt, eben an jenes merkwürdige Verhältniss zwischen Sängerin und Dramatiker erinnern muss. Man erkennt daraus aber zugleich, dass Hoffmann nicht nur das Vorbild des Künstlers in der „holden Zauberin“ sah, sondern das, Beiden gemeinsame, Urbild, das „Ideal“, als welches, zur fremden Person, zum Nicht-Ich, geworden, das Ich des Künstlers mit der mystischen Magie des musikalischen Ausdrucks gefangen nahm. In eben dieser Ueberwältigung aber, wenn es nur gelang, den Eindruck selbst ideal zu erhalten, vollzog sich die völlige, schöpferische Verschmelzung der Personen: zur Wiedergeburt des Urbildes im freien Kunstwerke.

Was bei Wagner wirklich dergestalt zum Kunstwerk ward, blieb bei Hoffmann das grosse Geheimniss der Kunst, dem er auf alle erdenkliche Weise in Worten und Bildern, aber auch in wirklichen Gestaltungen, nahe zu kommen suchte. In seiner nothwendigen Projizirung nach Aussen musste dieses Bemühen gerade der Neigung magistischer Deutungen auf die Wirkung „fremder“ psychischer Gewalten (anstatt der inneren Wirkung des gemeinsamen „Urbildes“ aller Phänomene) nur allzusehr Vorschub leisten. Was aber bei alledem stäts wahrhaft tröstlich wirken durfte, war der feste Glaube an dieses Urbild selbst, das dem Dichter, mitten unter seinen Geistern und Fremdmächten, jederzeit als die durch das Gehör seiner Seele tief erfahrene Thatsache der Musik lebendig gegenwärtig blieb. Diese „Musik“ war ihm so sehr das von allen Phänomenen und Gestaltungen losgelöst wahrhaftig vorhandene Urbild und Ideal, dass er ihre alles überwältigende Macht, diese zauberischeste „Wirkung psychischer Gewalt“, aber nicht als fremd, sondern als ureigen, auch ohne jeden künstlerischen Ausdruck, rein als Element des Tones, bestimmend auf

sein Gemüth wirken fühlte. Die Musik war ihm, in einem tieferen Sinne, das absolut Geniale:

„Gibt es denn absolut ungeniale Musik? Und wieder von der anderen Seite, gibt es denn absolut vollkommene Musik, als bei den Engeln? Es mag wohl mit daher kommen, dass mein Ohr weit minder scharf und verletzlich ist, als Deines; aber ich kann Dir mit voller Wahrheit sagen, dass auch der schlechteste Klang einer verstimmten Geige mir lieber ist als gar keine Musik. Du wirst mich hoffentlich deswegen nicht verachten. Eine solche Dudelei, heisse sie nun Tanz oder Marsch, erinnert an das Höchste, was in uns liegt, und reisst mich mit süssen Liebes- oder Kriegertönen leicht über alle Mangelhaftigkeit in ihr seliges Urbild hinaus". (Wallborn an Kreisler. VII. 396.)

Diese Worte darf man getrost als Ausdruck einer Eigenthümlichkeit in Hoffmann's eigenem Empfindungsleben auffassen, obwohl sie nicht „Kreisler", sondern sein musikalischer Correspondent ausspricht. Uns aber führen sie zu unserem Meister zurück, der uns „mit etwas andern Worten" sofort das Geheimniss dieser Wunderwirkungen des Tones völlig enthüllt, indem er uns in die Hand des Philosophen gibt, der Hoffmann's Ahnungen von der Einheit des Willens in der Musik zur klarsten spekulativen Ausführung und Darstellung gebracht hatte:

„Dass das blosse Element der Musik bereits als eine Idee der Welt von uns nicht mehr erschaut, sondern im tiefsten Bewusstsein empfunden wird, lernten wir durch Schopenhauer sofort erkennen, und diese Idee verstehen wir als eine unmittelbare Offenbarung der Einheit des Willens, welche sich unserem Bewusstsein, von der Einheit des menschlichen Wesens ausgehend, auch als Einheit mit der Natur, die wir ja ebenfalls durch den Schall vernehmen, unabweisbar darstellt". (IX. 90. W.-L. 294.)

Dieser Stelle aus der Schrift Wagner's über „Beethoven" lässt sich nun gleich anreihen, was Hoffmann in seinem schönen Aufsatze „über Beethoven's Instrumental-Musik" schrieb, und wozu uns andere Worte Wagner's aus dessen verschiedensten Lebensperioden übereinstimmend werthvolle Parallelen darbieten.

Hoffmann:

1. „Beethoven's Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Er ist daher ein rein romantischer Komponist, und mag es nicht daher kommen, dass ihm Vokalmusik, die den Charakter des unbestimmten Sehnens nicht zulässt, sondern nur durch Worte bestimmte Affekte, als in dem Reich des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt?" (Beethoven's Instrumental-Musik, VII. 47.)

---

2. „In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das wunderbare Elixir der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft — Liebe — Hass — Zorn — Verzweiflung — wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen". (Beethoven's Instrumental-Musik, VII. 45.)

Wagner:

1. „Die unermessliche Fähigkeit der Instrumental-Musik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erschloss sich Beethoven. Sie ward in den dichterischen Händen des Meisters zu einer Sprache, in der das Unerhörteste, Unsäglichste, nie Ausgesprochene sich kundgeben konnte. Jeder Buchstabe dieser Sprache war unendlich seelenvolles Element, und das Maass der Fügung dieser Elemente unbegrenzt freies Ermessen, wie es nun irgend der nach unermesslichem Ausdrucke des unergründlichsten Sehnens verlangende Tondichter ausüben mochte". (III. 110. W.-L. 832.)

2. „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich manigfaltigsten Motivirungen, die in der ausschliesslichen Eigenthümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder anderen Sprache aber fremd und unausdrückbar sind". (I. 183. W.-L. 842.)

Fügen wir noch zum Abschlusse die folgenden Meisterworte hinzu:

„So muss uns diese symphonische Musik geradesweges als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das Eine zuvörderst unleugenbar ist, nämlich, dass er mit der überwältigendsten Ueberzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, dass die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird". (VII. 149. W.-L. 496.)

Es bleibt uns danach nur noch übrig, die selbe tief innere Seite der musikalischen Kunst, diese unendliche Welt des Ideals, durch die romantische Brille jener Ironie Hoffmann's zu betrachten, welche von allen Ironien der „Schule" wahrlich die echteste und berechtigteste war: die Ironie des Verhältnisses von Musik und Philisterthum, zwischen musikalischen und unmusikalischen Menschen, eine Ironie, welche unser Meister selbst nicht verschmähte, aber uns zugleich so ohne weiteres ihm nachzureden verboten hat, als er einmal, im Hinblick auf die Philistermusik der Zeit das Wort aussprach: „Ich bin kein Musiker!" So aber lässt Hoffmann seinen unmusikalischen Philister im Vollbewusstsein musikalischer Gebildetheit über das Ideal der Romantiker und Klassiker unserer Kunst sich trefflich äussern, und eben darin uns auf das Deutlichste mittheilen, was ihm selbst, Hoffmann, Musik war, nämlich keine andere, als die Musik Schopenhauer's und Wagner's, welche die unsterbliche Musik Beethovens ist! —

„Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrthum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welchen man aus ihren Aeusserungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst liesse dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem thörichten Thun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnissvolle, in Tönen aus-

gesprochene Sanskritta der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle; und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der — Bäume, der Blumen, der Thiere, der Steine, der Gewässer". (Gedanken über den hohen Werth der Musik. VII. 40, 41.)

Nur in der Musik versteht der Mensch das hohe Lied der Bäume, Blumen, Thiere, Steine und Gewässer! Das ist kein Bild, sondern Wahrheit; es drückt das Wesen jener Kunst aus, welche selbst, nach Schopenhauer und Wagner, „Idee der Welt" ist. Vieles, was dem Nichtkenner dieses Mysteriums — Einem, dem nicht wie dem Siegfried das Blut des Wurmes, der altversunkenen Mythenwelt, im Schein der neuen Kunst-Sonne die Lippen netzte, — Vieles, was einem Solchen in Hoffmann's Dichtungen als „Allegorie" unverständlich bleibt, eben weil er, der Nichtkenner, es nur allegorisch, von Bild zu Bild, zu „deuten" versucht, das ist weit einfacher und richtiger zu erklären aus dieser, in der Musik offenbarten, Ur-Einheit der Natur, wonach in einer dichterisch gestaltenden Phantasie Einer für Alle, Alle für Einen eintreten können und das *tat twam asi* in einer gleichsam darwinistischen Realisirung zur poetischen Thatsache wird. Darauf weist auch Hoffmann in seiner Vorrede zur „Prinzessin Brambilla" hin, wenn er erklärt, es sei dies „kein Buch für Leute, die alles gern ernst und wichtig nehmen", vielmehr nur als „keckes, launisches Spiel eines Spukgeistes", eine Art „musikalischen Capriccio's", sei es aufzufassen, — dann aber hinzufügt: „Wagt es der Herausgeber an den Ausspruch Gozzi's zu erinnern, nach welchen ein ganzes Arsenal von Ungereimtheiten und Spukereien nicht hinreicht, dem Märchen Seele zu schaffen, die es erst durch den tiefen Grund, durch die aus irgend einer philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Haupt-Idee erhält, so möge das nur darauf hindeuten, was er gewollt, nicht, was ihm gelungen". (IX. 130.)

Welch tiefsinniger „Darwinismus", s. z. s.: ein altindischer Darwin gestimmt auf den Ton der Urmelodie des deutschen Musikers, spricht sich doch auch aus in Hoffmann's Worten, womit er die Wirkung schildert jenes gedankenlesenden Mikroskopleins des „Meisters Floh" im Augenwinkel des Herrn Peregrinus Tyss, beim Betrachten der Augen der schönen Gamaheh, der einstigen lila und gelben Tulpe von Famagusta:

„So wie immer erblickte Peregrinus hinter der Hornhaut der Augen das seltsame Geflecht der Nerven und Adern, die bis in das tiefe Gehirn hineingingen. Aber durch dieses Geflecht schlangen sich hellblinkende Silberfäden, wohl hundertmal dünner als die Fäden des dünnsten Spinngewebs, und eben diese Fäden, die endlos zu sein schienen, da sie sich hinausrankten aus dem Gehirn in ein selbst dem mikroskopischen Auge unentdeckbares Etwas, verwirrten vielleicht Gedanken sublimer Art, die andern von leichter zu erfassender Gattung. Peregrinus gewahrte bunt durcheinander Blumen, die sich zu Menschen gestalteten, dann wieder Menschen, die in die Erde zerflossen und dann als Steine, Metalle, hervorblickten. Und dazwischen bewegten sich allerlei seltsame Thiere, die sich unzählige Male verwandelten und wunderbare Sprachen redeten. Keine Er-

scheinung passte zu der andern, und in der bangen Klage brustzerreissender Wehmuth, die durch die Luft ertönte, schien sich die Dissonanz der Erscheinungen auszusprechen. Doch eben diese Dissonanz verherrlichte nur noch mehr die tiefe Grundharmonie, die siegend hervorbrach, und Alles, was entzweit geschienen, vereinigte zu ewiger, namenloser Lust". (Meister Floh X. 220.)

Das *tat twam asi* als phantastische Grundidee eines humoristisch-ironischen Märchens! Gerade die allgemeine Verkennung dieser phantastischen Tendenz unseres Dichters, ein „philosophisches" Mysterium des Daseins selbst zur poetischen Thatsache erheben zu wollen, gibt ihm den reichsten Stoff zur Ironie, und seine Ironie trägt dabei, weil zuletzt in jenem Mysterium wurzelnd, den versöhnlichen Charakter des gemüthvollen Humor's, auch wenn seine Phantasie es oft wirklich nicht vermag, in der poetischen Gesammtgestaltung einen ästhetisch befriedigenden, künstlerisch-harmonischen Ausgleich herzustellen. Am Wirksamsten äussert sich aber seine Ironie gerade dann, wenn sie aus der Seele von redenden Thieren sich über die menschlichen Dinge ergeht, wie im „Kater Murr", im „Hunde Berganza" und zuletzt noch im „Meister Floh". Da unsere Betrachtung uns später noch in diese amüsante Sphäre zurück führen wird, so möge an dieser Stelle nur Ein Beispiel genügen: einer der schärfsten Treffer Hoffmann'schen ironischen Humores, der zugleich recht anschaulich das Mysterium des tat twam asi unter der Form einer Zerlegung in den zeitlichen Werdeprozess, also in der That fast „darwinistischer" Metamorphose darstellt. So erzählt der treffliche Hund Berganza vor seiner Menschwerdung:

„Ist der unglückselige Tag gekommen, und naht die verhängnissvolle Stunde, so fühle ich erst ganz besondere Appetite, die mich sonst niemals anwandeln. Ich möchte statt des gewöhnten Wassers — guten Wein trinken — Sardellensalat essen. Alsdann muss ich gewisse Menschen, die mir in den Tod zuwider sind, und die ich sonst anknurre, freundlich anwedeln. Nun steigt es und steigt es. Hunde, die mir an Kraft und Muth gewachsen, die ich aber sonst furchtlos bekämpfe, wenn sie mich befehden, vermeide ich; aber den kleinen Möpsen und Spitzen, mit denen ich sonst gerne spiele, möchte ich nun gerne hinterrücks einen Tritt geben, weil ich weiss, dass es ihnen weh thut, und sie sich nicht rächen können. Nun schraubt es und dreht es sich im Innersten. Alles schwebt und schwimmt vor meinen Augen, neue unbeschreibliche Gefühle pressen und ängstigen mich. Der schattige Busch, unter dem ich sonst so gern liege, und mit dem ich zu sprechen wähne, wenn so der Wind die Aeste rührt, dass aus jedem Blatt ein süsser Laut säuselnd hervorblickt, der ist mir zuwider; in den hellen Mond, vor dem die Wolken sich wie vor dem König der Nacht in prächtiges Gold putzen, wenn sie bei ihm vorüberziehen, kann ich nicht hineinblicken; aber unwiderstehlich treibt es mich hinauf in den erleuchteten Saal. Da möchte ich aufrecht gehen, den Schwanz einklemmen, mich parfümiren, französisch sprechen und Gefrorenes fressen, dass Jeder mir die Pfote drücken sollte und sagen: *mon cher Baron* oder *mon petit Comte!* und nichts Hündisches an mir spüren. Ja, es ist mir dann entsetzlich ein Hund zu sein, und indem ich schnell wie der Gedanke in einer vermeintlichen Bildung zum Menschen steige, wird mein Zustand immer ängstlicher. — Zuletzt bin ich ein Mensch und

beherrsche die Natur, die Bäume deshalb wachsen lässt, dass man Tische und Stühle daraus machen kann, und Blumen blühen, dass man sie als Strauss in's Knopfloch stecken kann. Indem ich mich aber so zur höchsten Stufe hinaufschwinge, fühle ich, dass sich eine Stumpfheit und Dummheit meiner bemächtigt, die immer steigend und steigend mich zuletzt in eine Ohnmacht wirft." (Berganza. VII. 116, 117.)

Uebler können die Menschen *sub specie canitatis* wohl nicht fahren! Die Kritik ist dämonisch. Aber leider hat der Hund nur zu sehr Recht, und — fügen wir gleich hinzu: — er hat auch ein Recht, als Hund so zu reden. Sein Urtheil wurzelt in der Ur-Theilnahme der Hundheit an der Menschheit: im *tat twam asi.* Diese Thier-Ironie ist bei Hoffmann eben nicht als ein blosses, amüsantes Phantasiespiel, ein Maskenscherz der poetischen Ironie, anzusehen: es ist vielmehr ein natürlicher, humoristischer Ausdruck jener selben Einheit der Lebewesen, welche den Menschen in der Musik „die Thiere verstehen" lässt. Diese redenden Thiere sind mit den Menschen, deren Wesen und Treiben sie ironisiren, oder karrikiren, im Grunde Eines und das Selbe. Auch in ihnen lebt das Urbild, und daher vermögen auch sie, wie Berganza, das Ideal zu schauen. So sagt der selbe Berganza ein ander Mal:

„Ich bin zwar ein Hund, aber Euer Vorzug, aufrecht zu gehen, Hosen zu tragen, und beständig zu schwatzen, wie es Euch gefällt, ist nicht so viel werth, als im langen Schweigen den treuen Sinn zu bewahren, der die Natur in ihrer heiligsten Tiefe ergreift, und aus dem die wahre Poesie emporkeimt. In einer herrlichen alten Zeit, unter dem südlichen Himmel, der seine Strahlen in die Brust der Kreatur wirft und den Jubelchor der Wesen entzündet, von niederen Eltern geboren, lauschte ich dem Gesange der Menschen zu, die man Dichter nannte. Ihr Dichten war ein Trachten aus dem Innersten heraus, diejenigen Laute anzugeben, die die Natur als ihre eigenen in jedem Wesen auf tausendfache Weise wiedertönen lässt. Der Dichter Gesang war ihr Leben, und sie setzten das Leben daran als an das Höchste, das das Schicksal, die Natur, ihnen vergönnt hatte zu verkünden". (Berganza. VII. 119.)

Meine Deutung des Hoffmann'schen Humors stimmt übrigens auch überein mit einer sinnvollen Betrachtung, welche er selbst einmal in jener „Brambilla" über die Eigenart des deutschen Scherzes anstellt:

„Recht gut sehen wir, dass bei Euch Italiänern der reine Scherz, als solcher, vielmehr zu Hause scheint, als bei uns; vermöcht ich aber nur Euch recht deutlich zu erklären, welchen Unterschied ich zwischen Eurem und unserem Scherz, oder besser gesagt, zwischen Eurer und unserer Ironie finde! — Seh' ich solchen tollen Kerl auf dem Corso durch greuliche Grimassen das Volk zum Lachen reizen, so kommt es mir vor, als spräche ein ihm sichtbar gewordenes Urbild zu ihm, aber er verstände die Worte nicht und ahme, wie es im Leben zu geschehen pflegt, wenn man sich müht, den Sinn fremder, unverständlicher Reden zu fassen, unwillkürlich die Gesten eines sprechenden Urbildes nach, wiewohl auf übertriebene Weise der Mühe halber, die es kostet. Unser Scherz ist die Sprache jenes Urbildes selbst, die aus unserm Innern heraustönt und den Gestus nothwendig bedingt durch jenes im Innern liegende Prinzip der Ironie, sowie das in der Tiefe liegende Felsstück den darüber fort strömenden Bach zwingt, auf der Oberfläche kräuselnde Wellen zu schlagen." (Brambilla, IX. 177.)

Habe ich aber zuvor die Eigenart des Humors, oder, wenn man will, der Ironie, bei Hoffmann mit der Eigenart der Musik in Zusammenhang gebracht, in welcher ebenfalls das Urbild spricht, während die bildenden Künste nur die Masken der Erscheinung vorführen, und dergestalt etwa einen „römischen Carneval“ zu feiern pflegen: so kann ich nun wohl auch noch an Beethoven's Humor erinnern, in welchem „Musik“ und „Scherz“, beide als echt deutsch-ideal, sich vereinen, und wovon Wagner sagt:

„Der Weltenschöpfer Brahma lacht über sich selbst, da er die Täuschung über sich selber erkennt.“ „Was uns in den Aeusserungen des Humors der Shakespearischen Gestalten oft wie unbegreifliche Zufälligkeit erscheint, stellt sich in den ganz gleichen Zügen der Beethoven'schen Motiv-Gestaltungen als eine natürliche Thatsache von höchster Idealität dar, nämlich als das Gemüth unabweislich bestimmende Melodie.“ (IX. 113. 178. W.-L. 291.)

Hiermit sind wir zurück gelangt zum musikalischen Ausdrucke des „Urbildes“, und es ist dies nichts Anderes, als was auch der gute Hund Berganza seinen Dichtern der Urzeit entlauschte. Das Reich der Musik ist das Reich der Natur in ihrer Idealität, welches die poetische Phantasie in die fernste Vergangenheit oder in die äusserste Zukunft verlegen mag. Beides ist Eines, und die gemeinsame Heimath der weitesten Zeiten findet ihren Raum im menschlichen Gemüthe. Es ist die Heimath jenes „Volkes“, davon Wagner sagte: „Ich fasste es im Sinne der unvergleichlichen Produktivität der vorgeschichtlichen Urgemeinschaftlichkeit auf, und dachte dieses im vollendetsten Maasse als allgemeinschaftliches Wesen der Zukunft wieder hergestellt“. (III. 6. W.-L. 885.) Aber aus dem menschlichen Gemüthe treten dann jene Urtöne der Natur individualisirt als Gesang wieder an das Licht eines neuen, bestimmten Lebens. Gegenüber all diesen künstlerischen Wiedergeburten in der Zeit würden die Dichter Berganza's, diese reinen Stimmen der idealen Urzeit, vielmehr die „absolute Musik“ darstellen, welche, nicht historisch, sondern ideell aufgefasst, die wortlose Seele des Ideales ausdrücken soll. Wir würden also dadurch an Wagner's jugendlich idealistisches Wort erinnert werden dürfen, welches dieser in seiner ersten Novelle den Meister Beethoven sagen lässt:

„In den Instrumenten repräsentiren sich die Urorgane der Schöpfung und der Natur; — — sie geben die Urgefühle selbst wieder, wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung hervorgingen, als es selbst vielleicht noch nicht einmal Menschen gab, die sie in ihr Herz aufnehmen konnten. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentirt das menschliche Herz und dessen abgeschlossene individuelle Empfindung.“ (I. 137. W. L. 305.)

Der menschliche Ausdruck entwickelt sich dann von der Urmelodie zur Wortsprache, und so wird auch der Gesang zum Gedicht:

„Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache. — Das ursprünglichste Aeusserungsorgan des inneren Menschen ist die Tonsprache, als unwillkürlichster Ausdruck des von Aussen angeregten inneren Gefühles.“ (IV. 114. W.-L. 737.)

„Aus einem unendlich verfliessenden Gefühlsvermögen drängten sich zuerst menschliche Empfindungen zu einem allmählich immer bestimmteren Inhalte zusammen, um sich in der Urmelodie der Art zu äussern, dass der naturnothwendige Fortschritt in ihr sich endlich bis zur Ausbildung der reinen Wortsprache steigerte. Je mehr sich in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes das unwillkürliche Gefühlsvermögen zum willkürlichen Verstandesvermögen verdichtete — desto erkennbarer entfernte sich auch das Wortgedicht von seinem ursprünglichen Zusammenhange mit jener Urmelodie, deren es sich gewissermaassen für seinen Vortrag nur noch bediente, um einen kälteren, didaktischen Inhalt dem altgewohnten Gefühle so schmackhaft wie möglich zu machen.“ (IV. 129. W. L. 846.)

Will aber auch der Dichter sich selbst ganz in die Sphäre der Musik wiederum heimversenken, will er Worte finden, welche die Sprache der Urgefühle, der Urmelodien selbst sein könnten, in denen man die Geheimnisse jenes idealen Reiches verstünde, wo Natur und Musik noch Eines sind: so wird er gezwungen, in seiner eigenen Sprache bis auf die Wurzeln zu graben, und für die damit sich ihm erschliessenden Urformen seinem, der Musik eröffneten Gehöre nun auch ein „Auge“ zu schaffen, d. i. den Sinn wieder zu wecken für die Laut-Symbolik der Sprache, für Assonanz und Stabreim. Es ist immerhin beachtenswerth, dass ganz instinktiv schon Hoffmann diesen Weg eingeschlagen hatte, wenn es galt, den von ihm erlauschten Stimmen aus dem Geisterlande, den „Urtönen der Schöpfung“, nun auch Wort-Charakter zu verleihen. So z. B. wenn im „Goldenen Topf“ die Lichtschlänglein im Hollunderbusch dem abendlich träumenden Anselmus hold flüsternden Gesang anzustimmen scheinen:

„Zwischen durch — zwischen ein —
zwischen Zweigen,
zwischen schwellenden Blüthen,
schwingen, schlängeln, schlingen wir uns! —
Schwesterlein — Schwesterlein,
schwinge Dich im Schimmer
schnell — schnell —
herauf — herab!

Abendsonne
schickt Strahlen, —
zischelt der Abendwind,
raschelt der Thau,
Blüthen singen:
rühren wir Zünglein,
singen mit Blüthen und Zweigen.

Sterne bald glänzen,
müssen herab, —
zwischen durch — zwischen ein —
schlängeln, schlingen, schwingen wir uns,
Schwesterlein! —“ (Goldener Topf. VII. 242.)

Was uns in diesen Stammeln der Geisterzünglein alsbald auffällt, ist eben die wunderlich nebelhafte Halbheit ihres Ausdrucksvermögens. Das

Geisterreich der absoluten Idealität, und der einzelne sehnsüchtige arme Mensch in der prosaischen Wirklichkeit des Lebens, es sind getrennte Wesen; das Eine spukt nur erst in die Sphäre des Andern hinein, und ihre Vereinigung vollzieht sich endlich in einem phantastischen Märchenstyle, wie ein vorüberhuschender Traum. Hoffmann konnte niemals den „idealen Menschen“ selber finden und schaffen, der diese Vereinigung in seiner Person zu neuem künstlerischen Leben vollzogen hätte; er phantasirt sich solche Idealmenschen nur, mit romantischen Nachklängen des „deutschen Jünglings“ Schiller'scher Poesie, ohne sie aus ihrer eigenen Heimath, die er doch kennt, aus dem Reiche der Musik selbst, natürlich erwachsen lassen zu können, wohin vielmehr nur ihre poetische Sehnsucht sie zieht, welche endlich in musikalischen Ahnungen hinschmilzt. Er hat den Mythos nicht, sondern nur die Fabel; er hat daher auch die Sprache nicht, sondern nur das Stammeln. Erst der wirkliche, vollendete Wort- und Tondichter besass die Zauberkraft, uns mit ihm selber in das Wunderreich der Urmelodien zu versetzen, und dort aus den Tiefen der Natur, idealisirt als Musik, die Heldengestalten der Urzeit, zusammt der ihnen allein eigenthümlichen Sprache, wieder erstehen zu lassen, kurz, das zu vollziehen, wonach ein Hoffmann vergebens ringen musste, dem er aber in diesem Ringen auch seine genialsten Einfälle und Ausdrücke geopfert hat: die im dramatischen Leben bestätigte Einheit der Schall- und Lichtwelt. Dieser Meister beider Welten konnte dann auch die Kühnheit haben, von jenem „Auge des Gehörs“ zu sprechen, wenn er über die nun gefundene Sprache seines Ideales, den Stabreim, sich also äussert:

„Nach Aussen wendet sich der innere Mensch als tönender an das Gehör, wie seine äussere Gestalt sich an das Gesicht wandte. Als die äussere Gestalt des Wurzelvokals erkennen wir den Konsonanten, und wir müssen, da Vokal und Konsonant sich an das Gehör mittheilen, dies Gehör uns nach einer hörenden und sehenden Eigenschaft vorstellen. — Stellt sich der Konsonant, den wir nach seiner äussersten und wichtigsten, sinnlichen wie sinnigen, Wirksamkeit im Stabreime vor uns haben, dem „Auge“ des Gehörs dar, so theilt sich dagegen der Vokal dem „Ohre“ des Gehöres selbst mit.“

„Nur durch die Wort-Tonsprache theilt sich das Mittheilungsorgan des inneren Menschen zu vollständigster Gewissheit dem „Auge und dem Ohre“ des Gehöres gleichbefriedigend mit; bisher theilte der Dichter wie der Musiker nur den halben Menschen mit: der Dichter wandte sich nur an das Auge, der Musiker nur an das Ohr des Gehöres. Nur das ganze sehende und hörende — das vollkommen verstehende Gehör, vernimmt aber den inneren Menschen mit untrüglicher Gewissheit.“ (IV. 169. 170. W.-L. 201. 202.)

Dieser innere Mensch in seiner untrüglichen Gewissheit, als eine vollkommen zu verstehende Wirklichkeit, ist der ideale Mensch. Es ist der Mensch, in welchem jene Urtöne der Natur sich zum Gesange individualisiren: der musikalische Mensch. Dieser ist der nur erst skizzenhaft erdichtete Phantasie-Mensch Hoffmann's, gegen den alles andere Menschliche wie Karrikatur seiner selbst erscheint, und der selbst in den Augen

dieser andern, gehörlosen, unmusikalischen Menschheit, für welche die klingende Sphäre der Urnatur nicht existirt, nur wie eine Karrikatur, zum Mindesten wie ein Kuriosum erscheinen muss, dem ihr unharmonisches Lachen gilt. Er aber ist daheim in der „heiligen Harmonie" jener Urzeit, von der uns Hoffmann auch in einem der herrlichen Gespräche zwischen „Ferdinand" und „Ludwig" so schöne Dinge zu sagen weiss. Ludwig beginnt:

„Ich halte den musikalischen Ton für desto vollkommener, je näher er den geheimnissvollen Lauten der Natur verwandt ist, die noch nicht ganz von der Erde gewichen. — Mag es sein, sagte Ferdinand, dass ich nicht so wie du in diese Geheimnisse eingedrungen, aber ich gestehe, dass ich dich nicht ganz fasse. — Lass mich es wenigstens andeuten, fuhr Ludwig fort, wie mir das Alles so in Sinn und Gedanken liegt. — In jener Urzeit des menschlichen Geschlechts, als es, um mich ganz der Worte eines geistreichen Schriftstellers zu bedienen (Schubart in den Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft) in der ersten heiligen Harmonie mit der Natur lebte, erfüllt von dem göttlichen Instinkt der Weissagung und Dichtkunst, als der Geist des Menschen nicht die Natur, sondern diese den Geist des Menschen erfasste, und die Mutter das wunderbare Wesen, das sie geboren, noch aus der Tiefe ihres Daseins nährte, da umfing sie den Menschen wie im Wehen einer ewigen Begeisterung mit heiliger Musik, und wundervolle Laute verkündeten die Geheimnisse ihres ewigen Treibens. Ein Nachhall aus der geheimnissvollen Tiefe dieser Urzeit ist die herrliche Sage von der Sphärenmusik, welche mich schon als Knabe, als ich in Scipio's Traum zum ersten Mal davon las, mit inbrünstiger Andacht erfüllte, so dass ich oft in stillen mondhellen Nächten lauschte, ob nicht im Säuseln des Windes jene wunderbaren Töne erklingen würden. Aber noch sind jene vernehmlichen Laute der Natur, wie ich schon vorhin sagte, nicht von der Erde gewichen, denn nichts anders ist jene Luftmusik oder Teufelsstimme auf Ceylon, deren eben jener Schriftsteller erwähnt, und die eine so tiefe Wirkung auf das menschliche Gemüth äussert, dass selbst die ruhigsten Beobachter sich eines tiefen Entsetzens, eines zerschneidenden Mitleids mit jenen den menschlichen Jammer so entsetzlich nachahmenden Naturtönen nicht erwehren können". — (Die Automate. II. 119.)

Und weiterhin:

„Kann denn, erwiderte Ludwig, die Musik, die in unserm Innern wohnt, eine andere sein als die, welche in der Natur wie ein tiefes, nur dem höhern Sinn erforschliches Geheimniss verborgen, und die durch das Organ der Instrumente nur wie im Zwange eines mächtigen Zaubers, dessen wir Herr worden, ertönt? Aber im reinpsychischen Wirken des Geistes, im Traume ist der Bann gelöst, und wir hören selbst im Konzert bekannter Instrumente jene Naturlaute, wie sie, wunderbar in der Luft erzeugt, auf uns niederschweben, anschwellen und verhallen". — (Die Automate. II. 121.)

Hier hören wir den echten Hoffmann, wie er die Wunder der Musik aus der Einheit der Idee allsofort hinausprojizirt in die Sphären der Natur, um sie von dort magisch auf sein Gemüth zurückwirken zu lassen, und wie er das Wunder dieser Magie selber aufgelöst findet in einem neuen Wunderreiche unseres Inneren, im Traume. Vielleicht würden wir nun davon uns kurzweg abwenden, und etwa meinen, das sei ja Alles recht schön und gut, tauche aber zuletzt doch eben immer nur wieder uns in phan-

tastische Gespensterei und sonnambule Geisterschau, wie es unsere, der Sphärenharmonie himmelweit entrückten Rationalisten von jeher gethan haben. Wir aber dürfen uns solche Leichtfertigkeit des Urtheils keineswegs erlauben, da zu uns von anderer Seite her, gewissermaassen direkt aus der Harmonie der Sphären, aber mit deutlichen Worten eine Lehre verkündet worden ist, welche z. B. also lautet:

„Wenn wir, mit dem Festhalten der öfter angezogenen Analogie des inneren Vorganges, durch welchen der dem wachen cerebralen Bewusstsein gänzlich entrückte Traum des tiefsten Schlafes sich in den leichteren, dem Erwachen unmittelbar vorhergehenden, allegorischen Traum gleichsam übersetzt, — uns die Musik, von einer innersten Schau angeregt, nach Aussen hin diese Schau mittheilend denken wollen, so müssen wir als das eigentliche Organ hierfür, wie dort das Traum-Organ, eine cerebrale Befähigung annehmen, vermöge welcher der Musiker zuerst das aller Erkenntniss verschlossene innere An-sich wahrnimmt, ein nach Innen gewendetes Auge, welches nach Aussen gerichtet zum Gehör wird". (IX. 98. W.-L. 500.)

Dieses „aller Erkenntniss verschlossene innere An-sich" ist aber zugleich das Wesen der Musik wie das Objekt des Glaubens. Hier berührt sich Kunst und Religion, und zwar im Reiche der reinen Idee, welche im Menschengemüthe nichts Anderes ist, als was wir ausser uns als Natur erschauen. Deutet nun Hoffmann gern die Wirkungen aus diesem inneren Reiche des Gemüthes auf gleichfalls psychische Wirkungen aus jener äusseren Natur und geräth damit in das dunkle Gebiet, welches der Aberglaube dem Teufel zuweist: so finden wir bei unserem Meister vielmehr einen geraden Weg gebahnt, der von dem „inneren An-sich", dem „innersten Weltbilde" unseres, künstlerischen, Traumorganes hinüber führt in die erhabensten Sphären der musikalischen Kunst selber, wo sie auch in ihrer äussern Erscheinung für das Gehör der Menschheit als die vereinigte Schwester der Religion sich zeigt und als solche dem Reiche Gottes dient:

„Wollen wir das von dem Musiker wahrgenommene, innerste (Traum-) Bild der Welt in seinem getreuesten Abbilde uns vorgeführt denken, so vermögen wir dies in ahnungsvollster Weise, wenn wir eines jener berühmten Kirchenstücke Palestrina's anhören. Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äussert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, — da nun diese Farbe selbst aber nicht im Raume erscheint, so erhalten wir hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles Andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum Bewusstsein bringt". (IX. 98. 99. W.-L. 500. 501.*)

*) Hierzu halte man noch folgende Parallele aus Hoffmann's und Wagner's Schriften: „Die wahre Kirchenmusik, nämlich diejenige, die den Kultus begleitet, oder vielmehr selbst Kultus ist, erscheint als überirdische — als Sprache des Himmels. Die Ahnungen des höchsten Wesens, welche die heiligen Töne in des Menschen Brust entzünden, sind das höchste Wesen selbst, welches in der Musik verständlich von dem überschwänglich herrlichen Reiche des Glaubens und der Liebe redet. Die Worte, die sich dem Gesange beigesellen, sind nur zufällig, und enthalten auch meistens nur bildliche Andeutungen, wie z. B. in der Missa." (Ueber den sog. Effekt in der Musik. VII. 434.)

„Erst durch die Tonkunst ward die christliche Lyrik zu einer wirklichen Kunst: die kirchliche Musik ward auf die Worte des dogmatischen Begriffes gesungen; in ihrer Wirkung

Wenn wir nun bei Hoffmann ganz ähnliche Betrachtungen über die Kirchenmusik finden, so werden wir schon daraus auf die tiefere Bedeutung auch seiner magistischen Neigungen schliessen müssen. Klingt denn nicht etwa auch der folgende Abschnitt aus den Gesprächen der „Serapionsbrüder“ vollkommen in die Gedankenwelt ein, welche unser Meister uns erschlossen hat, und welche wir getrost auch in ihren scheinbar abstraktesten Aeusserungen die Welt der Musik heissen dürfen?

„Keine Kunst, glaube ich, geht so ganz und gar aus der inneren Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf nur einzig rein geistiger ätherischer Mittel, als die Musik. Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang der Ausdruck der höchsten Fülle des Daseins — Schöpferlob! — Ihrem inneren eigenthümlichen Wesen nach ist daher die Musik religiöser Kultus, und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden. Immer reicher und mächtiger ins Leben tretend, schüttete sie ihre unerschöpflichen Schätze aus über den Menschen, und auch das Profane durfte sich dann, wie mit kindischer Lust, in dem Glanz putzen, mit dem sie nun das Leben selbst in all seinen kleinen und kleinlichen irdischen Beziehungen durchstrahlte. Aber selbst das Profane erschien in diesem Schmuck, wie sich sehnend nach dem göttlichen höheren Reich, und strebend einzutreten in seinen Erscheinungen. — Eben dieses, ihres eigenthümlichen Wesens halber konnte die Musik nicht das Eigenthum der antiken Welt sein, wo alles auf sinnliche Verleiblichung ausging, sondern musste dem modernen Zeitalter angehören. Die beiden einander entgegengesetzten Pole des Heidenthums und des Christenthums sind in der Kunst die Plastik und die Musik. Das Christenthum vernichtete jene und schuf diese, so wie die ihr zunächst stehende Malerei. In der Malerei kannten die Alten weder Perspective noch Colorit, in der Musik weder Melodie noch Harmonie. Melodie nehme ich im höheren Sinn als Ausdruck des inneren Affekts, ohne Rücksicht auf Worte und ihren rhythmischen Verhalt. Aber es ist nicht diese Mangelhaftigkeit, die etwa nur die geringere Stufe, auf der damals Musik und Malerei standen, bezeichnet, sondern wie in unfruchtbarem Boden ruhend, nicht entfalten konnte sich der Keim dieser Künste, der im Christenthum herrlich aufging und Blüthen und Früchte trug in üppiger Fülle. Beide Künste, Musik und Malerei, behaupteten in der antiken Welt nur scheinbar ihren Platz; sie wurden von der Gewalt der Plastik erdrückt, oder vielmehr in den gewaltigen Massen der Plastik konnten sie keine Gestalt gewinnen; beide Künste waren nicht im Mindesten das, was wir jetzt Malerei und Musik nennen, so wie die Plastik durch die, jeder Verleiblichung entgegenstrebende Tendenz der christlichen Welt, gleichsam zum Geistigen verflüchtigt, aus dem körperlichen Leben entwich. Aber selbst der erste Keim der heutigen Musik, in dem das heilige, nur der christlichen Welt auflösbare Geheimniss verschlossen, konnte schon der antiken Welt nur nach seiner eigenthümlichsten Bestimmung, d. h. zum religiösen Kultus dienen. Denn nichts anderes als dieses waren, ja selbst in der frühsten Zeit, ihre Dramen, welche Fest-Darstellungen der Freuden und Leiden eines Gottes enthielten“. (Serapionsbrüder II. 198 ff.)

löste sie aber die Worte bis zum Verschwinden ihrer Wahrnehmbarkeit auf, sodass sie hierdurch den reinen Gefühlsgehalt fast einzig der entzückten Empfindung mittheilt. In diesem Sinne ist anzuerkennen, dass die Musik das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbart“. (X. 286. W.-L. 498.)

Das verschlossene Geheimniss der Musik, welches Hoffmann so tiefsinnig als das wahrhaftige Christenthum erkannt hatte, ist seitdem in der That vor uns aufgegangen als das wiedergeborene Fest-Spiel des Gottes-Leidens, um allen künstlerischen Sinnen gesammt zu verkünden, dass wieder ein Glauben in der Welt sei.

Von dieser nun in magistischer Doppelgängerei erklommenen Höhe dürfen wir fürderhin getrosten Muthes zu einer zweiten, nicht etwa engeren sondern noch weiteren Rundschau über die benachbarten Gebiete des Romantikers und des Erfüllers uns wieder hinabbegeben in die nächtigeren Sphären der Geister. Die Musik wird uns begleiten, der Glaube uns beseelen, die Kunst uns erwarten, und unversehens am Ende stehen wir wohl wiederum auf der Höhe selbst und erschauen die Geister als Gestalten, erfahren den Glauben als Kunstwerk, erleben die Musik als Drama. Denn, ist ein Glauben in der Welt, so werden die endlichen Wirklichkeiten zu unendlichen Möglichkeiten: denen streben wir zu — als einem neuen Leben, einer andern Welt — und in diesem Streben allein sind wir, nach unseres Meisters eigenem Worte, die echten „Wagnerianer“, so echt wie Hoffmann, der deutsche Geisterseher. —

Wieland der Schmiedt.

Seine Entstehung, seine Quellen und seine Bedeutung.

Von Rudolf Schlösser.

Wenn sich die Wagnerforschung bisher mit fast ausschliesslicher Vorliebe den fertigen und herrlich vollendeten Werken des Meisters zugewandt, dagegen seine dramatischen Entwürfe mehr oder minder ausser Acht gelassen hat, so bin ich der letzte, der hierin etwas anderes als ein durchaus günstiges Zeichen sehen möchte. Immer und immer wieder hat Wagner betont, dass nur die Vereinigung des Wortes mit dem Tone in der dramatischen Handlung und ihre sinnliche Kundgebung an Auge und Ohr ihm als die Erfüllung seiner Absichten gelten könne, und dieser Haupt- und Kerngedanke der Wagnerischen Kunstanschauung ist zum Glück auch seinen Jüngern so in Fleisch und Blut übergegangen, dass wenigstens bis jetzt die Versuche, des Meisters Werke rein litterargeschichtlich zu betrachten, ganz vereinzelt geblieben sind. Derjenige nun, welcher sich ein bloss im Drucke vorhandenes Werk des Meisters zum Gegenstand sorgsamer Untersuchung und liebevoller Betrachtung wählt, könnte leicht in den Verdacht kommen, als wolle er von dieser löblichen Regel eine Ausnahme machen und der Wagnerforschung anstelle des lebendigen Kunstwerks unvermerkt das Buchdrama als Gegenstand ihrer Arbeit unterschieben, um dann um so bequemer philologischen Gelüsten fröhnen zu können. Es bedarf also wohl für ihn einer kleinen Schutzrede, die unsern Freunden seine Absichten erläutert.

Wollen wir im Wagnerischen Kunstwerk nicht das Vereinzelte, Zufällige, sondern nur das grosse Ganze gelten lassen, so ziemt es sich, dass wir diesen Standpunkt auch dem gesammten Leben und Wirken des Meisters gegenüber einnehmen, und um dieses zu können, müssen wir nicht nur die Gipfelpunkte seiner geistigen Entwickelung, sondern auch die verbindenden Glieder genau kennen und verstehen lernen. Für sich und andere ein möglichst anschauliches Bild von des Meisters gewaltiger Persönlichkeit zu gewinnen, das ist die erste Aufgabe des Wagnerforschers, und ihr kann er nur gerecht werden, wenn unter den Zügen, welche dieses Bild zusammensetzen, kein wesentlicher, sei er klein oder gross, fehlt. In diesem Sinne machen wir die Schriften und den Briefwechsel Wagners zum Gegenstande eingehenden und erfolgreichen Studiums, in diesem Sinne haben wir auch seine unvollendeten Werke zu betrachten, als unschätzbare Mittel, die Persönlichkeit des Künstlers zu verstehen, und als wichtige Zwischenglieder zwischen den fertiggestellten Tondramen.

Bei der überaus gradlinigen und folgerichtigen Entwickelung Wagners sind seine Entwürfe wichtiger als die irgend eines andern Dichters. Wir haben es bei ihnen nicht mit zufälligen und gleichgiltigen Nebenarbeiten zu thun, sondern sie sind sammt und sonders Durchgangspunkte, die der

Meister erst hinter sich gelassen haben musste, um zu weitern Thaten fortschreiten zu können, unentbehrliche Glieder in der Kette seiner Entwickelung. Ohne die *Sarazenin* wäre kein *Tannhäuser*, ohne den *Rothbart* kein *Siegfried*, ohne *Wieland den Schmiedt* kein *Nibelungenring* entstanden. Dazu kommt, dass Wagners Werke stäts das getreue Abbild seines Denkens und Empfindens sind, sodass jede Biographie, welche über das rein Aeusserliche hinausstrebt, sie zum Verständniss der Ereignisse wie umgekehrt die Ereignisse zum Verständniss der Werke heranzuziehen hat, und dabei dürfen die Bruchstücke um so weniger vergessen werden, als gerade sie allemal einer Krisis, einem wichtigen Umbruche im Leben des Künstlers entsprechen. So, scheint mir, ist es durchaus nicht unwichtig, dass eine so bedeutende Schöpfung wie *Wieland der Schmiedt* einmal einer Einzeluntersuchung gewürdigt wird, welche in letzter Linie doch immer dem Gesammtbilde Wagners zugute kommen muss.

Der Gang unserer Erörterungen soll der denkbar einfachste sein: von der rein äusserlichen Werdegeschichte des *Wieland* wollen wir zur Geschichte seiner dichterischen Gestaltung und von dort bis in den Kern des Werkes vordringen.

---

1. Die Entstehung der Dichtung.

Die Konzeption des dramatischen Entwurfes *Wieland der Schmiedt* fällt in eine der schwersten Leidenszeiten Wagners. Als ein Hoffnungsstern in Noth und Drang ging der Gedanke an das Werk dem gequälten Dichter auf, aber in Grimm und Verzweiflung wurde der erste Entwurf der Dichtung vollendet. Erst als der Meister die hemmenden Fesseln afterkünstlerischer Absichten gesprengt und von sich geworfen hatte, musste dieser Plan einem zweiten, glücklicheren weichen; jedoch auch dieser verlor bald die Liebe seines Schöpfers: mit den Konflikten, die den Wieland-Entwurf in seinem Herzen hatten reifen lassen, entschwand auch das Gedicht selbst aus Wagners Sinn, um bald andern, grösseren Werken Platz zu machen. Der Entwurf aber ist uns geblieben, eine stolze Erinnerung an den schweren Kampf, der für Wagner zum letzten Male und endgiltig entschied, ob er sich der Kunst des Tages zuwenden solle oder aber derjenigen, die er als reines, keusches Zukunfts-Ideal im Herzen hegte.

Als Richard Wagner nach der Niederwerfung des Maiaufstandes von 1849 gezwungen wurde, aus Dresden zu flüchten, empfand er das plötzliche Ende seiner Hofkapellmeister-Laufbahn durchaus nicht als ein Unglück, sondern zunächst als die Befreiung von einer lange mühsam getragenen schweren Last. Jahrelang hatte sich der gewaltig-wollende junge Künstler in den nichtswürdigen Verhältnissen des modernen Opernwesens bewegen und wider Willen und Ueberzeugung an dessen Ruhme mitarbeiten müssen

— was Wunder, wenn sein Ekel vor dieser Afterkunst ins Ungeheuerliche gewachsen war und ihn endlich gar der Revolution in die Arme getrieben hatte? Er, dem Kunst und Leben nie zweierlei gewesen war, sah in den widerwärtigen Kunstzuständen nichts anders als den getreuen Ausdruck einer widerwärtigen Gegenwart, die erst in tausend Stücke zerschlagen werden musste, ehe der Boden für eine neue, ideale Zukunft der Menschheit gewonnen war, welchem einzig die Blume reiner und wahrer Kunst entspriessen konnte. Mit dieser heiligen Ueberzeugung im Herzen hatte er seine Dresdener Stellung schon längst vor der Revolution als unhaltbar für den Menschen wie für den Künstler erkannt und war daher durchaus nicht überrascht, als das eingetreten war, was nothwendig einmal eintreten musste. „Wie mir die Dresdener Katastrophe längst schon in den Gliedern lag", schrieb er am 9. August 1849 aus Zürich an seinen Freund Theodor Uhlig, „wissen Sie, nur hatte ich keine Ahnung davon, welcher Sturmwind mich eigentlich von dort hinwegführen sollte: versichert sind Sie aber auch wohl, dass alle Amnestie und Restitution der Welt mich nicht wieder vermögen könnten, irgendwo wieder das zu werden, was ich in Dresden zu meinem grössten Leiden war." Dieser Gesinnung ist Wagner stäts treu geblieben: künstlerische Knechtesdienste hat er nie wieder gethan. Der letzte Versuch hierzu, den er auf den Rath seiner Freunde unternahm, scheiterte völlig an der besseren Natur des Künstlers, und *Wieland der Schmiedt* ist das stolze Denkmal dieser Vorgänge.

Auf seiner Flucht von Dresden hielt sich Wagner in der zweiten Hälfte des Mai mehre Tage in und bei Weimar auf und traf daselbst mit Liszt, dem stäts bereiten Helfer in allen Nöthen, zusammen. Wohl mit sorgenvolleren Blicken als der Meister selbst mochte der treue und liebevolle Freund in Wagners Zukunft schauen, da dem Geächteten für einstweilen jede sichere Unterlage seiner Existenz fehlte. Liszt, der nach Wagners eigenem Ausspruche hier mehr für dessen äusserliches Glück als seine innerliche Befriedigung besorgt sein konnte*), rieth ihm daher, sich nach Paris zu wenden. Wagner sollte für die grosse Oper ein neues Werk komponiren, sich dadurch einen bedeutenden Ruf erwerben und so dasjenige erreichen, was er einst mit seinem *Rienzi* erstrebt hatte: die Eroberung der Welt von Paris aus.

Wagner folgte, obwohl gewiss nicht gerne, dem wohlgemeinten Rathe seines Freundes. Am 25. Mai verliess er Weimar und reiste über Zürich, wo er am 28. eintraf, unverzüglich nach Paris.**)

---

*) Eine Mittheilung an meine Freunde. Ges. Schr. IV, S. 407.

**) Wagner an O. L. B. Wolff, Zürich, 29. Mai 1849 (Briefwechsel mit Liszt I, S. 18). Die Daten ergeben sich sehr einfach daraus, dass der in dem Briefe erwähnte Sonnabend auf den 26. fiel. Die Angaben bei Dinger, R. Wagners geistige Entwickelung, S. 187, sind falsch.

Liszt hatte ihn für Paris auf seinen dortigen Sekretär Belloni verwiesen, und dieser „tüchtige, brave und äusserst thätige Mensch“ bemühte sich redlich, Wagner „die nöthigen Wege zum Pariser Ruhm“ zu führen.*) Aber des Meisters bemächtigte sich von vornherein ein so grenzenloser Ekel vor dem niederträchtigen, verfaulten und todesreifen Pariser Kunstgetriebe, dass er sich vollständig ausser Stande fühlte, das Intriguenspiel einzugehen, welches zu seiner Einführung in Paris nothwendig gewesen wäre. Sein Widerwille dagegen war so stark, dass er trotz der bitteren Enttäuschung in Dresden den festen Glauben hegte, diese elenden Zustände in Kunst und Leben seien zum Fallen reif und würden in der nächsten Zukunft zusammenbrechen. „Auf dem Boden der Antirevolution wächst keine Kunst mehr!“ — in diese Worte fasste er Liszt gegenüber (5. Juni) die Eindrücke zusammen, die er in Paris in sich aufgenommen hatte. So fühlte er sich denn ausser Stande, Liszts Wunsche gemäss ein Libretto von Scribe oder Dumas zu komponiren: „ich muss etwas Neues schaffen, und das kann ich nur, wenn ich es ganz und gar selbst mache.“ Dennoch war er entschlossen, sein Heil in Paris wenigstens zu versuchen, und sah sich daher nach einem jungen Dichter um, der sein Süjet gegebenenfalls mit möglichster Unbefangenheit in französische Verse setzen sollte.

Bald waren indess Belloni und Wagner darüber einig, dass es unter diesen Umständen für den Dichterkomponisten in Paris für einstweilen nichts zu thun gebe. Im glücklichen Falle hoffte Wagner in einem halben Jahre die Dichtung, in einem und einem halben Jahre die Aufführung eines neuen Werkes haben zu können. Unfähig, in dem ihm widerwärtigen Paris künstlerisch thätig zu sein, sehnte er sich darnach, in Zürich ein neues Heim zu gründen. Von dort aus wollte er seinen Opernplan an Belloni senden, der dann seinerseits die Bearbeitung durch Gustave Vaez besorgen sollte. Nach Beendigung von dessen Arbeit wollte Wagner nach Paris zurückkehren, sich den Auftrag zur Komposition verschaffen und diese dann wieder in Zürich ausführen. So schrieb er an Liszt am 18. Juni 1849.

Liszt hatte zwar hiergegen nichts einzuwenden, hätte aber doch gerne dem Freunde sofort zu einem durchschlagenden Erfolge verholfen. So zeigte er sich denn zwar höchst bereitwillig, das Seinige dazu beizutragen, um Wagners Uebersiedelung nach Zürich zu ermöglichen, bat aber den Freund**) aufs Dringendste, zuvor alle Hebel in Bewegung zu setzen, um noch im Winter 1849/50 in Paris den Rienzi zur Aufführung zu bringen. Paris sei ihm vor allem und zu allem eine dringende Nothwendigkeit. Er möge nur Roger und der Madame Viardot etwas die Cour machen und

*) Wagner an Liszt, Paris 5. Juni 1849.

**) Juni oder Juli 1849.

für den ersteren die Rolle des Rienzi durch Abkürzungen erleichtern, wie überhaupt das ganze Werk für Paris etwas zu modifizieren sei. Gustave Vaez und A. Royer sollten die Dichtung übertragen und Jules Janin zu Gunsten einer baldigen Aufführung seinen Einfluss in der Presse geltend machen. „Mache Dich unter den Bedingungen des Möglichen möglich, und der Erfolg wird Dir gewiss nicht fehlen. — — Weg also mit den politischen Gemeinplätzen, dem sozialistischen Galimathias und den persönlichen Zänkereien."

Liszt's Verdienste um Wagner sind so gross und gewaltig, sein hingebender Opfermuth für den Freund ist so einzig und unerhört, dass es klein und erbärmlich wäre, ihm ein Missverständniss Wagners als grosses Verbrechen vorzuwerfen. Dass aber Liszt, als er die eben angeführten Worte schrieb, von nichts weiter entfernt war, als von einem wirklichen Verständnisse des Konfliktes, in welchem Wagner schwebte, das muss um der Wahrheit willen mit allem Nachdruck hervorgehoben werden. Für Liszt, den glücklich und optimistisch veranlagten Liebling der Grossen, war es allerdings nicht leicht, sich auf Wagners Standpunkt zu versetzen und den Widerwillen zu verstehen, den dieser gegen ein Kunsttreiben empfand, in welchem Liszt, wiewohl Dank seiner reinen Kindernatur von allem Schmutze unberührt, mitten inne stand. Aber es war alles andere gewesen als Lust am politischen Lärm, was den Künstler der Revolution in die Arme getrieben hatte, alles Andere als persönliche Zänkerei, was ihn zu Meyerbeer — denn auf Wagners Verhältniss zu diesem zielt Liszt — in den schärfsten Gegensatz gebracht hatte. Um sich nach der Decke zu strecken, Sängerinnen und Journalisten den Hof zu machen, Werke aufzuführen, die längst hinter ihm lagen und sie durch Striche zu entstellen — um alles das von Neuem durchzumachen, war Wagner nicht aus Dresden entflohen. Nicht sich unter den Bedingungen des Möglichen möglich zu machen war seine Sendung, sondern das Unmögliche zu erstreben und es mit gewaltiger Kraft in ein Wirkliches zu verwandeln. Auf einen „Erfolg" konnte es ihm nicht mehr ankommen — er betrieb als deutscher Künstler seine Sache um ihrer selbst willen. So lehnte er denn (9. Juli 1849) im Einverständniss mit Belloni, der den Plan für unpraktisch erklärt hatte, die Aufführung des *Rienzi* ab: „ich habe kein Herz mehr dafür und wünsche dafür von ganzer Seele bald etwas Neues zu machen." Für die neue Oper wurde noch vor der Abreise von Paris mit Gustave Vaez eine Einigung getroffen, die allerdings nur das Aeusserliche des gemeinschaftlichen Unternehmens festsetzen konnte. Vertrauen vermochte Wagner zu diesen Plänen nicht zu fassen: „meine nächstens hier (in Zürich) vorzunehmenden Arbeiten", schrieb er an Liszt, „sollen ihm (Vaez) und — euch nun bald meine innerliche Ansicht von der Sache erschliessen; gebe Gott — dass wir uns dann ebenfalls verstehen oder wenigstens verständigen. Nur aus einer tiefen Ueberzeugung — die mein ganzes geistiges

Wesen ausmacht — kann ich Begeisterung und Muth für meine Kunst schöpfen; denn nur aus dieser Ueberzeugung kann ich sie lieben.“ Schon damals war er entschlossen, lieber ganz auf seine Pläne zu verzichten, als sich vor der Pariser Afterkunst zu beugen.

Wie eine schwere Last schleppte Wagner das Pariser Opernprojekt mit sich nach Zürich, ohne den Muth, es von sich zu werfen, aber mit der stillen Hoffnung, doch über kurz oder lang davon befreit zu werden. Am 9. August 1849 schrieb er an Uhlig: „Mein Freund Liszt will mit Teufelsgewalt, dass ich eine Oper für Paris schreibe: — — Nun habe ich ausser meinem Siegfried noch 2 tragische und 2 komische Opernstoffe im Kopfe, keiner von ihnen eignet sich aber zu einer französischen Ausführung: einen fünften habe ich nun, von dem es mir gleichgiltig wäre, in welcher Sprache er zur Welt käme: „Jesus von Nazareth.“ Diesen Stoff gedenke ich dem Franzosen (G. Vaez) anzubieten und hoffe somit von der ganzen Geschichte loszukommen, denn das Entsetzen will ich sehen, das die Dichtung meinem Associé bereiten wird: fasst er Muth dazu, mit mir all die tausend Kämpfe zu bestehen, die der Vorsatz einen solchen Stoff auf das Theater zu bringen nothwendig herbeiführen muss, nun so will ich es für Schicksal halten, und auf die Sache losgehen; lässt er mich aber sitzen — desto besser — so bin ich aller Verführung überhoben, in der mir verhassten schnettereteng-Sprache zu arbeiten, denn Sie können sich denken, dass ich nur mit dem grössten Widerwillen an einen solchen Mischmasch gehen würde.“

Aber die Nothwendigkeit an Verdienst zu denken, die Rücksicht auf die materielle Lage seiner Frau, auf deren und seiner Freunde dringende Bitten trieben ihn immer und immer wieder zu den Pariser Plänen zurück*), obwohl ihn die tolle Zumuthung, ein französisches Opernbuch zu komponiren, zur Verzweiflung brachte. An Ferdinand Heine schrieb er (September 1849): „Mein Widerwille ist grenzenlos, denn es gilt wahrlich dabei nur zu renommiren, und vor wem zu renommiren? grosser Gott, nur vor den Lumpen, vor keinem ehrlichen, gescheuten Kerl!“

„Du hast mir Paris erschlossen“ —, schreibt er einen Monat später (14. Oktober) an Liszt, „ich weise es wahrlich nicht von mir; aber was ich für dort zu wählen und zu entwerfen habe, wählt und entwirft sich wahrlich nicht augenblicklich.“ Er bedürfe, fährt er fort, der Zeit und Musse zu Eingebungen, die er nur aus einer ziemlich fremden Region seiner Natur her erwarten dürfe. Was er an Entwürfen vorräthig habe, eigne sich nur zur Bearbeitung in deutscher Sprache oder stosse, wie Jesus von Nazareth, in Paris auf unübersteigliche Hindernisse. — Auf seinen kühnen Plan, Vaez für dieses Drama zu begeistern, hatte er also schon verzichtet.

*) An Uhlig 16. September 1849.

Aber — über Nacht kam die ersehnte Eingebung und mit ihr Lust und Freude am Werke. *Wieland der Schmiedt* hiess der Stoff, der sich plötzlich seiner völlig bemächtigte. Schon im November 1849, als das „Kunstwerk der Zukunft" abgeschlossen wurde, muss Wagner sich mit dem Gegenstande eingehend beschäftigt haben, — die Erzählung von Wieland, mit welcher dieses Buch abschliesst, trägt schon unverkennbar den Keim des künftigen Dramas in sich. Jener Wieland, der Vertreter des Wagnerischen „Volkes", d. h. „derer, die eine gemeinsame Noth empfinden", der Held, der sich aus Noth Flügel schmiedet, um aus einer nichtswürdigen Gegenwart in eine ideale Zukunft zu entfliehen, musste ihn bis ins tiefste Herz ergreifen — war sein eigenes Schicksal doch kein anderes.

Nun sahen sich die Pariser Pläne ganz anders an, und Wagner zeigte sich Liszt gegenüber bereitwilliger und zuvorkommender als je vorher: „die Sorge für meine fernere Zukunft", schrieb er ihm am 5. Dezember, „macht es mir überhaupt zur Pflicht, an die von Dir mir angewiesenen Unternehmungen ernstlicher zu denken, als es unter den widerstreitenden Empfindungen mir bis jetzt möglich war. Höre also, lieber Freund! Wenn ich mich mit dem Gedanken, für Paris eine Oper zu schreiben, lange nicht befreunden konnte, so war dies zunächst aus einem gewissen, mir besonders eigenen, künstlerischen Widerwillen gegen die französische Sprache. Das wird Dir nicht begreiflich sein: dafür bist Du aber ein europäisches Weltkind, wogegen ich ganz speziell germanisch zur Welt gekommen bin. Diesen Widerwillen habe ich aber nun zu Gunsten einer einflussreichen künstlerischen Unternehmung überhaupt besiegt: nun handelte es sich aber um die Dichtung und den Stoff selbst, — und hierin muss ich erklären, das es mir geradezu unmöglich ist, eine ganz fremde Dichtung gerade nur in Musik zu setzen, — nicht etwa, weil ich es als mir zu gering ansähe, sondern weil ich weiss — und zwar aus Erfahrung weiss, dass ich eine schlechte, unbedeutende Musik machen würde. Was ich nun selbst von Opernstoffen im Kopfe hatte, eignete sich alles nicht für Paris: und hierin lag der Grund meines langen Schwankens in der ganzen — von Dir so gut eingeleiteten Angelegenheit. Ich bin mir nun aber klar geworden, welche Aufgabe ich eigentlich zu lösen habe; es ist die: mir ganz treu zu bleiben, und doch, indem ich entwerfe und ausführe, immer gerade Paris vor den Augen zu haben. So, lieber Freund, verstehen wir beide uns vielleicht auch vollkommen, und Du giebst mir recht, wenn ich mir nicht etwa vornehme, Franzose zu werden (was mir ja auch nie gelingen würde — und was die Franzosen von einem Deutschen eigentlich auch garnicht wollen), sondern zu bleiben, was ich bin, als solcher aber genau und bestimmt mir vornehme, zu den Franzosen verständlich zu reden. Gut denn! In diesem Sinne ist mir nun auch ganz neuerdings der Stoff zu einer Dichtung eingekommen, den ich unverzüglich aus-

führen und Gustave Vaez mittheilen will: er ist höchst originell, ergreifend und unter allen Verhältnissen zulässlich. Näheres darüber berichte ich Dir, sobald ich mit der Ausarbeitung fertig bin.“ Es handelte sich, wie wir gleich sehen werden, um *Wieland den Schmiedt.*

Gegenstand und Lust waren also da, und die schönsten Aussichten schienen sich aufthun zu wollen. Aber man erkennt leicht, dass Wagner hiermit in einer argen Selbsttäuschung befangen war. Denn nun und nimmer war es möglich, jenen Mittelweg zu finden, auf dem der Künstler sich selbst treu bleiben konnte ohne die Rücksichten gegen das Franzosenthum zu verletzen; eben an dieser Unmöglichkeit waren ja alle seine bisherigen Versuche gescheitert. Ueber kurz oder lang mussten sich also die glänzenden Aussichten als trügerisch erweisen.

Für einstweilen allerdings wurden des Meisters Hoffnungen und Pläne noch kühner infolge davon, dass seine äussere Lage eine plötzliche unerwartete Besserung erfuhr. Drei Wochen nach seinem Briefe an Liszt, am 27. Dezember 1849, schrieb er an Uhlig: „Sollte ich durch die Hülfe von H. vollends in den Stand gesetzt werden, einige Jahre ohne Erwerbsnoth gesichert vor mir zu sehen, so sind diese Jahre die entscheidendsten meines Lebens und namentlich meiner künstlerischen Laufbahn, denn nun kann ich auch Paris mit Ruhe und Würde in die Augen sehen, während vorher die Furcht, durch äussere Noth zu Zugeständnissen gedrängt zu werden, mir von vornherein jeden Schritt für Paris gründlich verleidete. Nun steht das anders! Hiess es früher: verleugne Dich! werde ein Anderer, werde Pariser, um Paris für Dich zu gewinnen — so heisst mein Vorsatz nun so: bleibe ganz der Du bist, zeige den Parisern, was Du von innen heraus willst und kannst, bringe ihnen den Begriff davon bei, und damit sie Dich begreifen, sprich zu ihnen so, dass sie Dich verstehen, denn Dein Zweck ist ja eben der, von ihnen, als das, was Du bist, verstanden zu werden.“

Ungeheure Erwartungen und stolze Entwürfe knüpften sich nun an die einst so verhasste Pariser Oper: „Am 16. Januar“, heisst es in jenem Brief weiter, „gehe ich also nach Paris: ein paar Ouverturen von mir (die zu Rienzi und Tannhäuser) werden bereits dort einstudiert und meinen fertigen Opernplan bringe ich mit: es ist — Wieland der Schmied. Zuerst greife ich die 5aktige Opernform an, dann das Statut, nach welchem in jeder grossen Oper ein besonderes Ballet sein muss. Gelingt es mir, Gustave Vaez zu begeistern, ihm das Verständniss meiner Absicht und den Willen, sie mit mir durchzuführen, beizubringen, so ist's gut, — wenn nicht, so suche ich so lange, bis ich den richtigen Dichter finde. Jede Schwierigkeit, die dem Unternehmen entgegensteht, wird mir und dem mir verbündeten Stoff zu Angriffen in der Presse werden, und gelte es, den ganzen Mist unbarmherzig aufzuwühlen und frisches Wasser durchlaufen zu lassen: dabei bin ich dann in meinem rechten Zeuge drin, denn

meine Sache ist: Revolution zu machen, wohin ich komme. Unterliege ich, nun so ist diese Niederlage mir ehrenvoller als ein Triumph auf dem entgegengesetzten Wege: selbst ohne persönlichen Sieg nütze ich aber jedenfalls der Sache. Der Sieg wird hierin eigentlich nur aber durch die Ausdauer versichert: wer aushält, gewinnt unbedingt, und aushalten heisst bei mir — da ich an meiner Willenskraft nicht zu zweifeln habe — Geld genug haben, um unbekümmert um meine Existenz immer nur drauf losschlagen zu können. Habe ich Geld genug, so möchte ich z. B. sogleich meine Broschüren über die Kunst übersetzen und verbreiten lassen. Nun, das wird sich zeigen, wenn ich an Ort und Stelle bin, und sich bestimmen, nach den Mitteln, die mir zu Gebote gestellt werden. Geht mir das Geld zu früh aus, so hoffe ich mit Sicherheit auf einen andern Beistand, d. i. die sociale Republik, die früher oder später in Frankreich unvermeidlich und unausbleiblich ist: tritt sie ein, nun da stehe ich für sie fertig da und habe ihr in der Kunst tüchtig vorgearbeitet."

Auf diesen hoffnungsvollen Fiebertraum folgte nur zu bald, noch vor der Abreise nach Paris, ein empfindlicher Rückschlag. Am 12. Januar 1850 berichtet Wagner an Uhlig, er werde am 16. noch nicht abreisen. Wegen der finanziellen Aussichten hatten sich Zweifel eingeschlichen, und Paris war für Wagner ohne Garantie für seine möglichste Ausdauer ein ganz ander Ding als mit dieser. Dazu kam körperliches Uebelbefinden: „Auch war ich nicht recht", schreibt er, „und bin noch nicht ganz wohl; mir bekannte Winterleiden haben sich auch hier eingestellt: Rheumatismen, die mir besonders dadurch beängstigend wurden, dass sie sich nach dem Herzen zogen. Zum Arbeiten hatte ich jetzt alle Lust verloren: selbst meinen Opernplan habe ich noch nicht zu Papier bringen können, so bleiern lag's auf mir, und ich tröstete mich nur noch mit einem Ausspruche Feuerbachs: „Wer nie ausgerufen hat: mein Gott, warum hast Du mich verlassen! der hat Gott auch nie in sich gehabt." — Doch ist auch jener Opernplan in wenig Tagen niedergeschrieben, wenn mir nur erst wieder frische Luft durch das Hirn weht."

Unter diesen Umständen konnte der freudige Zustimmungsbrief zu den Pariser Plänen, den Liszt zwei Tage später (14. Januar 1850) an Wagner abgehen liess, keinen nachhaltigen Eindruck mehr auf den Meister machen. Ein Schreiben Wagners an Uhlig vom 28. Januar zeigt noch die gleiche Niedergeschlagenheit wie das eben angeführte: „Morgen früh reise ich ab, um — wenn alles gut geht — den 1. Februar in Paris einzutreffen. Ich habe mich unter allen Bedingungen namentlich noch aus diätetischen Rücksichten entschlossen: ich bin etwas hin und leide an einer ganz ausserordentlichen Nervenabspannung. Die letzten 8 Tage haben mich überzeugt, dass es hier, in der Unruhe, beim Arbeitenwollen und nicht -können nicht besser mit mir wird, und so greife ich zu dem — gewissermaassen verzweifelten Mittel, die — immerhin nicht unbedeutende Reise in der

Hoffnung anzutreten, dass sie mich erfrische und meine Nerven stärke, wie man dies von Reisen und Ortswechsel oft erfahren hat.

„Mein Opernplan für Paris ist trotzdem noch fertig geworden, nur muss ich ihn erst noch übersetzen: wie mir bei dem Allem zu Muthe ist? Ungeheuer albern, — denn ich suche mich in einem fort zu Gunsten meiner Freunde zu — belügen!“ —

„In Paris werde ich die erste Zeit sehr ruhig verbringen, und rein nur auf Wiederherstellung meiner sehr angegriffenen Gesundheit bedacht sein.“

So wandelte also der stolze Held nicht die glorreiche Laufbahn des Sieges, als er sich nach Paris wandte, sondern den trüben, stillen Weg ins Lazareth, um dort Genesung zu suchen. Das waren freilich nicht die geeigneten Stunden, den germanischen Wunderschmied zu neuem Leben und herrlichem Fluge zu erwecken — aber es waren wohl jene, die den Gelähmten den Gelähmten verstehen lehrten! —

In den ersten Tagen des Februar traf Richard Wagner in Paris ein, krank und hoffnungslos. Obendrein schien sich noch alles verschworen zu haben, ihm den Weg zu verlegen. *) Der Buchhändler Wigand in Leipzig liess ihn vergeblich auf das Honorar des *Kunstwerks der Zukunft* warten, und Belloni, auf den einzig sich seine letzten Hoffnungen stützten, hatte eben Paris verlassen. Die Aufführung der Ouvertüren, die Wagner für unmittelbar bevorstehend angenommen hatte, war so bald noch nicht zu erwarten — Wagners Lage war verzweifelt.

Aber der Druck all dieser Qualen und Nöthe sollte ihm doch zum Heile gereichen; er verlieh Wagner die lange ersehnte Kraft, das ganze Opernprojekt mit vollster Entschiedenheit beiseite zu werfen und ganz wieder er selbst zu sein. Am 24. Februar schrieb er an Uhlig: „Es freut mich, Dir berichten zu können, dass ich nun dem Wesen meiner Krankheit auf die Spur gekommen bin: sie war zum grossen Theil Gemüthskrankheit, wenigstens hat eine zwangvolle Affektion meines Gemüthes ihre körperliche Beschaffenheit zu so bedrohlicher Höhe gesteigert, als sie sich jetzt mir kundgab. Vor kurzem habe ich nun in einem ausführlichen Briefe an F.(ranz) L.(iszt), dessen Inhalt Euch mitgetheilt werden wird, meinen motivirten Entschluss gründlich ausgesprochen, dass ich unter keiner Bedingung eine Oper für Paris schreiben werde, höchstens mich verstehen würde, eine fertige, mir gleichgiltig gewordene Arbeit, Lohengrin, zum Zerpflücken und Einflicken in den Ehrenkranz der grossen Pariser Opernh. herzugeben: da ich jedoch nicht so kindisch bin, zu glauben, dass diese Gabe anständig gefunden werden sollte, mir es fernerhin auch unmöglich ist, auch nur einen Federzug zu solchem Darreichungsgeschäfte beizutragen, so nehme ich an, dass meinen lieben Freunden — — — auch die Freude verdorben werden wird, einen Wagnerischen Schwanenritter

*) An Uhlig 24. Februar 1850.

über den Rhein geschwommen zu sehen. — — So, lieber Freund, kurirt sich das Pferd in der Wildniss, indem es sich eine Ader aufbeisst; die Ader hiess bei mir: Pariser Oper; ich freue mich des Gefühles, wie dieses ungesunde, stockende Blut von mir geht. — — Von den Alpen aus schreibe ich Euch einen deutschen Wieland fix und fertig — den wird einst das Volk verstehen. —"

Und wie dieser freudige Gedanke an neues Schaffen den Künstler, so erfüllte das beseligende Gefühl der Befreiung den Menschen. Trotz alles Elends und des Fehlschlagens sämmtlicher Pläne schreibt er am 13. März an Uhlig so froh und glücklich wie lange nicht: „Meinen tiefsten Widerwillen gegen eine pariser Opern-Expedition hatte ich nie überwunden. Du kennst aus meinen letzten Züricher Briefen die Ansicht, die ich aber endlich von der Sache gewann und die mich bestimmte, eine Zeit lang mit Wärme an meine projektirte Pariser Thätigkeit zu denken. O welche Freude ist es mir jetzt, zu gewahren, wie meine gute Natur, mit allen äusseren Zusammenhängen, sich so gebieterisch gegen das Machwerk meiner Pläne auflehnte, dass ihr entscheidendster Sieg mich so schnell vor endlosen bitteren Folgen, Aerger und Kummer aller Art bewahrt hat! Ihr erstes Veto sprach sie in meiner Krankheit aus: sie war zum überwiegend grossen Theile Gemüthskrankheit; wie ich frisch und thätig bin zu allen Unternehmungen, bei denen meine ganze Seele ist — so war ich trüb und träge, als es an Paris ging. Nichts wollte mir flecken. — Mit gränzenloser Mühe zwang ich mich zu meinem Wiland; immer klang es mir wie „comment vous portez-vous?" — die Tinte floss nicht, die Feder kritzelte: draussen war schlechtes, graues Wetter. Aber das alles war nun vorbei und selbst über Bellonis ewiges Ausbleiben grämte Wagner sich kaum noch. Er dachte bereits ernstlich an die Heimreise. Jene Märztage sehen die Entstehung des *Wieland*, wie er uns heute vorliegt: „Zu meinem Wiland habe ich die ganze Dichtung fertig — deutsch! deutsch! wie flog es mir da vom Zeuge! — Dieser Wiland soll Euch noch alle auf seine Flügel mitnehmen — —!" So wurde diese Dichtung, nach Schmerzen ohne Maass nun in Wonne geboren, ein Mal der Befreiung des Künstlers aus Schmach und Noth.

Und obwohl Wagners Pariser Aufenthalt ohne jeden „Erfolg" blieb, obwohl es, trotz Bellonis Ankunft, nicht einmal zu einer Aufführung der Ouvertüren kam, so ging der Meister doch reicher zurück, als er gekommen war. Am 21. April schrieb er — noch aus Paris — an Liszt: „In meinem Leben sind jetzt entscheidende Dinge vorgefallen: die letzten Bande sind von mir abgefallen, die mich an eine Welt fesselten, in der ich — nicht geistig — sondern physisch selbst zunächst hätte zu Grunde gehen müssen. Unter ewigem Zwange gegen mich — durch meine nächste Umgebung mir aufgelegt — habe ich meine Gesundheit verloren, meine Nerven sind zerrüttet." Aber diese bitteren Erfahrungen waren auch grosse Erfahrungen: Wielands Flügel waren geschmiedet — was bedeutete da noch die Lähmung? Jenen

Ereignissen, die mit der Entstehung des Wieland-Entwurfes so enge zusammen gehören, verdanken wir den Wagner, der zum Schöpfer der Nibelungen, des Tristan, des Parsifal, vor allen aber des Werkes von Bayreuth wurde.

Wir könnten hier die Entstehungsgeschichte des *Wieland* abschliessen, da ja Wagner den Stoff bald darauf fallen liess, wenn nicht noch ein eigenartiger Versuch des Meisters zu verzeichnen wäre, das liegengebliebene und doch so schmerzlich geliebte Werk zum Leben zu erwecken.

Nachdem Wagners Briefe ein volles halbes Jahr hindurch des *Wieland* mit keinem Worte Erwähnung gethan haben, taucht er plötzlich wieder auf; es war eine Anfrage der Fürstin Wittgenstein, was Wagner dem Werke wieder näher brachte. „Sie fragen mich nach meinem Wiland?“ — schreibt er der Fürstin am 8. Oktober 1850, „Ich bin reicher an Entwürfen, als an Kraft sie auszuführen. So bedarf ich der Helfer, ja mehr als der Helfer, ich bedarf des künstlerischen Busenfreundes, der ganz so — und hoffentlich besser noch wirkt, als ich wirken möchte. Ich ersuche Sie, Liszt zu vermögen, die musikalische Ausführung für mich zu übernehmen.

„Die Dichtung in ihrem jetzigen Zustande, und wie ich sie jetzt Ihnen hiermit übergebe, ist das Erzeugniss einer schmerzlichen und tieferregten Begeisterung, in der ich zu Erfindungen getrieben wurde, zu denen ich mir als Künstler glaube Glück wünschen zu können. Sie versetzt mich aber jetzt in eine Zeit zurück, in die ich — nicht mehr zurückversetzt sein mag. Ich kann jetzt das Gedicht nicht weiter ausführen, weder in Versen noch in Tönen! gewänne ich einst die Ruhe dazu, so müsste ich fürchten, auch kalt darüber geworden zu sein. So hatte ich mich in der letzten Zeit daran gewöhnt, die Dichtung gänzlich aufzugeben.

Ist dieser Wiland aber im Stande, Liszt beim ersten Bekanntwerden damit so zu begeistern, wie er mich begeisterte, so bitte ich ihn, ihn als sein Eigenthum zu betrachten. Meine Dichtung ist vollständig ausgeführt, nichts bleibt an ihr zu thun übrig, als eine einfache Versification, die jeder halbweg geschickte Versmacher ausführen kann: Liszt wird ihn leicht finden. Da, wo es am wichtigsten war, sind mir auch schon die Verse entflossen. — Weiteres ist mir jetzt unmöglich: schon die Abschrift kostete mir viel Noth.

„Mögen Sie, verehrte Frau, mein Gedicht nicht für unwerth halten, mit Wärme es dem Freunde anzuempfehlen.“

Liszt war über die Zusendung einigermaassen überrascht und antwortete ausweichend (18. Oktober 1850): „Ich weiss wirklich nicht, in welcher Weise ich Dir danken soll, denn offenbar gäbe es nur eine einzige giltige — und die wäre, Dir einfach als Gegengabe auch ein Meisterwerk zu senden. Nun sind aber solche Erwiderungen, selbst beim besten Willen von der Welt, äusserst schwierig zu geben. Erlaube mir daher Dein Manuscript vom „Wieland“ als ein heiliges Pfand zu betrachten, das ich zu Deiner

Verfügung, bis Du es wieder verlangst, aufbewahren werde. Da meine unzähligen Beschäftigungen es mir versagen, mich vor einem Jahre oder 18 Monaten damit zu befassen, werden wir uns, falls Du dann noch der Meinung wärest, dass ich die Composition davon übernehme, sei es mündlich, sei es schriftlich darüber verständigen."

Wagner fühlte wohl heraus, dass es sich um eine Art Ablehnung handelte, ohne jedoch seiner Sache ganz sicher zu sein. Er schrieb daher am 25. November an Liszt: „Mit meiner Bitte, Dir meine Wiland-Dichtung anzueignen, hast Du mich, wie es scheint, nicht ganz richtig verstanden: sie ist ganz aufrichtig als Wunsch und Bitte zugleich gemeint. Deine gegenwärtige und nächste starke Beschäftigung könnte die Erfüllung nur hinausschieben, ganz unmöglich würde sie aber nur der Umstand machen, dass mein Entwurf Dir nicht die Lust zu seiner Ausführung abgewinnen könnte. Für diesen Fall — bitte ich Dich — sei auch Du aufrichtig gegen mich! Willst Du — wenn auch später — den Wiland ausführen, so werde ich auch für eine glückliche Versification Sorge tragen."

Liszt antwortete am 3. Januar 1851 aus Eilsen in Bückeburg, eben so offen und frei, wie Wagner es von ihm erbeten hatte: „Erlaube mir Dir den Besitz und die absolute Disposition Deines Eigenthumes nach meiner Ankunft in Weymar zu restituiren. So gross die Lockung auch für mich ist an Deinem Wieland zu schmieden, so kann ich doch nicht umhin meinen Entschluss, nie und nimmer eine deutsche Oper zu componiren, festzuhalten — — und — — — bei den Welschen zu verbleiben.

„Germanien ist Dein Eigenthum — und Du sein Ruhm." —

Man kann Liszt die Ablehnung des Entwurfes nicht verargen; der irrende Theil war in diesem Falle entschieden Wagner. So verständlich Wagners heisser Wunsch ist, den genialen Freund eine Oper schreiben zu sehen,*) so war doch die Komposition des *Wieland* eine Aufgabe, die Liszt mit Recht ablehnte: das Werk entsprach zu bestimmt gerade nur der einen Wagnerischen Natur, als dass sich ein Künstler von ganz anderer Geistes- und Charakterveranlagung hätte hineinfinden können. War auch Wagners Vertrauen auf Liszts gewaltiges Können gewiss vollauf berechtigt, so übersah er doch, dass es gerade dem Grossen am allerschwersten fallen musste, sich in eine ganz fremde Empfindungs- und Betrachtungsweise hineinzuleben. Wagner sah denn auch ein, dass Liszts Bedenklichkeit nicht ungerechtfertigt war: „Ueber den Wieland kein Wort mehr", schrieb er am 18. Februar, „es thut mir herzlich leid — dass Du Recht haben musst. —"

Nur noch selten wird seitdem der *Wieland* erwähnt. Liszt sollte das Manuskript, welches er in Weimar verschlossen zurückgelassen hatte, an Uhlig absenden. Im Juli oder August versprach er, dies sofort nach seiner

*) Dies war schon früher Wagners Wunsch. An Liszt 14. Oktober 1849. Um eine Oratoriendichtung (Himmel und Erde, nach Byron) hatte Liszt Wagner einmal gebeten 28. Oktober 1849); vielleicht ermutigte ihn dies zur Anbietung der Oper.

Rückkehr von Eilsen zu thun. Damit enden die brieflichen Erwähnungen des Werkes — An die Oeffentlichkeit trat es erst 1872 im dritten Bande der *gesammelten Schriften.**)

2. Die Quellen der Dichtung.

Schon seit seiner Rückkehr von Paris nach Deutschland im Jahre 1842 hatte Wagners Lieblingsstudium das des deutschen Alterthumes ausgemacht. Tiefer und tiefer versenkte er sich in das urheimische Element, das ihn aus den Dichtungen der Vergangenheit ansprach, und in der Sehnsucht nach voller Erkenntniss dessen, was ihn eigentlich denn zu dem urheimathlichen Sagenquelle hinzog, gelangte er Schritt für Schritt in das tiefere Alterthum hinein, um endlich durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch „bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos" zu gelangen. Was er hier fand, das Ziel seiner Sehnsucht, war der von aller historischen Konvention losgelöste, jugendlich-schöne Mensch, wie ihn seine Zukunftsträume ersehnten, der Held des „Kunstwerks der Zukunft". Als erste Früchte der Beschäftigung des Meisters mit den ältesten Ueberlieferungen deutscher Sage und Mythe müssen der *Entwurf des Nibelungen-Mythus zu einem Drama* (1848) und die dramatische Dichtung *Siegfrieds Tod* (Herbst 1848) gelten. Mit diesen beiden Werken gehört *Wieland der Schmiedt* nach Form und Inhalt auf's Engste zusammen.

Um so mehr muss es überraschen, dass Wagner in dieser Dichtung nicht aus dem Quell der altnordischen Sagenüberlieferung unmittelbar geschöpft, sondern den Stoff einer Neudichtung entlehnt hat, dem Epos *Wieland der Schmied* von Karl Simrock.**) So eng ist dabei Wagners Verhältniss zu seiner Vorlage, dass fast Zweifel aufkommen könnten, ob Wagner mit der ursprünglichen Fassung der Sage überhaupt vertraut gewesen sei. Denn nicht nur in seinem dramatischen Entwurfe, sondern selbst in prosaischen Schriften finden sich Spuren von Simrocks Einfluss, und in den letzteren hat er sogar verschiedene Male Züge aus Simrocks Epos verwendet in dem offenbaren Glauben, es mit echt sagenhaften Elementen zu thun zu haben.***)

---

*) Nach Abschluss dieser Arbeit sind Briefe Wagners an August Röckel erschienen, (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1894), welche S. 77 einiges neue Material zur Geschichte des *Wieland* bringen. Es scheint danach, als habe Uhlig die von Liszt erhaltene Dichtung an Röckel ins Waldheimer Zuchthaus gesandt, damit dieser sie komponiere. Wenigstens befand sich 1862 ein Exemplar des *Wieland* in Röckels Händen und Wagner fragte den Freund, ob er das Werk noch komponieren wolle. Andernfalls wolle er es einem jungen Freunde zur Komposition übergeben.

**) Zuerst hat hierauf meines Wissens Franz Muncker in seiner Wagner-Biographie (Bamberg 1891) S. 62 aufmerksam gemacht. Neuerdings hat Karl Landmann wieder darauf hingewiesen. Festschrift zu Rud. Hildebrands 70. Geburtstage (Leipzig 1894) S. 98.

***) Schon der Schluss des *„Kunstwerks der Zukunft"* lässt dies erkennen, noch mehr aber die „Mittheilung an meine Freunde." Die Erzählung vom Riesen Wate ist in allen

Wir müssen daher prüfen, ob Wagner die beiden ursprünglichen Quellen der Sage, die ältere Edda und die altnordische Thidreks- (Vilcina-) Saga genau bekannt gewesen sind oder nicht, denn nur dann vermögen wir seinen *Wieland* sicher zu beurteilen. Um Wagners Bekanntschaft mit den Sagen zu untersuchen müssen wir uns an den *Entwurf des Nibelungen-Mythus zu einem Drama* und an *Siegfrieds Tod* halten. Die zahlreichen Untersuchungen über den Nibelungenring können uns hier leider nicht fördern, weil die Tetralogie erst nach dem *Wieland* entstanden ist.

Schon ein flüchtiger Vergleich des *Entwurfes* und des *Siegfried* mit den Ueberlieferungen der Nibelungensage zeigt, dass Wagner ein ungemein reichhaltiges Material sicher beherrschte. Im Kerne seiner Neudichtung steht die Völsunga-Saga, aber mit ihr sind eine Reihe von andern Berichten verschmolzen. So stammen die Tarnkappe und die Art und Weise von Siegfrieds Tod aus dem deutschen Nibelungenliede, der Bau der Götterburg durch die Riesen aus der jüngeren Edda. Aber auch für die Benutzung der Thidrekssaga finden sich sichere Belege, ja, sogar einige der wichtigsten Züge der ganzen Dichtung stammen aus ihr: nur s i e weiss unter den nordischen Quellen von einem Aufwachsen Siegfrieds, des Vater- und Mutterlosen, bei einem Schmiede, nur sie von allen Quellen überhaupt nennt diesen Schmied Mimir. Dass Hagen ein Albensohn und der Halbbruder der Giukungen ist, weiss gleichfalls kein anderer Bericht zu erwähnen und endlich ist ausschliesslich bei ihr Grani ein Geschenk der Brynhild an Sigurd. Etwas schwerer sind sichere Anzeichen für die Benutzung der älteren Edda nachzuweisen, da sich der Inhalt ihrer Lieder häufig mit anderen Berichten deckt, sodass sich Wagners eigentliche Quelle nur vermuten lässt. Aber an zwei Stellen lässt sich doch ihr Einfluss mit vollster Bestimmtheit feststellen. Die Neunzahl der Walküren weist auf Benutzung des zweiten Helgi-Liedes hin, eine Stelle aus dem dritten Aufzug von *Siegfrieds Tod* auf das zweite Sigurdslied. Siegfried erzählt bei Wagner:

„Da däuchte nun Mime tüchtig die Wehr,
dass mit ihr einen Wurm ich erschlüg',
der auf schlimmer Haide sich wand. —
„Wie lachten wohl — sagt' ich — Hunding's Söhne,
hörten sie solch ein Lied,
dass Siegfrieds Waffe mit Würmern focht,
eh' sie den Vater gerächt."

Dass die Rache an Hunding dem Tode des Fafnir voraufgehen soll, weiss zwar auch die Völsunga-Saga zu berichten, aber nur die Edda führt die Worte an, die Sigurd vorher zu Regin spricht:

---

wesentlichen Zügen, die von der Nornengabe des „nie zufriednen Geistes" auch in den Einzelheiten Simrocks Eigenthum. Doch geht diese letztere Erzählung auf eine Sage bei Saxo Grammaticus zurück.

„Laut würden Hundings Söhne lachen,
— — — — — —
Wenn mich, einen König, mehr verlangte
Nach rothen Ringen als nach Vaterrache,“

eine Stelle, an die sich Wagners Text fast wörtlich anlehnt.

Ich lasse es dahingestellt, ob nicht auch die Nornenszene im Vorspiel zu *Siegfrieds Tod* auf die ältere Edda (erstes Helgilied) zurückgeht; die beiden angeführten Belege genügen völlig.

Warum hat nun Wagner nicht auch für den *Wieland* aus diesen ihm bekannten reinen Quellen geschöpft? Die Frage ist für die Thidrekssaga leicht zu beantworten: er hatte sie nicht zur Hand. Die Ausgabe, aus der er sie kannte, war ohne Zweifel von der Hagens Uebersetzung, die 1815 im 1.—3. Bande von dessen *nordischen Heldenromanen* erschienen war, denn eine andere Uebertragung gab es meines Wissens damals noch nicht. Nun wissen wir aber aus einem Briefe Wagners an Uhlig (vom 12. November 1851), dass Wagner sich schon in Dresden vergeblich bemüht hatte, den 4. Band dieser Sammlung, der die Völsungasaga enthielt, zu kaufen, da er im Buchhandel nicht mehr zu haben war. Er hatte ihn schliesslich auf der Dresdner Bibliothek gefunden und liess ihn sich durch Uhligs Vermittlung 1851 noch einmal von dort zur abermaligen Durchsicht heimlich zuschicken, weil in Zürich keine Möglichkeit war, ihn zu bekommen. Also ist ziemlich sicher anzunehmen, dass Wagner auch die ersten Bände der *Heldenromane* weder besass noch erlangen konnte.

Mehr Schwierigkeiten bereitet die Frage nach der Benutzung oder Nichtbenutzung des eddischen Liedes von Völund. Auffallend ist es, dass gerade die Aenderungen, die Simrock mit der Ueberlieferung der Edda vornahm, von Wagner stark berücksichtigt worden sind, ebenso auffallend aber andrerseits, dass Wagners Drama im grossen Gange der Handlung entschieden dem Liede der Edda entspricht; es scheint fast den Kern des Ganzen auszumachen, zu dessen Umkleidung fremde Elemente nur da herangezogen werden, wo es zur Verdeutlichung des Zusammenhanges erwünscht ist. Ich möchte annehmen, dass Wagner bei der Abfassung des *Wieland* die Edda zwar nicht zur Hand, aber doch ungleich deutlicher in der Erinnerung hatte als die Thidrekssaga.

Zur näheren Untersuchung wollen wir in Kürze den Inhalt der Wielandsage angeben, wie ihn uns die beiden Quellen mitteilen. Natürlich kann es uns dabei nicht darauf ankommen, Ursprung und Entstehung der Sage zu prüfen; für uns ist die einfache Erzählung, wie sie Simrock und Wagner vorlag, das Wesentliche.

Die Sage von Wieland dem Schmied, wahrscheinlich niederdeutschen Ursprungs, ist schon früh in Deutschland, England und Frankreich verbreitet gewesen, hat sich aber nur in den beiden nordischen Quellen deutlich erhalten. Der nebensächlichen Erzählungen an andern Stellen und

der mehr oder minder getrübten Ueberlieferungen brauchen wir hier nicht zu gedenken.

Die eddische Völundarkvida, wahrscheinlich das älteste aller eddischen Gedichte, ist uns leider nur in getrübter und unvollständiger Fassung erhalten. Sie verbindet zwei verschiedene Sagen mit einander; die erste berichtet von drei Brüdern, Völund, Egil und Slagfid, welche drei Walküren zu Weibern gewinnen. Die Jungfrauen kommen vom Kampf geflogen und setzen sich am Seegestade nieder, werden von den Brüdern gefunden und — offenbar nachdem sie zuvor ihrer Schwanenhemden beraubt sind — heimgeführt. Nach acht Jahren aber verlangt es die Mädchen, wieder des Walkürenamtes zu walten, und sie fliegen von dannen.

Fast nur durch die Person des Helden ist hiermit der zweite Teil des Gedichtes verknüpft: Nidud, der König der Niaren, überfällt Völund in seiner Schmiede und beraubt ihn. Den Gefangenen lässt er lähmen und auf einer einsamen Insel in der Nähe seines Königssitzes für sich schmieden. Aus Rache lockt Völund des Königs junge Söhne zu sich und tödtet sie. Aus ihren Schädeln verfertigt er Trinkschalen für den Vater, aus den Augen Edelsteine für die Mutter der Knaben, aus den Zähnen Brustgeschmeid für ihre Schwester Bödvild. Die Schwester selbst lockt er gleichfalls in seine Schmiede und reicht ihr einen Schlaftrunk, ihr Unehre zu schaffen. Dann erhebt er sich — man erfährt nicht, wie — hoch in die Luft und verkündet Nidud das Werk seiner Rache. — Eine schwer verständliche Rolle spielt in beiden Teilen des Liedes ein Ring, wohl ursprünglich der Schwanenring der Walküre. Völund hat ihn mit 700 andern in seinem Saal an einem Baste aufgehängt und von dort raubt ihn Nidud mit seinen Mannen. Als Wieland heimkehrt und den Ring vermisst, glaubt er daraus schliessen zu dürfen, seine entflogene Gattin sei zurückgekehrt. — Den Ring erhält später Bödvild, die ihn zerbricht und heimlich Völund zur Ausbesserung bringt; diese Gelegenheit eben benutzt Völund zu seiner That.

Ungleich schwerfälliger und weitschweifiger und dem entsprechend auch unursprünglicher ist die Erzählung, welche die Thidrekssaga, ein prosaisches Werk des 13. Jahrhunderts, auf Grund niederdeutscher Erzählungen von Wielands Thaten giebt. Velent, der Sohn des Riesen Vadi, wird von seinem Vater zuerst bei dem Schmied Mimir, dann bei kunstvollen Zwergen in die Lehre gegeben; nachdem er dort allerlei Abenteuer bestanden und seine unglaubliche Kunstfertigkeit mehr als einmal bewiesen hat, fährt er in einem kunstvoll hergerichteten Baumstamm die Weser herab und wird in Jütland von Fischern des Königs Nidung aus dem Wasser gezogen. An dessen Hofe verrichtet er eine ganze Reihe von Wundern der Schmiedekunst, die uns in breiten Episoden berichtet werden. Einst zieht der König in den Kampf und vergisst zu Hause seinen Siegerstein. Er verspricht demjenigen, der ihn herbeischaffe, seine Tochter zum Weibe und die Hälfte seines Reiches. Velent vollbringt das Werk, gerät aber bei seiner Rückkehr

mit dem Truchsess des Königs in Streit, weil er ihm den Stein nicht abtreten will, und erschlägt ihn. Infolgedessen wird ihm statt des erhofften Lohnes die Strafe der Verbannung zuteil. — Als Koch vermummt kehrt er heimlich an des Königs Hof zurück, wird ertappt, wie er der Königstochter Trug in die Speise mischt (nach einer der drei Handschriften handelt es sich um einen Liebeszauber) und zur Strafe gelähmt. Von nun an nimmt die Erzählung ziemlich den gleichen Verlauf wie das Lied der Edda, nur ist sie ausführlicher und wird durch die Episode vom Apfelschuss des Schützen Eigil, des nordischen Tell, unterbrochen. Am Schlusse schmiedet sich Velent ein Federkleid und entflieht dem Könige. Die Königstochter gebiert ihm den Vidga. — Nach dem Tode des Nidung kehrt Velent zu ihr zurück, versöhnt sich mit ihrem Bruder und führt sie als Gattin heim. —

Ganz merkwürdige Bahnen wandelt Karl Simrock in seinem Epos *Wieland der Schmied.* Die Dichtung erschien zuerst 1835 einzeln, dann 1843, ihrer eigentlichen Bestimmung gemäss, als erster Teil von Simrocks *Amelungenlied.* Dieser Epencyklus hatte den Zweck, die deutsche Nation, welche im Nibelungenlied die Siegfriedsage und in der Gudrun die Hildesage in künstlerisch abgeschlossener Form besass, nachträglich noch mit einer Dichtung zu beglücken, welche die von der Sage überlieferten Thaten Dietrichs von Bern ihrem ganzen Umfange nach behandelte. Gleichzeitig sollte der Epencyklus alles dasjenige in sich aufnehmen, was die grösseren Nationaldichtungen an wichtigen Sagenzügen vermissen liessen. Ein Gedanke, der zwar im Hirne eines Philologen, nie aber in dem eines Dichters reifen konnte. An die wissenschaftlichen Verdienste Simrocks wollen wir nicht tasten, seine dichterischen aber sind zweifellos gering.

Wie Simrock seine Aufgabe fasste, das lehrt schon ein Blick auf den einen Wieland genügend. Zwei Bestrebungen machen sich darin geltend: einmal, den Stil des volkstümlichen Epos aus dem 12. Jahrhundert mit möglichster Treue nachzuahmen, und zweitens, kein Körnchen der Sagenüberlieferung zu Boden fallen zu lassen. Infolgedessen ist das Werk so gut wie ungeniessbar. Die gekünstelte und gezierte Sprache, die weder mittel- noch neuhochdeutsch ist, klingt unleidlich, und mag sie allenfalls zu den abgeschmackten Erfindungen der Thidrekssaga passen, so zieht sie die eddische Dichtung von ihrer erhabenen Höhe tief zu sich ins Platte und Alltägliche herab. Ein Beispiel statt vieler möge dies erläutern. Wenn die Völundarkvida mit der rührenden Klage der Bödvild schliesst:

„Ich verstand ihm nicht zu widerstehen,
Ich vermocht' ihm nicht zu widerstehen,"

so heisst es statt dessen in Simrocks platter Reimerei:

„Wohl ist es Wahrheit, König, was Du vernommen hast:
Ich kam zu seiner Schmiede, da hat er mich gefasst.
Ich muss von seiner Minne mit einem Kinde gehn:
O wär ich nie geboren! Ich vermocht ihm nicht zu widerstehn."

Dem ästhetischen und sittlichen Gefühl des modernen Lesers geschieht

nirgends genüge: neben den gewaltigen Ereignissen der ursprünglichen Sage stehen unmittelbar die kindlichsten Anekdoten, und die Greuel und Scheusslichkeiten der alten Quellen werden eher überboten als gemildert. Nur in einem zeigt Simrock wirkliches Geschick, weil er da nicht als Dichter, sondern als Philolog arbeitet: die Art und Weise, wie er die beiden Erzählungen des eddischen Liedes unter sich sowohl wie mit den Berichten der Thidrekssaga zu verknüpfen sucht, verrät auffallend viel Kombinationsgabe. Die rätselhafte Geschichte des Ringes hat er sich so geschickt gedeutet, dass er wenigstens äusserlich aus der ersten Hälfte der Erzählung in die zweite mit voller Sicherheit überzuleiten vermag; eine ideelle Einheit herzustellen war allerdings erst Wagner vorbehalten.

Auf den Inhalt von Simrocks Epos besonders einzugehen lohnt nicht der Mühe, da der Vergleich von Richard Wagners Dichtung mit dieser ihrer Hauptquelle genügend Gelegenheit dazu bieten wird. Diesen Vergleich wollen wir jetzt ziehen. Aus ihm wird hervorgehen, dass Wagners Drama zwar äusserlich von Simrock ganz bedeutend beeinflusst worden ist, nach Gehalt und Bedeutung aber als durchaus selbständig und als eine gewaltige Aeusserung von Wagners mächtigem Dichtergenius gelten muss. Was Wagners Auffassung von seiner Quelle betrifft, so haben wir schon oben darauf hingewiesen, dass er wahrscheinlich Simrocks Epos für eine Neubearbeitung ausschliesslich echter Sagen hielt, wozu ihn die Vollständigkeit, mit welcher Simrock das ihm vorliegende Material ausnutzte, leicht verführen konnte. —

Mit Simrock hat Wagner zunächst den Schauplatz von Wielands freier Schmiedethätigkeit in die „Mark Norweg“ verlegt. Dort lassen beide Dichter die Ereignisse vor sich gehen, welche das eddische Lied in seiner ersten Hälfte schildert, also vornehmlich die Gewinnung der Schwanenmädchen. Die Edda giebt Wieland zwei Brüder: Egil und Slagfid; den ersteren, den berühmten Schützen, hat Simrock als Eigel beibehalten, den etwas farblosen Slagfid dagegen durch den Arzt Helferich ersetzt, worin ihm Wagner durchaus folgt. Den Ahn der drei Brüder, den Vilcinus der Thidrekssaga, nennt Simrock König Wiking, dessen Gattin, das Meerweib, nach dem mittelhochdeutschen Gedichte von der Rabenschlacht Wachilde; auch das hat Wagner sich zu eigen gemacht.

Aber schon aus den Einleitungsworten der beiden Dichtungen geht hervor, aus wie verschiedenem Geiste sie geschaffen sind. Während Simrock nur ganz nüchtern berichtet, wer die drei Brüder waren, eröffnet Wagner als echter Dramatiker sein Werk mit einer Szene, welche die drei Brüder in anschaulichster Weise thätig vorführt und gleichzeitig für die verinnerlichte Auffassung des Stoffes beredtes Zeugniss ablegt. Als freie Männer leben die drei in idealer Gemeinschaft, sich durch ihre Künste gegenseitig liebevoll fördernd und unterstützend, gleichsam ein Abbild im Kleinen von jener idealen Gemeinsamkeit der Zukunft, wie sie Wagner in seinen

prosaischen Schriften ersehnte. Mit den Neidingen, den Vertretern der Willkür und des Zwanges, leben sie in Zwist, ein Umstand, der von Wagner mit Glück dazu benützt wird, auf die kommenden Ereignisse vorzubereiten.

Die Gewinnung der Walküren durch die Brüder, welche die Edda nur kurz andeutet, hat Simrock zu einer breiten Erzählung ausgesponnen: Einst giengen Wieland, Eigel und Helferich an den Meeresstrand, um sich im Bade zu kühlen. Da hörten sie über sich Rauschen in den Lüften. Drei Schwanenjungfrauen waren es, die liessen sich in der Nähe nieder, ohne die Brüder zu bemerken, und legten ihre Schwanengewande zum Bade ab. Die Brüder eilten zum Gestade und bemächtigten sich der Schwanenkleider, auf nichts anderes mehr bedacht, als sich die Jungfrauen zu gewinnen. Helferich bemerkte, dass eines der Mädchen verwundet war und einen roten Blutstreif im Wasser nach sich zog. Die erkor er für sich: er stürzte ins Wasser, erhaschte die Widerstrebende und trug sie an den Strand, wo sie ohnmächtig zusammenbrach. Während seine Brüder nun den beiden andern Jungfrauen nachjagten, pflegte er die seine und rief sie ins Leben zurück. Die Erwachte machte er trotz ihres Sträubens und ihrer Thränen zu seinem Weibe.

Inzwischen waren auch die Brüder mit ihrer lebenden Beute zurückgekehrt. Wieland nahm sein Mädchen mit heim und bezwang sie trotz ihres Zürnens und ihrer stolzen Kraft. Trotzdem gewann sie ihn sogleich lieb und bat ihn am andern Morgen, er möge stäts das Schwanenkleid sorgsam vor ihr bewahren, damit sie nicht in Versuchung käme, die unnennbare Lust, sich in die Lüfte zu schwingen, noch einmal zu erproben und ihrem Gatten zu entweichen. Auch einen Ring giebt sie ihm, dem ein Liebeszauber innewohnt, theils weil sie nur frei ihres Gatten Liebe gewinnen will, theils weil sie nur mit dieses Ringes Hilfe das Schwanengewand anzulegen vermag. Dann erzählt sie ihm ihre Geschichte: König Isang von Shetland und von Far war ihrer Mutter Vater. Der Lichtalbenfürst entbrannte in Liebe zu ihr und entführte sie zu den heimlichen Eilanden fern im Westen. Vier Jahre lebten sie dort vereint, bis die Fürstin ihren Gemahl fragte, wer er sei — da schwang sich der Albe in seine Heimath zurück. Drei Töchter hinterliess er ihr: Elfweiss, Schneeweiss und Schwanweiss. Sie waren in Eiern zur Welt gekommen und alle sieben Jahre wuchsen ihnen Schwanenflügel, wie denn auch ihr Vater sich allabendlich in einen Schwan verwandelt hatte. Lange Zeit enthielt die Mutter den Kindern die Schwanengewänder vor, bis sie einst vernahm, dass König Neiding (der Nidung der Thidrekssaga) ihren Vater Isang erschlagen habe: da stachelte sie die Töchter zur Rache und hiess sie als Walküren in Neidings Land fliegen. Aber Schwanweiss wurde im Kampfe verwundet und musste mit ihren Schwestern fliehen. So fielen denn die drei in die Hände der Brüder.

Drei Jahre weilten die Schwanenmädchen bei den Recken und bereits hatte Elfweiss dem Wieland und Schneeweiss dem Eigel einen Sohn geschenkt, aber trotzdem war Wieland in stäter Sorge um sein Weib: mit Zittern sorgte er, das Federkleid sicher zu verstecken und den Ring zu hüten. Daher machte er siebenhundert Ringe, jenem einen gleich, und hing sie an einem Baste in seiner Wohnung auf. —

Schon rein äusserlich ist das Geschick bewundernswerth, mit dem Wagner die epische Handlung zur dramatischen konzentrirt hat; sein wesentliches Verdienst aber liegt darin, die Dichtung vertieft und sittlich verklärt zu haben.

Dem Dramatiker konnte zunächst die Ehe der drei Brüder mit den Schwanenjungfrauen nicht zupass kommen. Er hat daher Eigel und Helferich als schon vermählt eingeführt und die Erwerbung der Schwanenjungfrau auf den einen Helden des Dramas beschränkt. Zu diesem Zwecke hat er Schwanweiss, Helferichs Gattin, und Elfweiss, Wielands Weib, in seiner Schwanhilde zu einer Person verdichtet; die Hetzjagd auf die wehrlosen Mädchen, welche unserm sittlichen Gefühl schnurstracks zuwiderläuft, hat er völlig beseitigt. Von Wielands Werkstatt aus sehen die Brüder die Schwanenmädchen davonfliegen. Eine, welcher der Flug Beschwerde schafft, vermag dem Wege der Schwestern kaum zu folgen. Sie entschwinden Eigels und Helferichs Blicken und diese entfernen sich, ohne weiter auf das Geschehene zu achten. Aber was dem Auge des Schützen entgangen ist, sieht Wielands sehnsüchtiger Blick: die müde Jungfrau schwebt mehr und mehr hernieder, sie vermag sich nicht gegen Wind und Wetter zu halten und sinkt endlich aufs Wasser. Sie zu erjagen und zu erretten, stürzt Wieland jauchzend in die Fluth — er erreicht die Jungfrau und trägt sie auf seinen Armen heim.

Nicht die blosse Lust am Weibe ist es, was Wagners Wieland zur Werbung in die Fluth treibt, sondern die ganz bestimmte Sehnsucht nach dem hohen überirdischen Weibe. Fliegen zu können, um in den Lüften ein Weib zu freien — das ist sein erster Wunsch beim Anblick der Schwestern — jener Wunsch, der erst am Ende des Dramas in Erfüllung geht. Jetzt wird ihm Schwanhild nur zuteil, sie wirklich gewinnen, soll er erst in Noth und Qual lernen. So spinnen sich auch hier wieder Fäden des tiefsten inneren Zusammenhanges an, welche Anfang und Ende verbinden. —

Wieland gewahrt, dass die Jungfrau verwundet ist. Sanft löst er ihr die Schwanenflügel von Armen und Nacken und erkennt mit Entzücken ein schönes, wohlgestaltetes Weib. Mit einem Heilmittel, das Helferich ihm gegeben, verbindet er ihre Wunde. Sie erwacht entsetzt und wähnt sich in Neidings Macht gehalten. Wieland beruhigt sie, aber sie jammert, dass sie machtlos und von ihren Schwestern verlassen in des fremden Mannes Gewalt gefallen sei.

Wie aber Wieland nicht, wie bei Simrock, die Jungfrau durch rohe Gewalt gefesselt hat, so ist es auch nicht die blosse physische Kraft, was ihm die Liebe der Walküre gewinnt. Staunen und Ehrfurcht vor dem geliebten Wesen erfüllen ihn — und anstatt sie, wie Simrocks Helferich, zu verlachen und zu vergewaltigen, verspricht er ihr seinen Schutz und sucht sie zur Ruhe zu bringen. Er bittet sie zärtlich, sich zu schonen, damit die Wunde sicher heile.

Schwanhilde ist von Wielands Liebe gerührt. Ihrer göttlichen Kraft verlustig wünscht sie ganz vergessen zu können, wer sie sei und woher sie kam, da sie nun wohl fühlt, dass ihr Vergessen trostreicher sei als Gedenken. Sie erzählt Wieland — wie bei Simrock*) — ihre Geschichte und dieser schwört, sie zu lieben und nie zu verlassen. Da beugt sich das hohe Weib vor seiner glühenden Liebe — den Ring, der Liebeszauber erregt, streift sie von ihrer Hand — sie glaubt, nur er vielleicht habe Wielands Liebe erregt. Aber Wieland fühlt durch die Hingabe des Ringes seine Liebe nur wachsen; er bittet die Geliebte, ihn nie zu tragen, da er sie mehr noch ohne ihn liebe. Und obwohl der Ring überdies für den Mann, der ihn trägt, den Siegerstein enthält, hängt er ihn unbenutzt hinter der Thüre seines Hauses an einen Bast. Nun erst giebt Schwanhilde ihm auch ihr Fluggewand zu verschliessen, um ganz und für ewig sein zu sein. Wieland erschrickt: „Und die Liebe hielte dich nicht?“ ruft er aus. Da sinkt Schwanhilde in Schmerz und Wonne zugleich an seine Brust: „Nun lebt wohl, theure Schwestern! Leb' wohl, liebe arme Mutter! Schwanhilde sieht euch nie wieder!“ Wieland bittet sie, ihrer zu schonen und eilt, Helferichs Hilfe für sie herbeizuholen. Zögernd steht er vor der Thüre. Sollte er nicht das Flügelgewand verbergen? die Thüre verschliessen? Nein, nur frei soll sein Weib ihn lieben, die verschlossene Thüre sie nur gegen Feinde schützen. —

Verliert auch Wagner nirgends die Fühlung mit Simrock, mit welchem er die Gewinnung des Weibes im Wasser, die Heilung der Wunde und die Uebergabe des Ringes und des Schwanengewandes gemein hat, so klafft doch zwischen beiden Dichtungen ein unübersteiglicher Spalt: während Simrock nichts weiter zu geben weiss, als blosse Ereignisse, dringt Wagner überall tief in den reinmenschlichen Kern der Vorgänge, welche er zu ergreifenden Seelengemälden gestaltet. Ihm ist Wielands Werbung um Schwanhilde kein blosses absonderliches Abenteuer, sondern ein Vorgang von der allerinnerlichsten Bedeutung. Schon ehe Wieland an die Möglichkeit denken kann, die Schwanenjungfrau zu gewinnen, beim blossen Anblick der Schildmädchen bricht er in den Wunsch aus: „Oh könnt' ich fliegen!

*) Doch nicht ohne Abweichungen. Isang's Herrschaft auf den Inseln von Shetland und Far, die gar zu sehr an's mittelalterliche Epos gemahnte, ist zu einem einfachen Königthum in Nordland geworden; die Geburt der Töchter aus Eiern, die unsern Anschauungen gar zu fern liegt, ist unerwähnt geblieben.

In den Lüften freit' ich ein Weib!" — Wieland ist der stolze Mensch, den eine erhabene, unnennbare Sehnsucht über die Schranken seines Daseins hinaustreibt in lichte, hehre Räume — Schwanhild im Gegenteil das Weib, das um des Mannes willen seiner Göttlichkeit verlustig gehen soll und diese zwar mit Schmerz, aber doch aus voller Ueberzeugung schliesslich auf dem Altar der Liebe opfert. Die rein äusserlichen Vorgänge der Uebergabe des Gewandes und Ringes, die bei Simrock erst nach der Gewinnung des Weibes eintreten und somit jeder Bedeutung baar sind, dienen hier als Momente einer gewaltigen innerlichen Steigerung: erst Wielands höchste Liebe und höchste Treue wird des vollen Vertrauens gewürdigt. Wir haben hier das umgekehrte Problem des Lohengrin: dort der erhabene Held, der zum irdischen Weibe herniedersteigt, das Glück des Verständnisses zu geniessen, hier der menschliche Held, der zu dem göttlichen Weibe aufstrebt, das sich zu ihm herabsenkt. Die gewaltige Szene der Liebeswerbung ist glücklicherweise nicht, wie der übrige Wieland, zur blossen Buchexistenz verurteilt geblieben. Im dritten Aufzuge des Siegfried hat sie ihre Auferstehung gefeiert, und wenn auch Siegfried nur bedingt dem Wieland, so entspricht doch Brünnhilde vollkommen der Schwanhild. Unter solchen Menschen ist es nicht die rohe Kraft, die über Liebe und Neigung entscheidet, nicht schnödes Misstrauen, was das Weib an den Mann gefesselt hält: solche äussere Motive müssen völlig verblassen vor dem, was im Herzen der Betheiligten vorgeht. Dort ist der Sitz des eigentlichen Dramas, und uns dorthin blicken zu lassen das Werk des wahren Dichters.

Im Einzelnen hat Wagner hie und da mit Geschick geändert: dass es zur Verwandlung ausser dem Schwanengewande noch des Ringes bedurfte, war überflüssig; des Ringes Bedeutung als Liebesring begründete seine Einführung völlig ausreichend. Mit ungemeinem Glück hat er, in Rücksicht auf das Folgende, Siegerstein und Ring, die in der Thidrekssaga und bei Simrock getrennt auftreten, zu Einem verbunden. Das misstrauische Schmieden der 700 Ringe fiel bei Wagners Auffassung des Problems von selbst fort. —

Simrocks Erzählung fährt des Weiteren fort, die gegebenen Sagenmotive frei zu verknüpfen und ausmalend zu bereichern. König Neiding hört, dass die Schwestern, die ihn als Walküren bekriegt, bei Wieland und dessen Brüdern weilen; er beschliesst, sich dafür zu rächen und den kunstreichen Schmied als Knecht in seine Gewalt zu bringen. Zu diesem Unternehmen sendet er seinen Marschall Gram und seine Tochter Bathilde aus. Als sie zu Wielands Behausung gelangen, ist dieser gerade mit seinem Weibe auf der Jagd. Die Königstochter öffnet mit einer Springwurzel die verschlossene Thüre, erkennt dank ihrer Zauberkunst unter den 700 Ringen am Baste den der Schwanenjungfrau und raubt ihn. In der Nacht überfallen Gram und seine Mannen das Haus, Wieland wird gefangen, gefesselt

und vor den Marschall geführt; dieser verklagt ihn, er gewinne das Gold, welches er verschmiede, aus den Bergen des Landes, die König Neidings Eigentum seien. Zur Antwort giebt Wieland eine Erzählung, die Simrock der jüngeren Edda entlehnt: die um Odur weinende Freia lässt ihre Thränen in den Strom fallen, der sie als Goldkörner fortführt; diese seien das Metall, aus dem er schmiede. Aber man lässt diese Ausrede nicht gelten und führt ihn von dannen.

Als er mit den Wächtern an seinem Hause vorüberkommt, sieht er Weib und Kind erschlagen vor der verbrannten Wohnstätte liegen. Da zerreisst er wüthend die Bande und erschlägt und verjagt mit Hilfe der herbeigeeilten Brüder die Feinde, die auf ihren Schiffen entfliehen. Rache ist nun Wielands einziger Gedanke: aus einem Eichbaum zimmert er sich ein ungemein kunstvolles Boot, steigt sammt seinem Rosse hinein und lässt sich von den Fluthen, welche er seine Ahnin Wachilde zu lenken anfleht, dorthin treiben, wo er Erfüllung seiner Rache hoffen darf.

Für Simrock kam es darauf an, die eddische Erzählung mit derjenigen der Thidrekssaga geschickt zu verknüpfen, und diese Aufgabe hat er ziemlich glücklich gelöst. In der Edda fliegen, wie wir wissen, die drei Walküren nach acht Jahren ihren Männern davon, um wieder des Schildamtes zu walten, und daran wird dann ohne Vermittlung der Ueberfall des Helden durch Nidud und Völunds unmittelbar darauf folgende Lähmung angeknüpft. Zwischen den Ueberfall und die Lähmung galt es die Ereignisse der Thidrekssaga einzufügen, welche bekanntlich von dem Ueberfalle nichts weiss und Velent zufällig auf dem Baumstamme, der ihn die Weser hinuntertreibt, an König Nidungs Hof gelangen lässt, wo er lange Zeit in Freundschaft mit dem Herrscher lebt. Simrock lässt zu diesem Zwecke den Anschlag Neidings auf Wieland unglücklich enden, sodass dieser als freier Mann an des Königs Hof gelangen kann und zwar, wie wir in der Folge sehen werden, ohne zu wissen, dass er bei seinem Feinde weilt. Mit dem Ueberfall hat er Wielands Fahrt auf dem Baumstamm und — weniger glücklich — die Trennung von seiner Gattin kombinirt.

Wagner hat sich Simrocks Aenderungen im Wesentlichen zu eigen gemacht, aber manigfach modifizirt: Bathildens Gier nach dem Ringe ist sorgfältig begründet: der Liebeszauber und der Siegerstein sollen ihr, der ausgesprochenen Vertreterin des egoistischen Nützlichkeits-Prinzipes, als Machtmittel dienen, um sich noch über ihren Vater zu erheben. Der Zauber des Ringes bewährt sich sofort an dem Marschall Gram, der ihr von nun an mit Leib und Seele zugethan bleibt. Bei Simrock wird dieses Verhältnisses erst später und ohne Rücksicht auf den Ring Erwähnung gethan.

Da bei Wagner die Handlung ohne Zwischenraum fortgeht, so setzt das Auftreten der Feinde in dem Augenblicke ein, in welchem Wieland fortgeeilt ist, Helferichs Beistand für seines Weibes Wunde anzurufen. Während seiner Abwesenheit werden Feuerbrände ins Haus geworfen und

Schwanhilde ruft vergebens nach Wielands Hilfe. Dieser wird gefesselt und mit verhüllten Augen vor Gram geführt, welcher ihn wie bei Simrock verhört. Seine Frage nach Schwanhild wird höhnisch beantwortet, indem man die Binde von seinen Augen reisst und ihn auf die Brand- und Trümmerstätte verweist. Mit Riesenkraft zersprengt er da die Bande, um sein Weib zu rächen, das er umgekommen wähnt. Mit Hilfe der Brüder verjagt er die Feinde und wilde Wut ergreift ihn, als sie von dannen segeln; er will den Fliehenden nach — kein Boot ist am Strande — nur ein abgehauener Baumstamm liegt am Ufer. Ihn stösst er ins Wasser, wie sehr ihm auch seine Brüder das Unmögliche der Fahrt vorstellen. Er ruft seine Ahnin Wachilde an, ihn zu leiten, und treibt den Baum so gewaltig vom Strande ab, dass er jäh ins Meer hinaustreibt.

Wie viel lebendiger und wahrscheinlicher ist das Alles als bei Simrock! Muss es nicht geradezu komisch wirken, wenn bei diesem Wieland die scheinbar erschlagene Gattin während der Zeit, wo er sein Schiff zimmert, unbesehens für tot liegen lässt, wo sie doch am Schlusse des Ganzen, durch Helferichs Kunst geheilt, wieder auf der Bildfläche erscheint? Wagner lässt sie, wie wir sehen werden, in ihrem Schwanengewande entfliehen und deshalb verschwunden sein, ein Zug, der sich ebenso harmonisch in das Ganze fügt, wie er der eddischen Sage und der Wagnerischen Auffassung des Problemes entspricht. — Die Verfolgung auf dem Baumstamm, bei Simrock ein blosses Abenteuer, wird erst bei Wagner verständlich, wo sie kein Werk langer Ueberlegung, sondern die tollkühne Eingabe des Augenblicks ist. Sobald zwischen Plan und Ausführung die Zeit zu kunstvoller Arbeit tritt, schwindet das Gewaltige des Gedankens und die Glaubwürdigkeit der That.

Ideell kam in diesem Abschnitte der Dichtung Simrock im Anschluss an die Edda Wagner sehr entgegen: die Ansprüche des Königs auf Wielands Gold brauchten nur übernommen zu werden, um Neiding als den Vertreter des kalten und tückischen Willkür-Rechtes zu Wieland, dem Helden der natürlichen Wahrhaftigkeit, in grellen Gegensatz zu stellen. Dass Wagner auch Bathilde in diesen Gegensatz zu Wieland gebracht hat, haben wir bereits angedeutet. —

Konnte Wagner im ersten Akte seiner Dichtung manches aus Simrock entlehnen, so forderten der zweite und dritte völlige Umgestaltung. Nur die beiden Ereignisse, welche schon das Edda-Lied in den Mittelpunkt des Interesses stellte, Wielands Lähmung und seine Rache und Flucht konnten dem Dramatiker dienen. Das massenhafte Beiwerk, welches Simrock aus der Thidrekssaga übernommen hatte, musste unbarmherzig beseitigt und dasjenige daraus, was das Drama fördern konnte, zu einem völlig neuen, festeren Ganzen zusammengeschweisst werden. Und mit sicherstem Blick erkannte Wagner, was seinem Zwecke dienen konnte; scheinbar ganz kleine

und unbedeutende Nebensachen waren es oft, welche er auszugestalten und mit einem kühnen Griff in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen wusste.

Es würde zu weit führen, den ganzen Inhalt der Simrockischen Dichtung hier wiederzugeben, denn kein Zug der Thidrekssaga war so unbedeutend und nichtssagend, dass er ihn nicht übernommen oder gar weiter ausgeschmückt hätte. Der Kern der eigentlichen Handlung dagegen blieb auch unter Simrocks Händen so dürftig und zusammenhangslos, dass er dem umgestaltenden Dramatiker fast nichts darbot.

Wieland, so berichtet das Epos im Wesentlichen, gelangte auf seiner Seefahrt in König Neidings Land, ohne zu ahnen, dass ihm seine Ahnin Wachilde den richtigen Weg zur Rache geführt habe. Er vergisst diese daher ohne irgend welchen Grund und verdingt sich dem Könige unter dem Namen Goldbrand als Schmied. Erst nachträglich sieht er die Königstochter und entbrennt durch den Zauber des geraubten Ringes in Liebe zu ihr. Der Ring übt gleichzeitig einen Vergessenheitszauber auf ihn aus: als er einst unter den Mannen des Königs zufällig Gram erblickt, erwacht plötzlich eine dunkle Erinnerung und heisser Rachetrieb in ihm, aber sogleich erlischt dieser Eindruck wieder. Mit dem Könige versteht er sich sehr gut; er schmiedet ihm allerlei köstliche Dinge, unter anderm ein vortreffliches Schwert, welches er aber nachher – man erfährt nicht deutlich warum — für sich behält und mit einem andern, ähnlichen vertauscht. Da der König Goldbrand ganz unbegrenztes Vertrauen schenkt, so warnt ihn einst Bathilde und offenbart ihm, dass der kunstreiche Schmied kein anderer als Wieland sei. Gleichzeitig bittet sie ihn, den in Ungnade gefallenen Gram aus seiner Verbannung heimzuholen, da sie ihm im Stillen in Liebe ergeben ist. Der König gewährt ihren Wunsch.

Einst kommen Boten vom König Rother von Schweden, die Neiding Krieg ansagen. Dieser zieht, wie in der Thidrekssaga, zu Felde, vergisst aber zu Hause seinen Siegerstein und gelobt nun demjenigen seine Tochter, der ihn herbeischaffe. Wieland erfüllt sein Begehr, geräth aber bei der Rückkehr mit Gram in Streit, weil er ihm den Ring nicht abtreten will, und erschlägt ihn. Zur Strafe wird er verbannt. Verkleidet kehrt er zurück, wird ertappt, wie er der Königstochter Liebesgift in die Speise gemischt hat, und zur Strafe gelähmt.

Auch bei Wagner ist Wieland in Neidings Land gelangt und hat sich ihm unter dem Namen Goldbrand als Schmied verdungen. Aber der Liebeszauber von Bathildens Ring ist hier das einzige Band, welches ihn an des Königs Hof fesselt. Dieses Motiv, welches bei Simrock durch die zahlreichen unterbrechenden Episoden ganz in Schatten gestellt ist, wird hier zur Hauptsache, zum ideellen Träger der ganzen zweiten Hälfte des Werkes. Dem entspricht es durchaus, wenn Bathilde aus der fast passiven Rolle, die sie bei Simrock spielt, mitten in die Handlung hineintritt. Sie liebt Gram — wiewohl mit egoistischen Hintergedanken —, und da der

König ihn wegen seines misslungenen Anschlages auf Wieland verbannt hat, so hasst sie den Schmied und gedenkt ihn vollbewusst durch den Zauber des Ringes ins Verderben zu stürzen. Grams Verhältniss zu ihr, bei Simrock nur angedeutet, gewinnt dadurch gleichfalls an Bestimmtheit. Der Zauber des Ringes fesselt ihn an Bathilde, die ihn in Wieland seinen Nebenbuhler erkennen lässt und zu tiefstem Hasse gegen ihn aufstachelt. Wielands Verderb ist also ihrer beider Ziel. So lernen wir das dämonische Paar in der ersten Szene des zweiten Aktes kennen, wo der verbannte Gram von der Königstochter Abschied nimmt.

Während Simrock nun den Krieg mit Rother als etwas ganz Zufälliges eintreten lässt und ihn lediglich mit Rothers Begehren nach Bathildens Hand begründet, bildet dieser Krieg bei Wagner einen Teil des Kampfes, den Wieland und seine Brüder, welchen Rothar seit lange verbündet ist, als Vertreter der Freien gegen den Willkürherrscher Neiding führen. Eigel und Helferich erscheinen daher als Rothars Boten, um den Krieg anzusagen. Es ist ein Rachekrieg für die an Wieland verübte Tücke, gleichzeitig aber auch eine Erhebung gegen den Tyrannen Neiding und eine Sühne für den Mord Isangs, des Ahnen der Schwanhild, somit also dreifach aufs engste mit der Handlung verflochten.

Neiding, in bitterer Sorge um den Ausgang des Kampfes, gelobt demjenigen die Hand seiner Tochter und seines Reiches Erbe, der ihm den Sieg verschaffe; da tritt Wieland hervor und reicht ihm ein Schwert. Wie dieses so trefflich wolle er noch viele schmieden, um Neiding den Sieg zu sichern. Voll Freude gelobt ihm der König nochmals den verheissenen Lohn. An Stelle des rein äusserlichen Vorganges mit dem Siegersteine tritt also auch hier ein ebenso eng wie natürlich in die Handlung sich einfügender Zug.

Den Siegerstein selbst, der, wie wir uns erinnern, bei Wagner mit dem Ringe Eins war, hat der Dichter nun in wahrhaft genialer und echt dramatischer Weise benutzt: Bathilde will ihren Vater den Sieg sichern und ihm daher den Ring abtreten — aber mit Ablegung des Ringes wird auch Wielands Liebe schwinden und seine furchtbare Rache erwachen. Mit der Besiegung Rothars sucht sie daher die Rache an Wieland und ihre Vereinigung mit Gram zu verbinden: sie verräth dem Vater, wer der Schmied Goldbrand sei; er solle ihn unschädlich machen und Gram zurückberufen, alsdann wolle sie ihm den Siegerstein geben, der ihm die Oberhand über Rothar verschaffe. Gram solle das Heer führen und ihr Gemahl werden, da sie, ein Mannweib, nur ein Weib zum Manne brauche.

Neiding ist mit der Wahl seiner Tochter unzufrieden und will daher Gram und Wieland aneinander hetzen, um beide zu verderben. Er lässt Wieland in Gram seinen Mitbewerber um Bathildens Hand erkennen. Wieland erblickt den Marschall — Entsetzen, Wuth und unklare Erinnerung kommen über ihn — er sieht seine Brüder als Rothars Boten nahen — die

Erinnerung wird bestimmter, er erkennt seinen Feind. Fast will er sich auch des Schwanenweibes entsinnen, als sein Blick auf Bathilde fällt. Alles schwirrt ihm nun durcheinander – er glaubt wahnsinnig zu werden; in wüthendem eifersüchtigen Hasse stürzt er auf Gram und streckt ihn mit seinem Schwerte todt nieder.*) Bathilde hat ihre Hand dazwischen gestreckt, ihr Ring ist durch den Hieb beschädigt worden und sie verbirgt hastig Hand und Ring. In geheucheltem Zorn befiehlt Neiding Wielands Lähmung — sein Tod würde ja nichts nützen, sondern nur den König des trefflichen Schmiedes berauben. Als wehrloser Knecht soll er von nun an in Neidings Dienste schmieden. — Seine Brüder sprengen unter Racheschwüren von dannen.

Die Erinnerung Wielands beim Anblicke Grams, sein Kampf mit dem Marschall und der Wettbewerb beider um Bathilde sind hier also in Eines zusammengeflossen. Nicht mehr rein zufällig reihen sich die Begebenheiten aneinander, sondern es handelt sich um eine Kette von planvollen Zügen des Gegenspiels. Der kleinliche Zank, infolge dessen bei Simrock Wieland den Gram erschlägt, ist zu einem gewaltigen Ereigniss geworden, Wielands That erscheint als Ausbruch des furchtbaren geheimen und unbewussten Ringens seiner Seele, voll tiefster Wahrheit und ergreifender Kraft. Anstatt der unwirksamen zweimaligen Bestrafung Wielands — Verbannung und Lähmung — tritt ein einziger gewaltiger Racheakt des Königs, wobei die eddische Erzählung, in welcher Gewinnsucht das erste Motiv des Frevels ist, wieder zu ihrem vollen Recht gelangt. Die Verbannung war ganz sinnlos — nie würde ein Neiding sich durch Entfernung des kunstreichen Schmiedes selbst geschädigt haben. — Dass Wieland Bathildens Ring zerschlägt, während bei Simrock ein Unfall zu seiner Beschädigung Anlass giebt, verbindet auch diesen Zug auf's Engste mit der dramatischen Handlung. —

Je weiter das Drama fortschreitet, um so sicherer und selbständiger wird Wagners Schaffen. Da, wo sich früher nur Episode an Episode reihte, giebt er die strengste und folgerichtigste Entwickelung. Wieland, so erzählt Simrock, war in den ersten Tagen nach seiner Lähmung voll Wuth und Rachelust, aber sein Herz genas durch den Zauber des Ringes an der Liebe zu Bathilde, und bald war ihm die Haft der engen Schmiede so lieb geworden, dass er keine Befreiung mehr wünschte. Das währte so lange, bis eines Tages der Königstochter beim Spiele durch einen unglücklichen Zufall der Stein im Ringe sich löste. Aengstlich besorgt sandte sie ihre Pflegerin mit ihm zu Wieland, dass er ihn neu schmiede. Erstaunt

*) Wenn Wielands Schwert dabei durch Grams Eisenrüstung hindurchdringt, so erinnert das an Wielands Streit mit dem Schmiede Amilias in der Thidrekssaga und bei Simrock. Wieland spaltet dort seinen erzgewappneten Gegner mit seinem Schwerte Mimung von Kopf bis zu den Füssen in zwei Stücke.

erkennt Wieland den Ring, die Erinnerung an die Vergangenheit, an sein Weib, kommt ihm wieder; er erwägt, dass Wachilde ihn also doch recht geführt habe und dass Bathilde den Ring vom Baste geraubt haben müsse. Von dem Augenblicke an erlischt seine Liebe zu der Königstochter und Elfweissens Gestalt taucht wieder vor ihm auf. Er beschliesst, sich zu rächen und will den Ring nicht eher wieder herstellen, bis ihn Bathilde selber ihm bringe. Diese erscheint denn, nachdem Wieland inzwischen das scheussliche Rachewerk an ihren Brüdern begonnen hat, in der Schmiede und fällt in Wieland's Gewalt, der die Thüre hinter ihr schliesst. —

Einige Zeit später kommt Eigel an Neidings Hof. Durch ihn erfährt Wieland, dass Elfweiss noch lebe und mit ihren Schwestern von dannen geflogen sei. Das frischt den Mut des Lebensmüden auf: er lässt sich von Eigel zur Ermöglichung seiner Flucht Federn liefern, die er zu einem Fluggewande verschmiedet. Nachdem Eigel dieses vergeblich erprobt hat, schwingt Wieland selbst sich damit in die Luft und verkündet hoch von der Zinne des Thurmes dem Könige seine Rachethaten; dann fliegt er auf und davon. — Bald darauf besiegt Rother den Neiding, worauf dieser in Gram dahinstirbt. Bathilde gebiert dem Wieland den Wittich. —

Dieser letzte Theil ist ohne Zweifel der schwächste von Simrocks Dichtung. Auf die erschreckende Dürftigkeit der Motivirung wollen wir kein besonderes Gewicht legen, aber als ein unerhörtes Unternehmen muss es gelten, wenn ein neuerer Dichter Wielands scheussliche Racheakte so ohne weiteres aus der Sage übernimmt, denn sie vermögen in unsern Tagen nur das Gefühl des Abscheus zu erwecken. Aber nicht zufrieden mit dem, was die Ueberlieferung ihm darbot, hat Simrock die Erzählung noch um einen unglaublich abgeschmackten Zug bereichert: um das Schreckniss zu mildern lässt er Helferich die ermordeten Königskinder wieder zum Leben erwecken, indem er die verschmiedeten Schädel und Gebeine wieder zusammenfügt! Ganz unorganisch schiebt er auch kurz vor dem Schluss des Ganzen noch die Episode von Eigels Apfelschuss ein, für welchen sich wirklich so kurz vor Thorschluss Niemand mehr interessiren kann. Was aus Wieland wird, nachdem er entflogen, darüber schweigt das Lied.

Wie wundervoll hat Wagner das alles vertieft! Wieland, der geknechtete Freie, der schon einmal der Entdeckung des Liebestruges nahe gewesen war, konnte dessen Zauber nie wieder ganz verfallen — sein unbewusstes Ringen aus den Banden war die Hauptsache, an die der Dramatiker anknüpfte, nur aus ihm konnte sich seine endliche Befreiung entwickeln; so ist der Zauber bei Wagner von bloss äusserlicher zu hoher ideeller Bedeutung erhoben worden. Wieland erkennt, dass er das Weib nicht liebt, zu dem ihn all sein Sehnen zieht. Zwar vermag ihre Macht ihm für Augenblicke sogar Freude an seiner Knechtesmühe zu geben, aber um so entsetzter wendet er sich dann wieder von seiner ekelhaften Sklavenarbeit ab und ersehnt sich den Tod.

Auf den nicht einmal episch, geschweige denn dramatisch wirksamen Zug, dass Bathilde erst ihre Pflegerin mit dem zerbrochenen Ringe zu Wieland schickt, sodass dieser nachher sein Rachewerk mit der reifsten und kältesten Ueberlegung vollbringt, hat Wagner mit Recht verzichtet. Es ist die Königstochter selbst, die sogleich mit dem Ring, in welchem Wielands Schwertschlag den Stein gelöst, bei ihm in der Schmiede erscheint. Wundervoll hat es Wagner verstanden, die tiefe Demüthigung Bathildens in erneuter Fassung und ergreifender Vertiefung wiederzugeben. Bathilde gelobt sich dem Wieland an, um ihn zur Neuschmiedung des Ringes, von welcher des Vaters Sieg und ihre Macht abhängt, zu gewinnen. Nach langem Zaudern reicht sie ihm den Ring — er erkennt ihn — in den Ruf: „Schwanhilde, mein Weib!“ fasst er alles zusammen, was sein tiefstes Herz erschüttert. Alle Erinnerung kommt ihm wieder, Bathildens Tücke steht plötzlich vor seinen Blicken enthüllt; er erkennt die Räuberin seines Ringes, die lieblose Aussaugerin seines Markes, die vermeinte Mörderin seines Weibes. Er verschliesst die Thür und erhebt den Hammer, sie zu tödten. Da entringt sich Bathilden der Ruf: „Dein Weib lebt!“; sie selbst hat Schwanhilde mit ihren Schwestern entfliehen sehen, als sie von Wielands Werkstatt heimsteuerte. — Wielands Kraft bricht bei dieser Kunde zusammen: sein Weib, das lichte, hehre, in selige Räume entwichen — er hier als Knecht, als Krüppel, als Betrogener! Vergebens sucht Bathilde gedemüthigt und zerknirscht bei seinem Elend ihm Trost zu bringen, vergebens zerschmilzt all ihr Stolz zum tiefsten Mitleiden. Aber seine eigene Noth giebt Wieland Kraft: zu furchtbarer Verzweiflung steigert sich seine Sehnsucht nach dem geliebten Weibe — alle Hilfe, alle Befreiung scheint fern — aber das eherne Muss treibt ihn allgewaltig — die Noth selbst schwingt ihre Flügel und weht Begeisterung in sein Hirn — Schwanhilde wird wieder sein sein! Tiefer und tiefer sinkt Bathilde in sich zusammen — Bewunderung und Liebe lassen sie demüthig zu dem Helden aufschauen, sie will den Weg zur Sühne ihrer Schuld wissen. Liebe, so antwortet Wieland, soll ihr ihn bahnen. Rothar, der Held der Freien, naht sieghaft, um Neidings Macht zu stürzen. Bei ihm ist Bathildens Platz.

So die Rachethat und der Gedanke, das Flugwerk zu schmieden, in der Gestalt, die ein grosser Dichter ihnen gab. An ideeller Kraft hat Bathildens Erniedrigung nichts verloren, und Wielands Flugwerk ist nicht mehr eine blosse künstliche Erfindung, sondern die tiefergreifende heldenhafte That gewaltiger Noth.

Wieland schmiedet nun die Flügel, und zwar aus den Klingen, die er für Neidings Kriegszug geschaffen; der Siegerstein aus seines Weibes Ring soll sie im Rücken verbinden. Erst bei Wagner erhält nun die Sage in der Wiedervereinigung Wielands mit Schwanhild einen wirklichen Abschluss. Die Walküre selbst, in den Lüften schwebend, ruft den Gatten zu sich hinauf, seine Kraft befeuernd, seine Noth zu hellem Jubel wandelnd.

Statt an den Knaben wird das Werk der Rache an Neiding vollzogen. Er erscheint mit den Seinen in der Schmiede, nach Wielands Werke zu sehen. Mit jubelndem Hohne begrüsst ihn dieser als den Besitzer des Siegersteines, dem keine Schwerter noth thäten — er weist dem Entsetzten das Fluggewand und facht mit den Flügeln das Feuer zu heller Glut. Der König und seine Mannen suchen zu entrinnen — vergeblich! die Thüre ist verschlossen, die brennende Schmiede begräbt sie unter ihren Trümmern. Wieland aber schwingt sich hoch in die Lüfte empor. Eigel und Helferich eilen an der Spitze von Rothars Heer herbei, Neiding erliegt Eigels Pfeil*) und Rothar wird als Befreier begrüsst. Im Lichte des sonnigen Morgens schwingt sich Wieland mit blitzenden Flügeln dem nahen Forste zu — Schwanhilde schwebt ihm entgegen — sie erreichen sich und schweben der Ferne zu. — Ein Abschluss, wo es bisher nur ein Ende gab. —

Das Ergebniss unserer Untersuchung liesse sich kurz so zusammenfassen: Simrocks Dichtung hat Wagner nicht viel mehr gegeben als den blossen Stoff, der dichterische Werth des Ganzen ist so gut wie ausschliesslich Wagners Verdienst. Dadurch, dass er dem Stücke in der Wiedervereinigung Wielands mit Schwanhild ein bestimmtes Ziel gesetzt hat, ist an die Stelle einer Reihe von Ereignissen eine echt dramatische Entwickelung getreten. Eine einheitliche Handlung ist zum Mittelpunkte des Stückes geworden: Wielands Kampf mit den Neidingen, der seinen wesentlichsten Ausdruck im Verhältniss Wielands zu den beiden Frauen findet. Die Vorgänge des Dramas und seine Entwickelung wurzeln in Wielands Charakter, seine Thaten sind das treibende Moment; der Zauberring, der seine Erkenntniss bindet, hindert nichts daran: Wielands Erlösung aus seinem Banne ist kein Zufall, sondern nur das letzte Glied einer nothwendigen Entwickelung; dass diese mehr in Wielands Instinkt als in seiner Reflexion vorgeht, ist kein Fehler, sondern ein Vorzug der Dichtung, durch den uns ein Blick in die tiefsten Tiefen des menschlichen Innenlebens gewährt wird. Mit entschiedener Sicherheit und vollendeter Kunst sind die verblassten Figuren der Vorlage, namentlich Bathilde und Gram, zu bestimmten Charakteren erhoben und die unklaren Vorgänge des Epos ebenso einfach wie grossartig zu einem Kampf zwischen Spiel und Gegenspiel verdichtet worden. Die Theilnahme der Brüder und Rothars an Wielands Kampf gegen die Neidinge ist nicht nur äusserlich ein trefflicher Hintergrund des Stückes, sondern rückt auch diesen Kampf und Neidings und der Seinen Charakter erst ins rechte Licht. Alles erscheint folgerecht verknüpft, das Fernste glücklich vereinigt, die sittliche Anschauung geläutert. Trotzdem ist das Ganze die treue Vollstreckung dessen, was schon die Edda andeutet; die drei Hauptmotive ihres Liedes, die Erwerbung der Schwanenjungfrau, die Lähmung, die Rache und Flucht bilden auch genau die Mittel- und Höhepunkte der Wagnerischen

*) In der Thidrekssaga und bei Simrock lässt umgekehrt der König Eigel auf den entfliehenden Wieland schiessen.

Akte; was aus der Thidrekssaga auf dem Umwege über Simrock in das Drama gelangt ist, ist völlig umgestaltet. — Selbst Wielands Wiedervereinigung mit seinem Weibe ist die Vollstreckung eines eddischen Vermächtnisses, denn schon in der Völundarkvida gedenkt der gelähmte Schmied in Wehmuth seiner entflogenen Gattin. — Die Beseitigung der Rohheiten des eddischen Liedes war für den neueren Dichter ein unumgängliches Gebot, welches Wagner um so eher erfüllen durfte, als er Wielands Rache um nichts weniger nachdrücklich und gewaltig hervorhob. Hat sein Held den albischen Charakter verloren und einen gänzlich nur heldenhaften angenommen, so ist auch das nur ein Fortschreiten auf einem Wege, den schon die Edda eingeschlagen hatte. So hat ihn auch hier sein künstlerischer Instinkt mit Sicherheit die rechten Pfade gewiesen. —

3. Die Bedeutung der Dichtung.

Immer und immer wieder taucht das kindliche Missverständnis auf, als bestehe Wagners nationales Verdienst vorwiegend darin, dass er Stoffe der deutschen Sage dichterisch behandelt und so wieder populär gemacht habe. Gewiss ist das ein Verdienst, aber für sich allein ein ziemlich unwesentliches. Trotzdem vergeht kaum ein Vierteljahr, dass man nicht irgendwo in seiner Lektüre auf diesen Gedanken stiesse, oft bei Leuten, von denen man mehr Urtheil erwarten sollte. So kann man sich denn auch nicht wundern, wenn noch häufig genug Jordans talentlose Stabreimerei oder Hebbels Athleten-Drama in einem Athem mit dem Nibelungenringe genannt werden. Als ob daraus ein Kunstwerk entstehen könnte, wenn man die dichterischen Bildungen längst entschwundener Kulturperioden in neuer Form und mit einigen neuen Kombinationen noch einmal nachdichtete! Das Wesentliche einer Dichtung ist doch ihr Gehalt, welchem der Stoff nur als Ausdrucksmittel dienen kann, und wo ein solcher Gehalt fehlt, wo die Handlung als solche die Hauptsache ist, da haben wir es, wie eben bei Jordan, nur mit einer ganz äusserlichen Arbeit zu thun, über deren künstlerischen Unwert uns weder die ungesichtete Fülle des Sagenmateriales noch das klanglose Geklapper der Stabreim-Prosa entschädigen kann.

Wenn daher Wagner deutsche Sagenstoffe zu seinen Dramen gewählt hat, so besteht sein Verdienst nicht so sehr in dieser Thatsache an sich, als darin, dass er die Sagen durch Verleihung eines Gehaltes, der unserer Zeit entspricht, zu wirklich neuem Leben erweckt hat; und zwar hat Wagner nicht rein willkürlich seine Gedanken in den Mythos übertragen, sondern das ist eben das Wunder, dass sein reines Künstlerauge auf dem tiefsten Grunde der Sage jene reinmenschlichen Probleme entdeckte, die auch uns Menschen von heute aufs tiefste bewegen. Und es war kein Zufall, dass gerade der germanische Mythos es war, der eben diesem Künstler zum vornehmsten Ausdrucksmittel dichterischer Ideen werden musste: Wagner fand in den Gebilden unserer Vorzeit sein eigenes kern-

deutsches Wesen wieder und so gab er uns in den Werken, mit denen sein Genius uns beschenkte, ebensowohl sich selbst und den reinen Gehalt seines Geistes wie die Sage unserer Vorzeit. Er ist gleichzeitig Vermittler und Vollstrecker der Sage: er erweckt die vergessene vom langen Schlaf nicht nur äusserlich, sondern auch innerlich, indem er den tiefen Gehalt, der in den alten Dichtungen verborgen schlummert, ans Tageslicht zieht und so das scheinbar längst todte Gebilde zu neuer Kraft und Schönheit erweckt. —

Erkannten wir den Stoff des Wagnerischen Dramas als ein Ausdrucksmittel seines ideellen Gehaltes, so fragt es sich für uns hier zunächst: was ist uns mit *Wieland dem Schmiedt* gesagt? in welchem Sinne hat Wagner den Sagenstoff gefasst, um das Wesentliche und Allgemein-giltige seines Inhalts zu seinem Rechte zu bringen?

Wir haben schon oben darauf hingewiesen, dass Wagner im Mythos den von aller historischen Konvention losgelösten Menschen fand, den er für die ideale Gemeinsamkeit der Zukunft ersehnte, wie er sie sich als Ergebnis der Revolution dachte. Ganz im Sinne dieser Auffassung des Mythos hat er sich den Wieland-Stoff gedeutet; am Ende des *Kunstwerkes der Zukunft* hat er es klar und deutlich ausgesprochen, Wieland sei für ihn ein Abbild des Volkes, d. h. „aller jener, die eine gemeinsame Noth empfinden.“ Wie Wieland auf seinen Flügeln, so solle das herrliche, einzige Volk sich aus dem Elende der Gegenwart und dem Jammer der geschichtlich-politischen Existenz zu einer idealen Zukunft wahrer Menschlichkeit emporschwingen. Dass diese Deutung auch auf den dramatischen Entwurf Anwendung findet, ist keine Frage: wenn Wagner den *Wieland* „ein Moment der Revolution“ *) nannte und an Uhlig schrieb,**) diesen Wieland werde einst das Volk verstehen, so liegt darin ein deutlicher Beweis dafür. Daraus würde sich sehr einfach folgende, Wagners damaliger Weltanschauung durchaus entsprechende Erklärung ergeben: Neiding und die Seinen sind die Vertreter des Staates und der erstarrten, lieblosen Gesetzeskonvention, die, von nichts weiter entfernt als von liebevollem Erlösungsverlangen und von reiner Menschlichkeit, dem baaren Egoismus dienen. Sie sind zur Zeit die Vertreter der Macht auf Erden und suchen die idealer Gesinnten, Wieland und seine Brüder, welche die liebevolle Gemeinschaft der Zukunft anzubahnen erstreben, zu vernichten. Wieland, dem Hauptvertreter der „Noth empfindenden,“ des „Volkes,“ gelingt es, in Schwanhilde das höchste, reinste und überirdische Ideal zu gewinnen, aber es entschwindet ihm im Streite mit den trugvollen Neidingen, und die gleissnerisch-lockende Gegenwart — Bathilde — trägt den Sieg über die ferne, nunmehr vergessene

*) An Uhlig, 27. Dez. 1849, Briefe an Uhlig etc. S. 21. Wenn Dinger (R. Wagners geistige Entwickelung S. 264) behauptet, es sei ungewiss, ob hier vom Wieland oder vom Jesus von Nazareth die Rede sei, so hat er übersehen, dass in dem gleichen Briefe (S. 20) ausdrücklich Wieland als das hier gemeinte Werk bezeichnet wird!

**) 24. Februar 1850.

Hoffnung davon. Erst nach furchtbaren inneren Kämpfen gelingt es dem gelähmten „Volke“, die Bande zu sprengen und, gleichsam in der Revolution, der Neidinge Herr zu werden. Die furchtbar drängende Not lehrt es, sich hoch über die elende Gegenwart emporschwingen und das verlorene Ideal nun aus eigenster Kraft zu erreichen und für ewig zu gewinnen. Natürlich lässt sich diese Deutung nicht ins Einzelste verfolgen, da wir es eben nicht mit einer Allegorie, sondern mit einer lebendigen Dichtung zu thun haben. Im Wesentlichen trifft unsere Deutung jedenfalls zu.

Ueberhaupt können wir uns Wagners Schaffensart nicht unabstrakt genug vorstellen und wir würden ganz fehlgehen, wenn wir unsere Auslegung so verstehen wollten, als hätten wir unter den Personen des Wieland wirklich nur solche Allgemeinheiten wie „das Volk“ oder „den Staat“ zu verstehen. Wagner selbst hat in *Oper und Drama* die Forderung aufgestellt,*) es müsse im musikalisch-dramatischen Kunstwerke eines der wesentlichen dichterischen, d. h. verdichtenden Kunstmittel sein, viele Motive in eines aufgehen zu lassen. „Das verschiedenen Menschen zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen eigene, und je nach diesen Verschiedenheiten sich besonders gestaltende Interesse soll, — sobald diese Menschen, Zeiten und Umstände im Grunde von typischer Aehnlichkeit sind, und an sich eine Wesenheit der menschlichen Natur dem beschauenden Bewusstsein deutlich machen, — zu dem Interesse eines Menschen in einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Umständen gemacht werden. Alles äusserlich Verschiedene soll in dem Interesse dieses Menschen zu einem Bestimmten erhoben werden, in welchem sich das Interesse aber nach seinem grössten und erschöpfendsten Umfange kundgeben muss.“ Nur in diesem Sinne dürfen wir also auch Wieland und Neiding in einer andern als ihrer ganz persönlichen und gegenwärtigen Bedeutung verstehen. —

Es liegt in der Natur des dichterischen Schaffens, welches dem tiefsten Herzen des Dichters entquillt, begründet, dass im Kunstwerke auch die Persönlichkeit des Künstlers unwillkürlich zur Geltung kommt. Und gerade bei der Verdichtung Vieler zu einer Persönlichkeit, wie Wagner sie uns eben schilderte, ist es garnicht anders möglich, als dass sich Züge des Dichters selbst in die Gestalten seines Werkes mischen. Wagner selbst hat deutlich darauf hingewiesen, wie *Tannhäuser* und *Lohengrin* seine eigensten Stimmungen zum Ausdruck brachten, und etwas Aehnliches ist in *Wieland dem Schmiedt* der Fall.

Man braucht nur die Dichtung mit ihrer Entstehungsgeschichte zu vergleichen, um sich sofort von einer überraschenden Aehnlichkeit zu überzeugen: die Noth des Helden, der das hehre Weib verliert, um dem trugvollen lockenden zu verfallen, was ist sie anders, als des Künstlers eigenes qualvolles Schicksal — die Abwendung von der als einzig heilig erkannten

*) Gesammelte Schriften IV, S. 111.

Kunst und die schmähliche Knechtschaft bei der aussichtsreich-gegenwärtigen, stäts wieder anziehenden und doch ungeliebten, der echten Tochter der kunstfeindlichen staatlichen Willkür? Erst die gewaltige Noth lehrt den Künstler Flügel schmieden, sich weit über die elende Gegenwart dahinzuschwingen und einer edleren Zukunft entgegenzueilen, in welche seine Kunst, die geliebte hohe Braut, ihn geleitet. Ja, wir möchten noch weiter gehen: es sind Wagners eigene Pariser Schicksale, die sich im *Wieland* abspiegeln, und darin liegt auch der Grund dafür, dass das Werk nach Ueberwindung der Pariser Schrecknisse als eine hinter ihm liegende Stufe der Entwickelung Wagners Theilnahme verlor.

Unsere Doppeldeutung wird Niemanden befremden, der Wagners oben angeführte Worte über seine Schaffensart richtig versteht: das Werk als solches ist nur eines, seine Deutung aber kann sehr wohl mehrfach sein, da ja eben in den einen Vorgang und die eine Person viele andere verdichtet sind.

An dritter Stelle können wir daher nun auch darauf hinweisen, dass wir es im *Wieland* nicht mit einem Ereigniss zu thun haben, dessen Bedeutung von heute auf morgen reicht. Es ist vielmehr ein wahrhaft reinmenschliches Problem von der weitesten Bedeutung: solange der heisse Kampf um die idealere Zukunft dauern wird, sei es nun, dass wir sie, wie der jüngere Wagner, von der Revolution, oder, wie der ältere, von der Regeneration erwarten, so lange wird auch dieser Wieland, der Held, der sich aus der Qual des Kampfes und der nichtswürdigen Gegenwart in eine höhere Sphäre rettet, seine zündende Kraft nicht verlieren. Jedem Einzelnen kann er ein erhabenes Sinnbild stolzer Erlösung sein, wie er es der Bayreuther Gemeinde wohl längst schon geworden ist.

So steht *Wieland der Schmiedt* da als ein Markstein in Wagners Entwickelung: die Erlösungssehnsucht des Künstlers aus der Nichtswürdigkeit der modernen Kunst hatte in ihm ihren Höhepunkt erreicht — was jenseits lag, war trotz aller fortdauernden Noth Erfüllung der Sehnsucht, denn die innere Befreiung war erfolgt. Und füllt es uns auch mit Wehmuth, den Meister von dem herrlichen unvollendeten Drama zu neuen Werken fortschreiten zu sehen, so rufen wir ihm, der nun den Nibelungenring zu schmieden eilt, trotzdem wie Brünnhild dem Siegfried zu:

Zu neuen Thaten,
Theurer Helde,
Wie liebt' ich Dich,
Liess' ich Dich nicht!

Johann Amos Comenius

Ein deutscher Friedensapostel.

Zu den denkwürdigsten Perioden der Weltgeschichte haben wir ohne Zweifel das Zeitalter der Reformation zu zählen. Wir Neueren, die wir gewohnt sind, in dem blendenden, wenn auch im Allgemeinen wenig erwärmenden Licht der modernen Bildung zu wandeln, können uns kaum noch eine Vorstellung von dem magischen Helldunkel machen, welches damals auf der Weltbühne herrschte, so wenig wie von dem Eindruck, welchen der darauf stattfindende grossartige Scenerienwechsel auf die Mitlebenden machen musste. Hier fielen geistige Schranken, dort eröffneten sich weite Perspectiven auf neue Meere und Welttheile, grosse Entdeckungen in Wissenschaft, Kunst und Natur gaben den aus den Fesseln der Scholastik befreiten Geistern einen neuen Aufschwung, einen neuen Horizont, und wer sich dem allen mit empfänglichem Sinn hingeben konnte, mochte wohl mit Hutten freudig ausrufen „Es ist eine Lust zu leben"! Man ist gewohnt, die sogenannte „Renaissance" gewissermaassen als ein goldenes Zeitalter der Wissenschaften und Künste zu betrachten, und das war sie ja auch in mancher Hinsicht. Das Bild hat aber eine Kehrseite und vergegenwärtigen wir uns die damals herrschenden moralischen Zustände, die entsetzliche Verwilderung der Sitten, so können wir jene Zeit, die uns Graf Gobineau in so charakteristischen Bildern vor Augen gestellt hat,*) mit dem selben Recht ein übertünchtes Grab nennen. Es war aber allerdings ein mit den herrlichsten Malereien geschmücktes Grab. Treffend bezeichnete Richard Wagner den „Hamlet" als das eigentliche Charakterstück dieser Zeit, weil hier zum Schluss der Soldat auftrete, um die Erbschaft des Ganzen zu übernehmen.

Jene einst von Italien ausgegangene, von einem wiedererwachten Naturgefühl und Verständnis der Antike getragene mächtige Bewegung der Geister, deren eigentliches Wesen darauf gerichtet war, das niedergehaltene geistige und sociale Leben durch eine freiere Entwicklung der individuellen Anlagen zu verjüngen, hatte auch Deutschland mächtig ergriffen. Während sie aber in den romanischen Ländern im Aeusserlichen stehen blieb und hier zwar zu einer neuen Blüthe des Kunststyls führte, hatte sie bei uns den ganzen Menschen erfasst, auch sein Gemüths- und sein Glaubensleben. Das brachte Martin Luther durch seine That zum Ausdruck, indem er als ein glaubensstarker Held den Muth hatte, den Menschen unmittelbar in das Allerheiligste der Religion einzuführen und so seine geistige Persönlichkeit zu befreien. Erst seit jener Zeit kann man von freier Persönlichkeit reden.

Dies war eigentlich der Triumph der „Renaissance" und die weitaus beste Frucht, welche sie hervorgebracht hat.

Doch auch bei uns sollte die Demoralisation, wie sie sich unter der Herrschaft eines einseitigen religiösen Formalismus ausgebildet hatte, in grauenhafter Weise zu Tage treten, und zwar als es sich darum handelte, die neue Lehre einzubürgern. In dem furchtbaren nationalen Unglück, welches der dreissigjährige Krieg über unser Volk verhängte, indem er Deutschland nahezu entvölkerte und zur Wüste machte, in der entarteten Menschheit jener Tage kann man für alle Zeit die Bankerotterklärung jeder Glaubensform ohne Glaubenskraft finden, wovon das deutsche Volk im Grunde der Seele nichts wissen will, unter dessen Einfluss es seine gute Eigenart nicht zu bewahren vermag.

*) Arthur Graf Gobineau. Die Renaissance. Deutsch v. Schemann. Bayr. Bl. Jahrg. 1891—1894.

Nun hat aber auch dieses düstere Bild wieder seine Kehrseite, und zwar eine sehr lichte und tröstliche. Denn gerade das Elend und die Noth der Zeit hatte viele zur Quelle des Heils zurückgeführt, indem sie das religiöse Gefühl vertiefte und den Geist echten Christenthums wieder erweckte.

Fand doch das vertiefte Gefühl in jener schweren Zeit der Leiden bald auch seinen ganz neuen Ausdruck in der Musik, womit, wie wir beiläufig bemerken wollen, die Auffassung unseres grossen Arthur Schopenhauer vom Wesen der Musik, dass sie nämlich eine Wirkung des besseren Bewusstseins in der Sinnenwelt sei, ihre volle Bestätigung zu finden scheint.*)

Um Persönlichkeiten wie die des Comenius ganz zu verstehen, muss man sich den Charakter ihrer Zeit zu vergegenwärtigen suchen. Darum versuchten wir wenn auch nur im flüchtigen Umriss für die „apostolische Gestalt" des letzten Bischofs der zwar konfessionslosen, aber christlichen böhmisch-mährischen Brüdergemeinde den entsprechenden Hintergrund zu skizziren. Comenius war eine jener bevorzugten Persönlichkeiten, in welchen sich der gute Genius unseres Volkes in der allgemeinen Noth der Zeit verkörpert zu haben schien, um von hier aus neues Leben zu gewinnen.

Im Allgemeinen war er früher nur als der verdienstvolle Pädagog und Vater der nationalen Schule gefeiert, und es wird ja ewig unvergessen bleiben, was er in dieser Hinsicht geleistet hat. Selbst dem Kleinvolk der Kinder war seine Sorge zugewendet und bevor noch die Wissenschaft sich eingehender mit ihm beschäftigt, hat die junge Menschheit diesseits und jenseits des Oceans, soweit sie den Kindergarten besuchte, wenn auch nur unbewusst sein Loblied gesungen, denn auch dieses Institut ist wenigstens indirekt auf ihn zurückzuführen, indem Friedrich Fröbel im Jahre 1828 die erste Anregung dazu aus der „Mutterschule" des Comenius empfing.

Allein dies alles diente ihm nur als Mittel für höhere Zwecke. „Das höchste und letzte Ziel", so heisst es im Vorwort zum ersten der von der neugegründeten Comenius-Gesellschaft herausgegebenen „Monatshefte"**), „welches dem grossen Manne vorschwebte, war der Gedanke, dass es dereinst gelingen müsse, jenes Reich des Friedens zu verwirklichen, an das sein menschenfreundlicher, opferbereiter Idealismus glaubte. Obwohl er wusste, dass er das Ziel, für das er kämpfte, nie erreichen werde, hat er doch, tief durchdrungen von der Religion Christi und dem ihr verheissenen Reich Gottes, nie aufgehört, dafür zu kämpfen, und er hat wenigstens den Erfolg erzielt, dass alle abendländischen Völker heute mit gleicher Verehrung zu ihm als dem Propheten eines besseren und glücklicheren Weltalters emporschauen".

„Comenius, sagt Friedrich Albert Lange***), war eine grosse Persönlichkeit. Seine reichen Lebenserfahrungen, sein tiefes Gemüth, seine umfassenden Studien verbanden sich mit dem tiefsten Nachdenken, das in der Noth der Zeiten stäts einen neuen Sporn und Antrieb fand. Das grösste Ziel seines Strebens war, die Pansophie, ein allumfassendes religiös-philosophisches Werk, zu schreiben. Das innere zusammenhanglosere Auseinandergehen der Wissenschaften sollte hier durch Aufstellung eines neuen auf die ewigen Fundamente alles Wissens gegründeten Systems für immer wieder in Einheit verwandelt werden, in die selbe Einheit, die er für Nationen und Konfessionen so heiss ersehnte, und deren Verwirklichung er

*) Arthur Schopenhauers handschriftl. Nachlass, hrsg. v. Griesebach. III. Bd. S. 84 (Lpz. Phil. Reclam jun.).

**) Leipzig. R. Voigtländers Verlag.

***) s. Monatsh. 1894. 4. und 5. Heft.

sich je länger je mehr in baldiger Zukunft dachte. Comenius geht somit bei allem Zusammenhange mit der Reformationsbewegung und mit Baco von Verulam wesentlich doch von einem eignen wahrhaft philosophischen Princip aus, von der Setzung der Einheit in dem ursprünglichen Wesen aller Wissenschaft und alles geistigen Lebens".

Gerade in dieser letzteren Beziehung möchten wir ihm gewissermaassen auch ein künstlerisches Bestreben zuerkennen, das sowohl nach seinen Zielen wie nach seinem religiös-philosophischen Ausgangspunkt wohl ein Anrecht darauf hat, auch in den Kreisen Richard Wagners und Arthur Schopenhauers volle Beachtung zu finden.

Es war der immer auf das grosse Ganze in Natur, Religion und Wissenschaft gerichtete Zug seines Geistes, welcher dem Comenius seine eigentliche Bedeutung gibt und ihn auch noch für unsere Zeit, wo nicht nur Wissenschaft und Kunst, sondern auch die Religion noch vielfach in Gefahr ist, sich in engherziges Spezialitäten- und Sektenwesen zu verlieren, als Vorbild erscheinen lässt*).

Es war daher ein glücklicher Gedanke, aus Anlass der Comeniusfeier im J. 1892, für den grossen Vorkämpfer einer naturgemässen Volkserziehung ein lebendiges Denkmal in Gestalt einer Comenius-Gesellschaft zu errichten, die den Zweck zu verfolgen habe „den Geist des Comenius und der ihm verwandten Männern älterer wie neuerer Zeit lebendig zu erhalten und fortzupflanzen, in diesem Geist einigend und versöhnend thätig zu sein und in seinem Sinn bildend und erziehend auf das heutige Geschlecht zu wirken". Es gilt also das Werk, welches jener begonnen, fortzusetzen und an seinen Grundsätzen und Wünschen, die nach Herders Ausdruck „gewissermaassen der Geist aller Guten und Würdigen in Europa geworden sind", fest zu halten. Um das Forschungsgebiet der Gesellschaft in Kürze zu bezeichnen, so gehören dahin neben Geschichte und Glaubenslehre der alt evangelischen Gemeinden alle diejenigen Richtungen und Schulen, welche auf dem Boden des Comenius stehen, selbst wenn sie in manchen Fragen eigene Wege eingeschlagen haben; also die Vertreter der sog. Mystik des Mittelalters, soweit sie sich in ihren Schriften der Volkssprache bedient haben (wie Meister Eckhart, Joh. Tauler und deren Nachfolger); ferner die sog. Neuplatoniker der Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts, mit Einschluss der Reformatoren und deren Vorläufer; die sog. Naturphilosophen des 16. u. 17. Jahrhunderts soweit sie sich ihres Gegensatzes gegen die Anhänger des Aristoteles bewusst waren; der sog. ältere Pietismus von Joh. Arndt bis auf Spangenberg und endlich die Vertreter der sog. Aufklärung von Christ. Thomasius bis auf Herbart.

„So verschieden geartet diese Richtungen in vieler Beziehung gewesen sein mögen, so tritt doch der comeniansche Geist in allen deutlich hervor. Alle sind beherrscht von dem Streben eine über den Streit der Parteien und Kirchen erhabene christliche Denkweise auf der Grundlage echter Humanität zur Geltung zu bringen".

Neben den rein wissenschaftlichen hat sich die Gesellschaft auch gemeinnützige, hauptsächlich auf Volkserziehung bezügliche Aufgaben gestellt und sie sucht die Lösung dieser wie jener durch Herausgabe periodischer Druckschriften vorzubereiten.**)

---

*) Näheres s. in *„Leben und Schicksale des Joh. Amos Comenius"* von Anton Vrbka (Verlag von Fournier u. Haberler in Znaim (Mähren).

*) Die bereits oben genannten Monatshefte, von denen der erste und zweite Band (1892 und 1893) vorliegen, verfolgen wissenschaftliche Zwecke und finden darin besonders Religion, Philosophie, Geschichte und Erziehungslehre Berücksichtigung. Neben diesen erscheinen seit vorigem Jahr die Mittheilungen der C. G. die zur Förderung gemeinnütziger

Ohne auf den vielseitigen Inhalt der genannten Schriften näher eingehen zu können, möge es gestattet sein, in Kürze nur auf einen Aufsaz von Karl Münzel „die interkonfessionellen Friedensideale des Johann Amos Comenius“ im zweiten Heft des ersten Jahrgangs der Monatshefte an dieser Stelle zurückzukommen; denn wo könnte der Friedensruf ein lauteres und reineres Echo finden als in diesen, im Geiste unseres Meisters herausgegebenen Blättern?

Der Verfasser entwickelt die Friedensgedanken des Comenius an der Hand des einleitenden Theiles von dessen pansophischem Hauptwerk, der grossartig angelegten „*consultatio catholica*“, „allgemeine Berathung zur Verbesserung der menschlichen Dinge“, sowie einiger kleinerer Schriften des Comenius. Es ist ein Lieblingsgedanke des letzteren, das die verschiedenen, zunächst evangelischen Glaubensbekenntnisse von einander Trennende aufzuheben, sie zu versöhnen und sodann womöglich die ganze Menschheit einig zu machen im Glauben an einen Gott. Er befürwortet zu diesem Zweck die Einsetzung eines allgemeinen europäischen Kollegiums, das er seinen „Areopag“, sein „Tribunal“ sein „Theater“ nennt uud dessen Bedeutung grösser und wichtiger sei als die des Areopags zu Athen, da es sich vereinen solle *in conspectu Dei veri et viri, Jesu Christi. Docere et ducere* soll die Losung sein bei dem Friedensgeschäft, und die Freiheit der Einzelnen wie der Sekten soll unangetastet bleiben, sobald sie nur die Wahrheit auf ihrer Seite haben. *Omnia sponte fluant, absit violentia rebus.* Das war einer der Grundsätze, wonach Comenius handelte. Stufenweise und langsam, unter Vermeidung alles Verletzenden soll das Versöhnungswerk von statten gehen. Einigkeit, Schlichtheit, Freiwilligkeit sind die drei Wege die uns aus der Verwirrung herausführen sollen; zu ihnen, die uns von Gott selbst gezeigt sind, müssen wir zurückkehren. Comenius klagt darüber, dass man davon abgeirrt sei, wie alles so zersplittert und zerrissen sei in Wissenschaft und Religion, in Politik, in allen möglichen Ständen und Dingen. Sollte man nicht meinen, er habe auch unsere Zeit hierbei vor Augen gehabt? Er klagt das Zeitalter einer Wiederholung des babylonischen Thurmbaues und seiner Sprachverwirrung an und rügt es scharf, dass in Schule und Religion die Lichtkanäle verstopft seien. Er vergleicht den Zustand der menschlichen Dinge um ihn her mit einem gestörten Uhrwerk und sagt, der Leib der menschlichen Gesellschaft sei krank. Was aber ist die Störung? Die bösen Sondergelüste in allen Richtungen.

Das beste Heilmittel gibt er uns in seinem *Unum necessarium*, und darin zugleich auch den Aufschluss darüber, wie er sich selbst den religiösen Mittelpunkt gestaltet denkt, um den er die Zerstreuten wieder sammeln will. Er verweist uns an das Christenthum der apostolischen Zeit. *Ecquid remedii?*

Unum hoc necessarium ad Christum reverti! — Quinam Christiani? Si sublimius vellemus loqui, posset dici Christianus homo Christo conformis perque conformitatem illam deificandus. — Sed ut homines Christo reddantur conformes, quid opus est? Mentem habere Christi; induere Christum; ambulare in Christo; non vivere jam sibi, sed Deo; imo non vivere amplius nos, sed Christum in nobis.

Comenius ist sich der Schwierigkeiten, die zu überwinden sind, wohl bewusst; er wendet sich an die Gebildeten, die Frommen, an die Machthaber Europas, an

---

Aufgaben und zur Hebung der Volkserziehung bestimmt sind. Ausser diesen periodischen Schriften erscheint seit 1893 eine Sammlung von Einzelschriften unter dem Titel „Vorträge und Aufsätze aus der C. G.“, in denen wichtigere Fragen des Arbeitsgebietes in gemeinfasslicher Form zur Darstellung gelangen.

die Menschheit, und er nennt es einen „gordischen Knoten," den er zu lösen darbiete. „Wenn die Sache glückt, haben wir die Welt bereichert; glückt sie nicht, dann haben wir doch zu Gottes Ehre und um des allgemeinen Wohles der Menschheit willen unsere Anliegen vor das Antlitz Gottes und seines Lichtes gestellt." Müssen wir dabei nicht an die Meisterworte denken: „Es geahnt, erschaut, gewollt zu haben, das mögliche „Es könnte" — genügend: zu was der Besitz? Der schwindet!"

Noch andere Beziehungen möchten sich zu „Bayreuth" ergeben, so dass wir den Comenius in gewissem Sinn als dessen Vorläufer oder Verkündiger zu nehmen hätten. Stellt sich nicht auch im Kulturideal Wagner's ein suprakonfessionelles heiliges Reich des Friedens dar, in das sogar die Thierwelt mit eingeschlossen ist, und hat nicht in der Gralsburg Parsifals jener Friedenstempel des Comenius bereits seine ideale Verwirklichung gefunden? Ja, wir möchten weiter fragen, kann jenes hohe Ideal auf Erden jemals anders verwirklicht werden als in und mit der Kunst und zwar in der eigentlich christlichen Kunst der Musik? Das mag als offene Frage betrachtet werden; aber bei Comenius selbst finden wir gewissermaassen eine Hinweisung darauf. Er wünscht sich, wenn auch vielleicht nur in bildlichem Sinn, die besänftigende Cither des Orpheus in die Hand.

Ostendit autem nobis suavissime per orbem jamjam insonituram panharmoniae citharam suavissimus pater. Si extendere manum, citharam prehendere, digitis nostris adaptare, pulsare dulcique modulo furentium aures et animos demuliere negligimus, ingrati sumus et ut contemptores Dei ac hominum puniemur.

„Des Orpheus Lyra" war dem Comenius freilich versagt, bald aber sollte sie auf anderer Seite von Neuem ertönen. Machtvoll erklang in Johann Sebastian Bach das Hohe Lied des Glaubens und der Hoffnung, und von ihm vererbte sich die göttliche Kithara auf Beethoven, auf Richard Wagner, in immer höherer Entfaltung ihrer Harmonie.

Inmitten der weit auseinanderfallenden Wege und Ziele moderner Kultur mag selbst das auf wahres Christenthum gerichtete Streben von vielen Seiten verkannt und verdächtigt werden; wo aber soll denn im Wirrwesen dieser Welt der Mensch einen festen Ankergrund finden? Goethe selbst bekennt, dass unsere Kultur, so hoch sie auch steigen möge, doch niemals über das Christenthum hinaus könne. Wo aber die wahre innere Harmonie herrscht, und sie findet sich eben nur hier, da wird sich die künstlerische bald hinzu gesellen, und höchste Kultur findet sicher keine treuere Gehülfin als die wahre Kunst.

G. Wittmer.

Unter uns.

Ein Brief über „Lohengrin nach Bayreuther Muster"

an den Herausgeber der „Bayreuther Blätter."

Hochgeehrter Herr,

Sie entsinnen sich vielleicht noch des Augenblickes, da ich Ihnen heuer am Festspielhügel meine Hingerissenheit vom Bayreuther Lohengrin aussprach, und daran den Wunsch knüpfte, es möchte die ganze künstlerische Arbeit, die Summe von Erfahrungen und Errungenschaften in einer besonderen Denkschrift verzeichnet werden, damit „die deutschen Bühnen" bequem daraus lernen könnten; Sie aber lehnten damals meinen Vorschlag mit der Begründung ab, dass sich überhaupt wohl nicht leicht eine Bühne finden werde, die gewillt und wenn gewillt auch befähigt wäre, von Bayreuth ernstlich Belehrung im grossen Style zu empfangen und zu verwerthen. —

Diese Ansicht war gewiss ganz richtig, soweit sie sich auf die häufig erprobte Indolenz und den bewährten Eigendünkel in unserer Theaterwelt stützte. Aber sie berücksichtigte nicht genug den Hang zur Grossthuerei, das Bedürfnis nach Reklame. Gegen Bayreuth war nun einmal nichts zu machen, aber die schlauen Nibelunge erspähten bald einen Ausweg. Wie, wenn man das selbst geschmiedete Siegesschwert der Bayreuther Kunstdarbietung für die eigenen Zwergen-Zwecke zu nützen verstände und damit auf den Riesenwurm Publikum losschlagen liesse. Jedenfalls erränge man dabei den Hort, und Bayreuth, dem kann man ja nachher „den Kopf abhaun." Das etwa noch nötige „Truggetränke" braut ja die Presse. In dieser Erwägung begann man an verschiedenen Orten Neuinscenierungen des Lohengrin „nach Bayreuther Muster" vorzubereiten.

Also der Wille Bayreuth nachzuahmen wäre da, einerlei ob aus künstlerischen oder anderen Beweggründen. Es fragt sich nur weiter, ob auch das Können vorhanden sei. Darum interessirte es mich lebhaft, als ich erfuhr, dass gerade in meiner Vaterstadt, an einer grossen und reichen deutschen Bühne der erste Versuch gemacht werden sollte.

Ist nämlich die Bayreuther Darstellung etwas, was man einem geriebenen Regiepraktikus nur einmal vorzumachen braucht, um ihn sofort in Stand zu setzen, es ohne weiteres in seine Sphäre zu verpflanzen, dann ist sie nicht das, wofür wir sie halten, etwas Einzigartiges, an das Festspielhaus Gebundenes. Vermögen sie es aber nicht, dann liegt darin ein untrüglicher Beweis für das Ungemeine einer Bayreuther Leistung.

Gründe der Billigkeit forderten, unserer von altersher berühmten Bühne bei ihrem Wettbewerbe Manches vor zu geben: von der unvergleichlichen Bayreuther Feststimmung, von dem grosszügigen, leuchtend sich vom dunklen Zuschauerraum abhebenden Bühnenbilde, von dem mystischen Orchesterklange abzusehen. Auch einen Fehlbetrag an Gesangeskunst und — namentlich beim Chor — an Stimmenschönheit wird man unserer Aufführung zu Gute halten dürfen. Und wenn die deutschen Krieger und Frauen statt, wie es die geschichtliche Treue gebietet, in der Tracht des 10. Jahrhunderts in der konventionellen, aus einer viel späteren Zeit stammenden Rittertracht auftreten, so mag es, sofern es unser historisches Empfinden nicht verletzt, ohne Anstand hingenommen werden. Ausserhalb dieser Einschränkungen hätten, wie man glauben sollte, unsere Regievirtuosen eine ganz gute Vorstellung „nach Bayreuther Muster" herausbringen können, indessen — nun Sie werden ja gleich hören was ich fand.

Gleich das Vorspiel passte schlecht zu der Erinnerung, die ich davon seit Bayreuth in der Seele trug. Wie kleinlich erschien das Gralsthema, das Mottl in weitgespanntem Bogen prachtvoll emporgewölbt hatte! Und wie wenig konnte man das in Bayreuth so greifbar deutliche Hinzutreten immer neuer Stimmen bemerken! Noch überläuft mich's, wenn ich an die Stelle denke, wo die Posaunen und Trompeten das in vollen Streicher- und Holzbläsertönen rauschende Orchester mit einem Ruck nach D-dur hinüber und machtvoll aufwärts führen, bis am Gipfel bei dem Schlage des Beckens gleichsam alle musikalischen Quellen sich öffnen und in gewaltigem Schwall herniederbrausen. Bei dieser höchsten Steigerung versagte das Orchester, und die äusserste Klangstärke wurde nur durch den Beckenschlag hervorgerufen, der allerdings mit ohrenzerreissender Brutalität erfolgte.

Der Vorhang ging auf, aber statt des hochstämmigen, hellgrünen Buchenwaldes erblickte man eine herbstliche Gegend mit gelbem, rothem und dunkelgrünem Laub. Und doch weiss Jedermann, dass die alten Deutschen ihre Heeresversammlungen im Frühjahr abhielten, da man im Winter damals nicht Krieg führen konnte. Somit hat man gleich die erste Korrektur, die Bayreuth aus gutem Grunde vornahm, nicht verstanden, denn nicht nur historische sondern auch ästhetische Momonte sprechen für die Entfaltung heller Maienpracht in diesem vom frischen germanischen Heldenleben erfüllten Akte. Das Publikum war natürlicherweise fest davon überzeugt, dass sowohl die trübselige Herbstlandschaft sowie ein ungewöhnlich grobgetünchter Hintergrund „nach Bayreuther Muster" verwendet worden sei.

Einen recht trübseligen Eindruck machte auch der Heerbann. Ich rede nicht von der geschmacklosen Farbenzusammenstellung der Kostüme, sondern nur von der Zahl der Krieger. Es handelt sich hier nicht um die Entfaltung grosser Heeresmassen, aber so lächerlich klein darf doch die Schar nicht sein, schon in Anbetracht der getheilten Aufstellung. Und wie leicht ist da durch ein paar Statisten *) oder durch einige in Männerkleider gesteckte Choristinnen der leere Bühnenraum nach der Tiefe hin zu besetzen, statt dass man sich mit einem zahlreichen Umstand von Frauenzimmern und Kindern behilft, die beim germanischen Königsding gar nichts zu suchen haben.

Aeusserst charakteristisch hielt man in Bayreuth die beiden Volksstämme auseinander. Die Sachsen nahmen deutlich erkennbar an den Vorgängen einen allgemein menschlichen, die Brabanter einen ganz persönlichen Antheil, eine Feinheit, die man von unsern Regiehelden gar nicht verlangen wird. Aber nicht einmal die ausdrücklichen Vorschriften fand ich beachtet. Wenn bei Eröffnung des Gerichtes die Sachsen die Schwerter in die Erde stossen, die Brabanter sie vor sich hinstrecken sollen, so ist das scheinbar eine Kleinigkeit, dient aber in drastischer Weise zur Kennzeichnung des Unterschiedes in der Sitte, und lässt sich ohne Schwierigkeit durchführen. Warum geschieht es nicht? Köstlich wirkt die Gedankenlosigkeit des Inscenierers, wenn er duldet, dass die Sachsen, die doch mit dem König gekommen sind, das „Willkommen in Brabant" mitsingen. Zum Dank dafür betheiligen sich die Brabanter wiederum an dem Zuruf der Sachsen „Wohlauf für deutschen Reiches Ehr," den Wagner ausdrücklich von den Sachsen allein singen lässt. Das ist keine willkürliche Vorschrift, sondern von grosser Bedeutung für das Drama. Es erklärt gewissermaassen die politische Lage. Die Sachsen sind die Königsmannen, die Sache des Reiches ist auch die

*) Es gilt davon das Selbe, was vom Grössenunterschiede der Menschen. Schon ein kleines Mehr lässt uns eine Gestalt bedeutend grösser erscheinen.

ihre, zumal ihr Land von den Ungarn unmittelbar zu leiden hat. Die Brabanter aber haben kein natürliches Interesse an dem Wohle des von einem stammesfremden König beherrschten Reiches und an der Heerfahrt gen einen Feind, der sie noch nie bedroht. Wie charakteristisch für den deutschen Partikularismus überhaupt und für das schwer zu bewegende und ein wenig selbstische Wesen der Brabanter im besonderen. Darum ist König Heinrich in Person zu ihnen gekommen, um sie durch seine Rede für die allgemeine Sache zu begeistern. Aber die Reichsidee ist noch nicht lebendig. Sie werden zwar dem Gebote folgen, aber mit Unlust. So ist die Lage am Beginn des Aufzuges und damit auch zugleich die Scene der vier unzufriedenen Edlen im zweiten Akte vorbereitet.

Wie hat es Wagner verstanden, einfach durch die Verteilung der Zurufe eine Fülle von Beziehungen anzudeuten! Wann ist je kürzer und klarer eine schwierige Situation exponiert worden? Und wie ganz unverständlich wird das Alles, wenn man diese Vertheilung nicht durchführt! Aber unsere Regisseure scheinen diese dramaturgische Absicht des Meisters gar nicht zu begreifen. Ich frage mich immer: wo hat der Mann die Augen gehabt, als er im Festspielhause sass um zu lernen, was hat er sich gedacht bei dem Neuen, das er bemerken musste? Nichts, gar nichts. Er spähte nur nach Effekten, nach Wirkungen, ohne nach den Ursachen zu fragen, noch weniger nach dem dramatischen Zwecke.

Aufgefallen ist mir eine Neuerung vermuthlich Münchener Ursprungs. Als der König unter anderm erzählt, dass er Frieden auf 9 Jahr gewonnen habe, machen Alle eine Geberde des Erstaunens. Das ist ein richtiger Effekt, denn er entbehrt der Ursache. Jener Friedensschluss ist ja keine „neueste Nachricht," sondern hat schon vor 9 Jahren stattgefunden, wie das „zu End ist nun die Frist" unzweifelhaft beweist. Wenn der weise Regiekünstler nur eine Zeile weitergelesen hätte, müsste er die Stelle richtig gedeutet haben als eine Rekapitulation bekannter Ereignisse und nicht als eine überraschende Eröffnung. Solcher Unsinn segelt nun auch munter unter Bayreuther Flagge.

Was die Theilnahme des Chores an der Handlung anbetrifft, so machte die gegen die frühere Leblosigkeit neueingeführte aufgeregte Lebhaftigkeit einen geradezu verletzenden Eindruck. Auch hierin hat man Bayreuth missverstanden. Die schon durch des Königs Gegenwart gebotene Zurückhaltung des Einzelnen, schwächte dort den Ausdruck des Mitgefühls keineswegs ab, sondern veredelte ihn nur. Die Empfindung lief in einem durch die Musik bestimmten, schönen Rhythmus durch die Menge, während das Meiningerlich realistische Gefuchtel mit den Armen, die willkürliche Geberdensprache aus dem Style musikalischen Dramas geradezu herausfällt. Diese sozusagen selbst musikalischen Bewegungen der Massen waren etwas nie zuvor Geahntes und Gekanntes. Nun weiss ich auch, dass es möglich war, es bei seinem erstmaligen Erscheinen gründlich zu verkennen.

Sehr wichtig ist im ersten Akt die richtige, feierliche Durchführung des Ceremoniell's. Das Aufhängen des Schildes an die Linde, das Entblössen und Wiederaufnehmen der Schwerter, das Abschreiten des Hags u. s. w. muss so geschehen, dass es als Ceremonie zum Bewusstsein kommt. Wenn die Edlen gleich beim Falle Telramunds einer nach dem andern ihre Schwerter langsam aufheben, so hat ihnen das der Regisseur gewiss nicht nach Bayreuther Muster gelehrt. Dieses Aufheben ist ein symbolischer Akt, der den Schluss des Gerichtes scharf markirt. Er hat also erst zu erfolgen, als Lohengrin sein „ich schenke Dir dein Leben" gesprochen hat, und dann mit einem Male. Wagner verlangt es, Bayreuth zeigt es, und unsere Regisseure — beachten es nicht; selbst wo sie vorgeben, sich „diesmal nach Bayreuther Muster und nach den Intentionen des Meisters" zu richten.

Liegt in dieser Erklärung nicht schon eine naive Selbstverurtheilung? Gestehen die Herren damit nicht selbst ein, dass sie sich eben vorher nicht nach den Intentionen des Meisters gerichtet haben? Und da kommt nun die hochweise Kritik und meint, es sei „nicht anzunehmen, dass unsere Regisseure 40 Jahre lang im Dunkeln getappt haben und auf das Licht aus Bayreuth warten mussten". Die alte Inscenirung sei gut genug gewesen, und Bayreuth habe es eben nur anders gemacht, um den Reiz des Ungewöhnlichen für sich zu haben.

Also: die alte Inscenirung, d. h. die durchgängige Vernachlässigung der strikten Vorschriften des Dichters ist nicht nur verzeihlich sondern auch gut genug! Wenn die Herren sich den Wagnerischen Text mit seinen ausdrücklichen Vorschriften nur ein bischen angesehen hätten, so müssten sie wahrnehmen, dass unsere Theater nicht nur stellenweise sondern die ganze Breite des Kunstwerkes entlang in einer mehr als egyptischen Finsternis wandeln. Freilich, man sollte es nicht für möglich halten, aber der Augenschein lehrt uns das Unbegreifliche als Ereigniss hinnehmen. Was Bayreuth aus purer Neuerungssucht „anders" gemacht haben soll, ist für uns beschränkte Köpfe schwer zu ersehen, weil die wissenden Kunstrichter es unterlassen haben, konkrete Beispiele für ihre Behauptungen anzuführen. Wir empfanden die Verschiedenheit des Bayreuther Lohengrin nur in dem Sinne:

Das ist was Ander's! Wer hätt's gedacht.
Was doch recht Wort und Vortrag macht!

Vielleicht meinten jene Herren das Arrangement der Schlussscene des ersten Aufzugs, den Waffentanz, den die Krieger um das selige Paar ausführen. Hierfür hat Wagner allerdings keine Vorschrift bekannt gemacht, und man liess bisher die Krieger im frohen Gewühle durcheinanderwogen. In Bayreuth hat man nun mit feinem Stylgefühl erkannt, dass die Weise „dich nur besingen wir" u. s. w. unmöglich das Lied eines sich drängenden Heerhaufens, sondern der Gesang eines geordnet marschirenden Zuges sei, und liess die Mannen in schön gruppiertem Siegesreigen Lohengrin umschreiten. Bei uns aber liess man den Umzug bei den Worten „Ertöne Siegesweise", die nach dem Charakter der Musik offenbar auf eine stehende Menge schliessen lassen, beginnen, und die Marschweise, bei der sich alles erst in Bewegung setzen sollte, wurde — gestrichen. Da haben wir den rechten Effekt: Wirkung ohne Ursache!

Sehr glücklich war der Einfall Bayreuth's, das Volk in den Wald laufen und junge Zweige brechen zu lassen, mit denen man Elsa grüssend zuwinkte. Dies geschah so natürlich, dass einem das Herz lachte und man sich am liebsten auch so ein Reis geholt hätte, um mitzujubeln. Bei uns scharten sich die anwesenden Damen im Hintergrunde und zogen — man wusste nicht wie sie plötzlich dazu gekommen waren — etwas verborgen Gehaltenes hervor, was mir zuerst wie Palmwedel vorkam, bei der zweiten Aufführung sich aber als ein seltsam wulstiges Tannen- und Eichenreisig herausstellte. Die Farbe war schwarzgrün, und ich musste auch darin wieder den ausserordentlichen Takt Bayreuths bewundern, wo das hellgrüne Laub so sinnvoll die helle Siegesfreude symbolisirte.

Konnte man in diesem Falle von einer, wenn auch missverständlichen und missratenen Nachahmung Bayreuths reden, so blieb man in einer andern Scene (der dritten im 2. Akt) bei der alten „genug guten" Weise, welche darin besteht, dass die Mannen während der drei Anreden des Herolds zwar diesem zugewandt sind, ihre Empfindungen darnach aber, jedesmal Kehrt machend, in breiter Front dem Publikum zusingen. Jeder vernünftige Beobachter muss merken, dass das weder gut, noch durch Bayreuther Vorbild sanktioniert sein kann. Und thatsächlich ging dort alles ganz natürlich her, nämlich: Bei der Verkündigung,

dass Lohengrin mit Brabant belehnt worden sei, geben die Edlen nur durch eine kurze Geberde ihre Zustimmung kund. Die Weigerung den Herzogstitel zu führen, fassen sie als eine besondere Delikatesse des neuen Fürsten auf, als eine Schonung ihrer Liebe für das angestammte Fürstenhaus, und äussern ihre Freude dadurch, dass sie einem Fenster — wohl von Lohengrins Schlafgemach — zu drängen und ihm das „Heil dem Schützer von Brabant" gleichsam als huldigenden Morgengruss emporsenden. Da fällt der Herold ein: „Nun hört was er durch mich euch sagen lässt", was in dieser Situation den Sinn gewinnt: Stört ihn nicht, er wird sich euch nicht zeigen, wie ihr etwa erwartet, sondern ich bin an seiner Stelle da, um euch seine Befehle mitzutheilen. Diesem Befehle leisten sie freudig Folge, nicht mehr verdrossen, sondern mit Lust. Ihr eigener Landesherr sagt die Heerfahrt an, der Gottgesandte wird sie selber führen, zu Sieg und Ruhm. Ein grosser Umschwung hat sich vollzogen, die wunderbare Persönlichkeit Lohengrins hat ihn bewirkt. Und frohlockend stimmen sie eine Marschweise an, die nach den Forderungen des dramatischen Styls in einem wirklichen Marschiren scenisch zur Erscheinung gebracht werden muss. In zwanglosen Gruppen sich umschlingend ziehen sie über die Bühne und singen ihren Schlachtgesang.*) Das ist nicht nur wirkungsvoll, das ist vor allem der Situation entsprechend und zugleich ein Fortschritt der Handlung. Nun verstehen wir erst, warum König Heinrich am andern Morgen so froh sein Herz entbrannt fühlt: er sieht eben die am Tag zuvor so widerwilligen Brabanter „in Kampfeslust" und zuversichtlich ins Feld rücken; er benützt diese Stimmung, um sie in feuriger Ansprache für die Idee der Vertheidigung des grossen Vaterlandes zu entflammen, und hingerissen stimmen nun auch sie ein in den Feldruf für deutschen Reiches Ehr. Die beiden Reden des Königs, die verschiedenen Stimmungen des Volkes im I. und III. Akte sind von Wagner so markant als Gegensätze in der Architektonik des Kunstwerkes hingestellt, dass es als gröbster Fehler erscheinen muss, sie nicht gehörig herauszuarbeiten und ihre Motivirung zu verwischen.

Mithin lässt sich im Lohengrin nicht nur bei den Hauptpersonen, sondern beim ganzen Volk eine psychische Entwickelung beobachten und man muss darnach einsehen, dass dieses Volk etwas grundverschiedenes ist vom herkömmlichen Opernchor, der eben immer das selbe unveränderliche Instrument bleibt. Zu der Erkenntniss, dass der Wagnerische Chor nicht nur Dekoration, sondern ein den dramatischen Gesetzen unterliegendes Glied der Handlung ist, kann uns eine Opernaufführung allerdings nicht hinführen. Wir mögen aber erkennen, wie sehr unsere Regisseure trotz 40jähriger Handwerkerei das Licht vom rothen Maine nöthig haben.

Ich will mich nicht zu sehr ins Einzelne verlieren, und darum nur flüchtig anmerken, dass Elsa beim Gesang an die Lüfte nicht nach Vorschrift den Kopf schlicht in die Hand stützte, sondern unaufhörlich posirte und die Hände rang; dass die „Urtheilsschelte" Telramunds gar nicht recht zum Verständniss kam, da das Volk stäts in gleicher Weise tobte, dass auch das Eingreifen der 4 Vasallen

*) Ein Beurteiler nahm Anstoss an dem „Fraternisiren des Herolds mit den Brabantern". Darüber existiert wohl keine Vorschrift des Meisters, und es muss dem Empfinden des Einzelnen überlassen bleiben, es zu billigen oder nicht. Allein man beachte, dass der Schlusssatz des Herolds „Er führt euch an . ." u. s. w. durch eine gewisse Wärme des Ausdrucks — die Wagner überdies durch seine Vortragsbezeichnung direkt fordert — von dem officiellen Ton der früheren Kundmachungen sich unterscheidet. Dieses Mithineinspielen persönlichen Empfindens dürfte Bayreuth gefühlt und es dann durch Betheiligung des Herolds an dem Reigen sichtbar gemacht haben. Es entspricht übrigens auch der Situation, dass der Herold bei dem für das Reich so erwünschten Umschwung der Gemüther nicht kalt bleibt, sondern ihn in herzlicher Weise begrüsst.

des Grafen schwer vermisst wurde, die in Bayreuth so augenfällig sich bemühten das Volk zu beruhigen und ihrem Herrn Gehör zu verschaffen. Lohengrin hielt es für „gut genug" den Mantel zum Gotteskampfe nicht abzulegen, was um so unliebsamer bemerkt wurde, als es Telramund seinerseits treu nach Bayreuther Muster nicht versäumte. König Heinrich markirte gegen Wagners ausdrückliches Verbot im Brautgemache das Sprechen, das dem Style des musikalischen Dramas so zuwiderläuft u. s. w. Aber da rede einer unsern Regisseuren von Styl!

Das Wagnerische Kunstwerk ist ein Drama, dessen Fortschreiten durch das musikalische Zeitmaass geregelt wird, und das in der Ausführung seine besonderen Gesetze hat. Diese bestimmen das Verhältniss von Drama und Musik, indem sie einerseits die Umsetzung des scenischen Vorgangs in Musik (vom Schöpfer) und der Musik in Handlung (vom Darsteller) verlangen, anderseits das Vorherrschen oder gleichberechtigte Zusammenwirken der Faktoren. Nun wissen unsere Kapellmeister dies gar nicht zu unterscheiden, und glauben, immer nur ihr Orchester sprechen lassen zu sollen. Niemals habe ich dieses vorlaute Gebahren des Orchesters störender empfunden als diesmal. Ein dramatisches Zwiegespräch wie die Scene zwischen Ortrud und Telramund wird dadurch unmöglich, bzw. unverständlich. Vom Sänger des Telramund verstand ich in Bayreuth jedes Wort. Hier deckte ihn das Orchester so, dass ich bei genauer Kenntnis des Textes ihm nur mühsam zu folgen vermochte und das Gefühl hatte, dass jedem unvorbereiteten Hörer die ganze Scene zu Qual und Folter werden muss. Natürlich glaubt das Publikum, es werde in Bayreuth auch nicht viel anders gewesen sein, zumal es immer nur die Einzelwirkung in Betracht zieht. Wie viel aber auf die Zusammenwirkung ankommt, liess sich aus der Scene erkennen, wo Telramund von seinen Getreuen bestürmt wird vom Kampfe abzustehen. Dazu gehörten eben diese Getreuen ganz wesentlich mit ihren immer dringenderen Zurufen, mit ihren besorgten Mienen. Hier hatte man die Stelle bis auf die Worte „Steh ab vom Kampf" gestrichen, und diese lakonische Warnung vermochte Niemanden zu interessieren. Warum man sie nicht lieber auch fortlässt, und Telramund dem Gralsritter gleich entgegnet: „Welch Zauber" u. s. w. ist gar nicht einzusehen. Das stehen gebliebene Rudiment erinnert doch in gar zu fataler Weise an die „abgekürzten Gedichte."

Ein paar andere Striche wurden diesmal aufgemacht, im II. und III. Akte. Das ist verdienstlich. Die dadurch hervorgerufene längere Dauer empfahl ein hochangesehener Kritikus durch — schnellere Temponahme einzubringen, nachdem er zuvor die langsame Temponahme für richtig erklärt hatte. Also durchgängige Entstellung statt stellenweise vorgenommener, zur Noth vielleicht übersehbarer Verstümmelung. Welch ein Gewinn!

Ich gestehe, dass mich die erste Aufführung „nach Bayreuther Muster" geradezu empörte. Bei der Wiederholung schien mirs schon leidlicher, vielleicht weil Manches besser gemacht wurde, vielleicht — weil ich mich wieder an die Opernsphäre gewöhnt hatte. Und gern will ich die Herübernahme einzelner Züge, selbst die Theilnahme des Chors *(tamen est laudanda voluntas)* anerkennen. König Heinrich hängte selbst seinen Schild auf,*) war nicht mehr von Pagen, Baldachinen und Smyrnateppichen garniert, Telramund führte Ortrud nicht quadrillenmässig vor, der Schwan zeigte sich bereits in weiter Ferne, bei dem Rachegesang Ortruds und Telramunds fassten die Beiden sich nicht mehr bei der Hand und schritten nicht mehr vom Hintergrunde gegen die Rampe vor u. s. w. Leider vermögen diese an sich löblichen, dem Bayreuther Muster willkürlich entlehnten Neuerungen nichts an der Thatsache zu ändern, dass man das Wesen des Bayreuther Stils

*) Unterblieb bei der Wiederholung. So schnell lässt man von „Intentionen" ab.

gründlich verkannt hat, und dass man auch an die Möglichkeit einer später etwa aufdämmernden Erkenntniss unter den obwaltenden Umständen nicht mehr zu glauben vermag. Bayreuth ist eben doch kein leerer Wahn, kein Tummelplatz des Regievirtuosenthums, sondern die aus feinstem und sicherstem Kunstsinn entsprungene Verwirklichung der dramatischen Absichten des Meisters. Belege dafür sind hiermit gegeben, wenn einem auch beim leider nur einmaligen Besuche des Bayreuther Lohengrin zahlreiche geniale Einzelheiten entgangen sein möchten. Wenigstens kann ich zufrieden sein, dass die liebevolle Betrachtung mir doch mehr gezeigt hat, als den Herren Regisseuren, die mit ihrer für solche Dinge geschärft sein sollenden fachmännischen Augen nur ein paar Aeusserlichkeiten wahrnahmen.

Unsere ebenso weisen als gerechten Kunstrichter aber mögen einsehen, dass wir Wagnerianer nicht kritiklose Schwärmer sind, wie sie meinen, sondern unsere Bewunderung auf eine einlässliche Kritik gegründet haben. Das echte Kunstwerk ist von einer inneren Logik, die uns staunen macht, weil sie nicht bewusstvoll ausgeklügelt, sondern ein natürliches Ergebniss des mit Nothwendigkeit sich vollziehenden Schaffens ist. Diesen innern Zusammenhang aufzudecken ist Pflicht der Aufführung, ihn zu erkennen die Aufgabe der Kritik. Das Erstere geschieht in, wie wir sahen, unnachahmlicher Weise im Festspielhause, das Andere besorgen die Bayreuther Blätter. Denn unser Glaube an den Meister beruht auf der Ueberzeugung, ihn, wo man ihn auch prüfte, für echt befunden zu haben. Und darum dulden wir nicht, dass man ihn uns verfälsche und entstelle, sondern kämpfen brüdergetreu für Bayreuth

selig im Glauben, selig in Liebe,

womit ich verharre

Ihr ergebener

Richard Batka.

Bayreuth und Draussen.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Bericht für die Jahre 1892/3 und 1893/4.

Die Stiftung war für das Aufführungsjahr 1894 vollständig auf ihre eigenen, immerhin sehr beschränkten Mittel angewiesen, nachdem der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele, welcher nach § 2 der Satzungen eine der Natur der Sache nach beschränkte Anzahl von Freiplätzen zur Verfügung stellen sollte, dieser Erwartung nicht entsprechen konnte.

Die vorgelegenen Gesuche erreichten die Zahl von 132, von welchen jedoch nur 91 Berücksichtigung finden konnten und diese auch nur in thunlichst beschränktem Maasse.

In der Aufführungszeit selbst hatte die Stiftung durch den ihr überlassenen Bruttoerlös einer von Herrn Siegfried Wagner veranstalteten und durch das Festspiel-Orchester unter seiner Leitung ausgeführten Liszt-Gedenkfeier eine höchst erfreuliche Einnahme, und so sei es nicht unterlassen dem trefflichen Orchester sowie seinem Dirigenten auch von dieser Stelle aus innigst zu danken.

In gleicher Weise sei auch für die freundlichst gebrachten Spenden bestens gedankt; leider flossen diese spärlicher als in den Vorjahren und ist insbesondere der Ausfall früherer regelmässiger Zuwendungen zu bedauern.

Die Rechnung für die Jahre 1892/3 und 1893/4 stellt sich wie folgt:

I. Grundstock-Conto.

Stand am 1. Oktober 1892	ℳ 6170.—	
ohne Aenderung, daher		
Stand am 1. Oktober 1894		ℳ 6170.—

II. Stipendien-Conto.

a) Einnahmen.

1892.	1. Oktober.	Vortrag vom Jahre 1891/2	ℳ 279.45
„	27. Dezember.	Spende des Hrn. F. A. Radom	„ 240.—
1893.	8. März.	Spende von V. v. S., Stockholm	„ 60.—
„	7. August.	Spende von F. A. Radom	„ 100.—
„	7. August.	Spende von Ch. B., Oxford	„ 18.—
„	7. August.	Spende von H. v. W.	„ 4.—
„	14. August.	Ueberweisung von der Zentralleitung des Allgem. Richard Wagner-Vereins	„ 2358.65
„	31. Dezember.	Zinsen vom Grundstock-Conto	„ 308.50
„	31. Dezember.	Zinsen vom Stipendien-Conto	„ 63.10
1894.	7. Juni.	Ueberweisung von der Zentralleitung des Allgem. Richard Wagner-Vereins	„ 1786.—
„	2. Juli.	Leihgebühr für die Feen-Ouverture von Frau Cosima Wagner güt. überlassen	„ 60.—
„	29. Juli.	Mehrerlös für 1 Parsifal-Billet	„ 10.—
„	1. August.	Erträgniss der von Hrn. Siegfried Wagner veranstalteten Liszt-Gedenkfeier	„ 2884.—
„	11. August.	Erträgniss einer von Hrn. Dr. Wolf aus München veranstalteten Sammlung	„ 165.—
„	30. September.	Zinsen vom Grundstock-Conto (für 9 Monate) . .	„ 231.40
„	30. September.	Zinsen vom Stipendien-Conto	„ 70.55
			ℳ 8638.65

b) Ausgaben.

1894. Juli/August.	Stipendien an 47 Personen in baar . . .	ℳ	2205.—
	„ 88 Personen 217 Eintrittskarten .	„	4340.—
	22 Personen 22 Eintrittskarten .	„	—.—
	(letztere von Gönnern der Stiftung überlassen)		
		ℳ	6545.—
	mithin		
Bestand am 1. Oktober 1894		ℳ	2093.65

Bayreuth, 1. Oktober 1894.

Die Verwaltung der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

(gez.) Max Gross.

Bayreuther Blätter.

Um den Lesern bisher öfters von ihnen an die Redaktion gerichtete Anfragen zu ersparen, bemerke ich im Voraus, dass ich mich mit der Ausgabe der Stücke nicht strenge an die Vierteljahrsziele zu fesseln gedenke, sondern mir die Freiheit vorbehalte, je nachdem auch einmal ein Vierteljahrsheft in Doppel- oder einzelne Stücke zu zerlegen, auf jedem erscheinenden Stücke jedoch stäts den Zeitpunkt, bis zu welchem das nächste zu erwarten sei, den Lesern mittheilen werde.

Nochmals versuche ich es mit der Bitte an die Vertretungen des Allg. R. W.-Vereins um gütige Angabe ihnen etwa bekannt gewordener, auf unsere Sache bezüglicher Schriften und Aufsätze, sowie der Aufführungen der Werke in ihren Städten, zur Verwendung für die bei unseren Lesern immer noch beliebte Statistik, die ich am Schlusse des Jahres 1895 wiederum als Beilage der Blätter zusammenzustellen beabsichtige. Auch freundliche Beihilfe einzelner Leser bleibt dabei erwünscht.

Die regelmässige Mittheilung der in den Vereinen, oder auch ausserhalb dieser besonderen Kreise, stattfindenden Vorträge und Vorlesungen, sowie etwa noch vorkommender musikalischer Studien und Feiern ernster Art, erbitte ich mir nach wie vor behufs möglichst vollständiger Veröffentlichung in den Blättern mindestens 14 Tage vor der angegebenen Zeit der nächsten Ausgabe.

Eine gefällige Einsendung gehaltener Vorträge zur genaueren Kenntnissnahme der Vereinsthätigkeit, oder auch zu möglicher Verwerthung in den Blättern selbst, wird immer mit Dank entgegengenommen.

Mit besonderem Nachdruck empfehle ich zum Beginne des neuen Jahres den Vereinen, die es mit ihrem Namen ernst nehmen, die Vermeidung blosser musikalischer Vergnügungsprogramme, welche wir jedem gewöhnlichen Musikvereine und Konzertunternehmen getrost überlassen dürfen. Dahingegen sind ernstliche Studien in dem Kunstwerke des *„Ringes“*, auch verknüpft mit musikalischen Darbietungen, nunmehr als rathsam zu bezeichnen, soweit eben solche Darbietungen nicht den Sinn und Charakter von vollständigen künstlerischen Aufführungen, die doch nur der Scene gebühren, sondern von lehrhaften und belehrenden Erläuterungen und Beispielen tragen. In Orten, wo die dramatischen Werke noch

unbekannt geblieben, hätten erstmalige Andeutungen ihres künstlerischen Inhalts und Anregungen zum Besuche des Festspiels durch musikalische Vorführungen einen gewissen Sinn. Auch können besondere Veranlassungen, Feiern und Festlichkeiten, wohl Ausnahmen gestatten, doch werden sich dafür immer die von vornherein ausser der Frage stehenden symphonischen oder reinlyrischen Werke mehr eignen. Solche werden sogar ein Vorrecht auf die Beachtung unserer Genossen haben, wo es ihnen zur Pflicht wird, recht im Geiste des Meisters, für eine bestimmte verwandte edle Art oder grosse Persönlichkeit der Kunst (Liszt!) die ihnen sonst noch versagte Anerkennung, das ihnen anderweitig nicht vermittelte Verständniss zu erkämpfen. Gute Werke thun, ist immer Wagnerianisch. Doch um es auch auf Wagnerianische Weise, stylecht und würdig durchzuführen, dazu bedarf es freilich der geeigneten Kräfte und Mittel, vornehmlich einer ausgezeichneten künstlerischen Leitung: und dies wird wiederum nur eine Ausnahme in den nicht eben reichen und grossen Kreisen der einzelnen Vereine bilden. Dass übrigens im freundschaftlichen Zusammensein der Gesinnungsgenossen gemeinsame musikalische Erinnerungsfreuden und gelegentliche Beschäftigungen mit älterer und neuerer Musik nicht nur nicht ausgeschlossen sein sollen, sondern — immer unter der Voraussetzung des vollen Bewusstseins davon, wohin die Werke eigentlich gehören — ein stimmungsvolles Ausdrucks-Mittel künstlerischen Gemeindegefühls bilden mögen: das brauche ich hier wohl kaum noch zu bemerken. So etwas ergibt sich ohne Vorschriften aus dem Gesichtspunkte der einzelnen Vereinigung; wogegen ich an dieser Stelle durchaus vom Gesichtspunkte der „Bayreuther Blätter“ aus und nicht „von Vereinswegen“ die Sache und Thätigkeit des Vereins im Allgemeinen betrachte.

Vom Gesichtspunkte der „Bayreuther Blätter“ aus muss ich erklären: mit blossen Surrogaten hat man am Allervorsichtigsten zu sein, wo es sich um die Vertretung gerade der strengsten Auffassung und Form einer grossen, an Einem Ort fixirten Kunst und um die Abweisung aller eitlen Schein- und Spiel-Kunst handelt. Reinmusikalische Vermittlung der Bekanntschaft mit dem Drama unseres Meisters wird den Bayreuther Standpunkt immer, mehr oder minder, verschieben müssen, da diese Werke eben erst in Bayreuth als das lebendige Kunstwerk nach ihres Schöpfers Sinn kennen gelernt werden sollen: d. h. als der vereinigte Ausdruck aller Künste in eigener Sphäre, zum Zwecke der Verwirklichung des Idealdramas. Hierauf zu verweisen, und so nach Bayreuth selbst hinzuleiten, wird daher unsere Hauptaufgabe zu bleiben haben. Gilt es den Klagen über ein allzu gemischtes Publikum in Bayreuth durch eine ernstliche Zuführung einer immer zunehmenden Anzahl vollbewusster Wagnerianer aus den Vereinskreisen thatkräftig abzuhelfen, so wird dazu das Mittel belehrender und anregender Vorträge, nächst der persönlichen Erweckung und Werbung, am Ernstlichsten in's Auge zu fassen sein. Insbesondere aber rathe ich wieder und wieder zu dem — wie es scheint, unter uns allzu zeitungsverlesenen Deutschen — übergrossen Wagnisse: durch Vorlesungen vor allen Dingen erst einmal eine bessere Bekanntschaft mit unseres Meisters eigenen Gedanken und Absichten in Betreff des uns in Bayreuth darzubietenden Kunstwerkes anzubahnen. Von den „*Wibelungen*“ an bis zu dem „*Rückblick auf die Festspiele 1876*“ enthalten die „Gesammelten Schriften“ eine solche reiche Zahl unbedingt wissenswerther Aufsätze und Mittheilungen über den „Ring des Nibelungen“, die sehr bedeutsam zu ergänzen wären durch die betreffenden Briefe an Liszt, die Dresdener Freunde nebst August Röckel, dass es an Stoff zu den förderlichsten Vorlesungen und daran sich anschliessenden Besprechungen für die vor uns liegenden 18 Monate bis zum Beginne der nächsten Festspiele nimmer fehlen würde.

Ich bitte zu guter Letzt um recht treuliche Befolgung dieses guten Rathes und allseitige Berichterstattung darüber an die Bayreuther Blätter. Der letzte Rückblick auf die Thätigkeit der Wagnerianer „draussen“ vor dem lebendigen Zeugnisse der Thätigkeit in Bayreuth wird dann als eine Mittheilung jener Berichte in unseren Blättern, Sommer 1895, veröffentlicht werden, — hoffentlich fällt er besser aus, als das Ergebniss der früheren Anregung, zum Geburtstage des Meisters (1893) von den Vereinen aus für Anschaffung der „Gesammelten Schriften“ zu sorgen — eine Anregung, die ich demnach als noch für jeden kommenden 22. Mai „gegeben“ betrachten muss.

Mögen denn unsere Gesinnungsgenossen sich als bevorzugte Besucher des Festspiels dadurch erweisen, dass sie im Bewusstsein vieler kleiner guter Thaten der grossen besten That von Bayreuth gegenübertreten. Einen höheren Vorzug kann sich kein Wagnerianer wünschen, als den, etwas für jenen höchsten Vorzug des deutschen Geistes geleistet zu haben: dass ein Bayreuth lebt. — „Deutsch“ ist: „etwas um der Sache selbst willen thun“. Sei es unser Stolz, uns eben darin vor Andern als Deutsche zu zeigen, nachdem uns als Wagnerianern die Ehre zu Theil geworden, überhaupt „eine Sache“ unser nennen zu dürfen. Dieses „Thun“ äussert sich heutzutage im Allgemeinen, d. h. bei all' den Deutschen, die es können, wenn sie es nur wollen: in der persönlichen Antheilnahme durch den Besuch von Bayreuth. Für die Wagnerianer im Besonderen aber ist es ein Thun wesentlich geistiger Art: Eindringen in den Geist Richard Wagner's, Verpflanzung dieses Geistes ohne Verflachung und Verflüchtigung, nicht in's Breite der Masse, sondern in die Tiefe des Menschen, und endlich — nie zu vergessen — Mithilfe zur grösseren Ermöglichung des allgemeinen Thuns, des Besuches von Bayreuth auch durch die Minderbemittelten. (Stipendien-Stiftung!)

Was die „Bayreuther Blätter“, für Manche allzustreng, auf Grund jener Schriften von jeher anzuregen, zu fördern und zu befestigen gesucht haben: dieses geistige Thun der Wagnerianer im Besonderen, das erfüllen vor der Hand zumeist die Akademischen Wagner-Vereine, die eigentlich die Bayreuther Wagner-Vereine heissen sollten. Zu den altbewährten in Berlin und Leipzig, trat nun auch Marburg in engeren Verband auf gemeinsamer Grundlage, und verspricht damit für künftig das Gleiche; hoffentlich schliessen sich noch mehr an. Ihnen als den Vorbildern der Gegenwart, den Vorbildnern der Zukunft des Vereinswesens ist daher zum neuen Jahre vornehmlich Glück und Gedeihen zu wünschen. Dies thut hiermit von Herzen

Hans Paul Freiherr von Wolzogen.

Akademische Richard Wagner-Vereine.

Satzungen des Verbandes Akademischer Richard Wagner-Vereine auf deutschen Hochschulen.

(Beschluss der Verbandssitzung zu Bayreuth am 11. August 1894.)

§ 1.

Zum Verbande der Akademischen Richard Wagner-Vereine gehören die studentischen Wagner-Vereine zu Marburg, Leipzig und Berlin. Studentische Wagner-Vereine auf anderen Hochschulen können nur mit jedesmaliger Zustimmung sämmtlicher Verbandsvereine dem Verbande beitreten. Die Aufnahme eines neuen Akademischen Richard Wagner-Vereins in den Verband geschieht nach Genehmigung seiner Satzungen und wird von demselben durch Unterschrift der Verbandssatzungen bestätigt.

§ 2.

Die Akademischen Richard Wagner-Vereine auf deutschen Hochschulen haben zum Zweck, das Verständniss für deutsche Kunst und Kultur im Geiste Richard Wagners unter deutschen Studenten anzubahnen und zu fördern.

§ 3.

Diesen Zweck suchen die Vereine zu erreichen:

a) durch regelmässige Versammlungen, die der wissenschaftlichen Betrachtung der Wagner'schen Werke und Vorträgen aus allen Gebieten deutscher Kunst und Kultur gewidmet sind,
b) durch materielle Beiträge an den Allgemeinen Richard Wagner-Verein,
c) durch einen möglichst gemeinsamen Besuch der Festspiele in Bayreuth und ein gemeinsames Auftreten daselbst.

§ 4.

Die Leitung der Verbandsgeschäfte wird abwechselnd von jedem Vereine auf je ein Jahr besorgt und geht mit dem Schlusse des Wintersemesters auf den folgenden Verein über. In jedem Jahre findet eine Zusammenkunft von Vertretern der einzelnen Vereine statt, und zwar in Festspieljahren in Bayreuth, sonst an einem Orte, der von der Leitung des Verbandes bis zum 15. Juni festgesetzt sein muss.

§ 5.

In der Vertretersitzung hat jeder Verein eine Stimme, der Vertreter des Vororts führt den Vorsitz.

§ 6.

Zur Annahme eines Antrages ist einfache Majorität nöthig, bei Stimmengleichheit gilt er als abgelehnt. Anträge auf Aenderung der Verbandssatzungen bedürfen jedoch der Zustimmung von mindestens zwei Dritteln der Verbandsvereine.

§ 7.

Wenn ein Mitglied eines Akademischen Richard Wagner-Vereins eine andere Hochschule bezieht, auf der ein Verbandsverein besteht, so muss es, falls nicht triftige Gründe zur Inaktivität zwingeu, demselben als aktives Mitglied beitreten. Auf alle Fälle ist eine sofortige Meldung bei dem Bruderverein und eine Begründung seines Verhaltens demselben gegenüber bei dem alten Verein nothwendig. Die Aufnahme in den Verbandsverein geschieht ohne Abstimmung und Erhebung der Eintrittsgebühren.

§ 8.

Die Verbandsvereine machen sich genaue Mittheilungen über wichtige Vereinsangelegenheiten, zunächst durch Austausch der Vereinsberichte, um nähere Beziehungen zwischen den einzelnen Mitgliedern zu ermöglichen.

§ 9.

Die gemeinsamen Ausgaben des Verbandes werden von den Vereinen zu gleichen Theilen bestritten.

§ 10.

Die perpetuelle Dimission und Exklusion eines Mitgliedes aus einem Verbandsverein ist für alle Vereine des Verbandes bindend.

§ 11.

Dem Allgemeinen Richard Wagner-Verein gegenüber legt der Verband den Mitgliedern der einzelnen Vereine folgende Verpflichtungen auf:

1) Jedes Mitglied zahlt den Jahresbeitrag für den Allgemeinen Verein durch seinen eigenen Akademischen Verein, solange es demselben als aktives, inaktives, auswärtiges Mitglied oder als Alter Herr angehört. Nur so lange sind die Mitglieder von dieser Pflicht dem eigenen akademischen Verein gegenüber entbunden, als sie einem der Verbandsvereine als aktives oder inaktives Mitglied angehören.
2) Wird ein Mitglied bei mehreren der Akademischen Richard Wagner-Vereine Alter Herr, so zahlt es den Jahresbeitrag von vier Mark für den Allgemeinen Verein durch den Verein, dem es zuerst angehört hat.

Die Akademischen Richard Wagner-Vereine zu

Marburg (z. Z. Vorort),	**Leipzig,**	**Berlin,**
i. A.:	i. A.:	i. A.:
Ernst Koch, cand. jur.	Hans Sachs, stud. jur.	Herm. Springer, cand. phil.

Sommer-Semester 1894.

Bedauern.

Die nachfolgenden Berichte liefen bedauerlicher Weise erst während des Druckes des fertig zusammengestellten letzten Stückes v. J. ein, sodass sie leider nicht früher als jetzt mitgetheilt werden konnten.

I. Berlin.

In das Sommersemester traten wir insofern mit ungünstigen Aussichten ein, als wir verschiedener Mitglieder, theils durch deren Weggang nach anderen Universitäten, theils durch deren Inaktivirung, verlustig gegangen waren. Wir sahen uns genöthigt, die Aemter des Vorsitzenden und Schriftführers auf eine Person zu vereinigen, und so bildeten den Vorsitz für das Semester stud. jur. Heydrich als Vorsitzender und Schriftführer, stud. jur. Tschachmann als Kassenwart. Aus den Sitzungsprogrammen ist zu ersehen, dass wir uns Betreffs unserer wissenschaftlichen Bestrebungen auf die Lektüre der Schriften des Meisters und anderer einschlägiger Schriften in der Hauptsache angewiesen sahen. Im Laufe des Semesters haben sich unsere Aussichten wesentlich gebessert, ein neues Mitglied wurde aufgenommen, und wir haben sichere Hoffnung, deren mehre im kommenden Wintersemester zu erhalten, so dass dies ein in jeder Beziehung regsames zu werden verspricht.

F. Heydrich, stud. jur.

I. 11. V. 94. 1. Vorspiel zu den Meistersingern; 2. Einleitung z. 3. Akt u. 1. Scene; 3. Stücke a. d. Götterdämmerung (cand. phil. Springer). — II. 24. V. 94. Geburtstagsfeier: 1. Ansprache des Vorsitzenden; 2. Vorspiel zu Parsifal; 3. Lektüre: Dr. Hugo Dinger Rich. Wagner u. seine Stellung zur Religion; 4. Parsifal u. die Blumenmädchen. — III. 1. VI. 94. 1. Sinfonie Nr. 3 von Beethoven 1. u. 2. Satz (cand. phil. Springer, stud. jur. Heydrich); 2. Lektüre des Vortrags Dr. A. Prüfer: Ueber die Quellen der Tannhäuserdichtung; 3. Loges Erzählung a. d. Rheingold (cand. phil. Springer). — IV. 7. VI. 94. 1. Les Préludes v. Liszt (cand. phil. Springer, stud. jur. Heydrich; 2. Lektüre: Musikalisch-dramatische Parallelen (Bayr. Blätter); 3. Fantasiegebilde v. Fel. Weingartner (cand. phil. Springer). — V. 19. VI. 94. 1. Meistersinger III. Akt Scenen 3 u. 4 (cand. phil. Springer); 2. Serenade v. R. Fuchs (cand. phil. Springer, stud. jur. Heydrich); 3. Lyrische Stücke v. Grieg (cand. phil. Springer); 4. Rheingold: Gewitterzauber u. Einzug der Götter (cand. phil. Springer). — VI. 27. VI. 94. 1. Tannhäuser I. Akt. Bachanal (cand. phil. Springer); 2. Lekture: *Staat und Religion;* 3. Tannhäuser: Einleitung zum III. Akt (cand. phil. Springer). — VII. 4. VII. 94. 1. Lohengrin: Einleitung zum III. Akt u. 1. Scene (stud. jur. Heydrich); 2. Lektüre: *Die Kunst und die Revolution;* 3. Lohengrin: Elsas Brautgang zum Münster (stud. jur. Heydrich). — VIII. 11. VII. 94. 1. Walküre: Wotans Abschied und Feuerzauber (Springer, Heydrich); 2. Lektüre: A. Ernst: Die Uebereinstimmung von einzelnen Scenen in Richard Wagners Werken (Bayreuther Blätter); 3. Kaisermarsch (Springer, Heydrich. — IX. 18. VII. 94. 1. Serenade von R. Fuchs (Springer, Heydrich); 2. Referat: *Ueber die Bestimmung der*

Oper (Ges. Schr. Bd. IX) (Heydrich); 3. Grieg: Aus dem Volksleben, Norwegischer Brautzug (Springer). — X. 25. VII. 94. 1. Pastoralsinfonie von Beethoven 1. und 2. Satz (Springer, Heydrich); 2. Lektüre: Die Bedeutung des Todes bei Wagner (Bayr. Bl.), 3. Parsifal: Schluss des 1. Aktes (Springer). — XI. 1. VIII. 94. 1. Vorspiel zu Lohengrin (Springer), 2. Vortrag des stud. phil. Peltzer: Wagner und seine Gegner: 1. Paul Lindau; 3. Vorspiel zu Parsifal (Springer).

II. Leipzig.

In Nachstehendem erlaube ich mir, einen Ueberblick über die Thätigkeit unseres Vereins im verflossenen Sommersemester 1894 zur gefälligen Veröffentlichung einzusenden.

Carl Heitz, cand. med.,
Ferienbeauftragter des Akademischen Richard Wagner-Vereins zu Leipzig.

Von den Schriften wurden gelesen und besprochen: *Ueber deutsches Musikwesen. „Zukunftsmusik." Autobiographische Skizze. Eine Mittheilung an meine Freunde. Das Judenthum in der Musik. Ueber Staat und Religion.* Ausserdem gelangten zur Vorlesung: aus dem Taschenkalender 1893: *Pariser Amusements.* — Programme der Vereinsabende: 28. IV. 1. Meistersinger-Vorspiel (Klavier 2hdg.); 2. Vortrag des Herrn Referendar Dr. Zenker: Das Kunstwerk der Zukunft; 3. Beethoven, Sonate 21, op. 53. — 5. V. 1. Vortrag des Herrn cand. med. C. Heitz: Beiträge zur Biographie und Charakteristik R. Wagners an der Hand der Entstehungsgeschichte seiner Werke: VIII. Parsifal; 2. Vorspiel zu Parsifal (Klav. 2hdg.) Vorlesung des Programms dazu aus den „Entwürfen"; 3. Charfreitagszauber (2hdg.); 4. Beethoven, Sonata appasionata. — 10. V. 1. Vortrag des Herrn Dr. phil. Rud. Schlösser: Achilleus, ein dramatischer Entwurf von R. Wagner; 2) Ouverture zu Leonore (3) (Klav. 4hdg.) — 26. V. 1. Liszt, Bergsymphonie (Klav. 4hdg.) nach vorheriger thematischer Erklärung; 2) Vortrag des Herrn Dr. phil. Schlösser: Wieland der Schmiedt, ein dramatischer Entwurf Wagners; 3) Berlioz: Sinfonie fantastique, 2. Satz (Klav. 2hdg.) — 2. VI. 1. Vorspiel zu Lohengrin (Klav. 2hdg.); 2) Concertphantasie Nr. 2 für Altviola von Herm. Ritter; 3) Vortrag des Herrn Dr. Schlösser: Wieland der Schmiedt, ein dramatischer Entwurf Wagners. (Schluss); 4. Weber, Klaviersonate Nr. 4. — 9. VI. 1. Cornelius. Ouverture zum Barbier von Bagdad. (Klav. 4hdg.); 2) Vorlesung aus dem Kunstwart: Musiker und Musikanten; 3. Mozart, Klaviersonate z. 4 Hdn. Nr. 1; 4. Dr. Schlösser: Ansprache zum Gedächtnisse Bürgers; 5. Wagner, Sonate B-dur. — 16. VI. Gedächtnissfeier für König Ludwig II.; 1. Wagner, Huldigungsmarsch (Klav. 2hdg.); 2. Worte zum Gedächtniss an Ludwig II. Im Anschlusse daran: Vorlesung des Abschnittes aus Karl Heigels: „König Ludwig II.", der von den Beziehungen des Königs zu Richard Wagner handelt; 3. 2 Lieder von Liszt (Gesang); 4. Beethoven, Sonate Nr. 8. — 22. VI. 1. Lohengrin, 3. Akt: Vorspiel und 1. u. 2. Scene (Klav. 2hdg.); 2. Ansprache des Herrn Dr. Schlösser: „Die Nothwendigkeit der Aufführung des Lohengrin in Bayreuth"; 3. Vortrag des Herrn stud. jur. Edward Buhle: „Die Stellung der Musik zu den übrigen Künsten." — 29. VI. 1. Schubert, Klaviersonate 2, D-dur, Satz 2 u. 4; 2. Vortrag des Herrn stud. jur. Hans Sachs: Richard Wagner und der Maiaufstand zu Dresden; 3. Meistersinger-Vorspiel (Klav. 2hdg.) — 7. VII. 1) Schumann, Ouverture zu Manfred (Klav. 4hdg.); 2. Vortrag des Herrn Referendar Dr. jur. Max Zenker: Der Schluss der Götterdämmerung und sein Verhältniss zur Ring-Dichtung; 3. Götterdämmerung, Schlussscene (Klav. 4hdg.) — 14. VII. 1. Schumann: Ouverture, Scherzo, Finale (op. 52) (Klav. 2hdg.); 2. Vortrag des Herrn Schriftsteller Alban von Hahn: Eine Böhmerwald-Fahrt und die Passionsspiele zu Höritz; 3. Vorspiel zum 2. Aufzuge der Walküre (Klav. 2hdg.) — 21. VII. 1. Die Walküre, Vorspiele zum 1., 2. u. 3. Aufzuge (Klav. 4hdg.); 2. Vortrag des Herrn stud. jur. E. Buhle: Ein Programm zur Freischütz-Ouverture. — 30. VII. 1. Ouverture zu Rienzi (Klav. 2hdg.); 2. Vorlesung: Champfleury, Richard Wagner in Paris (1860); 3. Tristan-Vorspiel und Schluss (Klav. 2hdg.); 4. Die Meistersinger, Vorspiel (Klav. 2hdg.)

III. Marburg.

Der Personalstand ist im Sommersemester 1894 folgender gewesen: 4 Ehrenmitglieder: 1. Franz von Liszt, Dr. jur., Professor der Jurisprudenz zu Halle; 2. Max Koch, Dr. phil., Professor der neueren Litteraturgeschichte zu Breslau; 3. Georg Winter, Dr. phil., Archivar am königl. Staatsarchiv zu Magdeburg; 4. Otto Redlich, Dr. phil., Assistent am königl. Staatsarchiv zu Düsseldorf; 28 alte Herren, 5 Auswärtige, 6 Aktive, 1 ständiger Gast. Für die diesjährigen Festspiele in Bayreuth wurden uns durch die Zentralleitung 4 Freikarten zugewiesen. Ausserdem erhielten wir vom Verwaltungsrath 3 Stipendien, die durch Konventsbeschluss den Vorstandsmitgliedern gegeben wurden. Unsere Mitglieder besuchten die Aufführungen vom 9. August („Parsifal") und 10. August („Lohengrin".)

Am 11. August fand eine Kartellsitzung unter Vorsitz unseres Vereins dort statt. Auf der Tagesordnung lag nur eine Durchsprechung der Kartellsatzungen, um endlich Klarheit über Rechte und Pflichten der einzelnen Vereine herbeizuführen. Ohne langwierige Debatte wurden die einzelnen Punkte erledigt und der Wortlaut so festgelegt, wie der vorstehende Abdruck es zeigt. An demselben Tage legten unsere Mitglieder im Namen unseres Vereins einen Lorbeerkranz am Grabe des Meisters nieder.

Was das innere Vereinsleben anbetrifft, so sind offizielle Einladungen nur 2mal ergangen, darunter zum Stiftungsfestkommers. Von einer grossen Feier des Stiftungsfestes hatten wir abgesehen, da wir im nächsten Jahre das zehnjährige Bestehen unseres Vereins feiern, wo wir alle A. H. A. H. Aw. M. Aw. M. hier zu sehen hoffen. Von den auf den Konventen berathenen Angelegenheiten ist die Durchberathung unserer Satzungen hervorzuheben. Nachdem ein Entwurf von einer Kommission ausgearbeitet war, wurde dieser auf dem Stiftungsfestkonvent durchberathen, im Wortlaut festgesetzt und dieser als in Zukunft allein gültig bestimmt. Sobald der Druck fertig gestellt, werden wir davon Mittheilung machen. Die Vereinigungen der Mitglieder fanden Freitags statt. Bei ihnen kamen zum Vortrage von Werken Richard Wagner's: Albumsonate, Klavier 2hdg., „Meistersinger", Vorspiel zum III. Akt, Klavier 2hdg., Kaisermarsch, Klavier 4hdg., „Tristan und Isolde", Vorspiel und Liebestod, Klavier 2hdg., Motive aus der „Walküre", Klavier 2hdg., „Lohengrin", Elsa's Traum, Lohengrin's Verweis an Elsa (Bearbeitung von Liszt), „Lohengrin", Vorspiel zum III. Akt und Brautlied (Bearbeitung von Liszt), ausserdem Werke von Beethoven, Chopin, Haydn, Jensen, Mozart, Schumann, Spohr, Weber u. a.

Winter-Semester.

Akad. Wagner-Verein Leipzig.

Das Semester wurde am 20. Oktober mit einer ausserordentlichen Sitzung begonnen, in der die Wahl der Vorstände stattfand. Der erste Vorsitz wurde mir, das Amt des Schriftführers Herrn med. stud. A. Hille, und das des Kassenwartes Herrn stud. theol. et phil. S. Ohnesorge übertragen. Die erste ordentliche Sitzung fand am 27. Oktober statt, der sich die übrigen in regelmässigen Zwischenräumen von 8 Tagen anschlossen. Die Programme dieser Vereinsabende sind folgende: 27. Oktober. 1. Vortrag des o. M. stud. jur. Edward Buhle: Skizzirung des Programmes zum Meistersinger-Vorspiel; 2. Wagner: Meistersinger-Vorspiel, 4hdg.; Humperdink: Scenen aus „Hänsel und Gretel". — 3. Nov. 1. Vortrag des a. H. Herrn Dr. med. Sándor Kaestner: Der alte und neue Venusberg; 2. Wagner: Der alte und der neue Venusberg; 3. Rede des a. H. Herrn Dr. jur. Max Zenker zum bevorstehenden 400. Geburtstage von Hans Sachs; 4. Wagner: Vorspiel und Schluss des 3. Aktes der Meistersinger. — 10. Nov. 1. Bach: Praeludium und Fuge in Cis und eis; 2. Vorlesung: Die Renaissance von Gobineau; 3. Wagner: Kaisermarsch. — 17. Nov. 1. Wagner: Ouverture zum „Fliegenden Holländer"; 2. Vortrag des o. M. stud. jur. Edward Buhle: Skizzen aus der Entstehungszeit und Geschichte des Freischützen; 3. v. Beethoven: Schlussscene aus Egmont, 4hdg. — 24. Nov. Stiftungsfest. 1. Ansprache des 1. Vorsitzenden; 2. Wagner: Kaisermarsch mit allg. Schlussgesang; 3. Vortrag des a. H. Herrn Dr. jur. et phil. Arthur Prüfer: Wie sollen wir Hans Sachs feiern?; 4. Wagner: Schluss der „Meistersinger"; 5. Ansprache des 2. Vorsitzenden. — 1. Dez. 1. Wagner: Vorspiel zu „Tristan und Isolde"; 2. Vorlesung aus dem „Kunstwart": Besprechung von Dr. A. Seidl des Hausegger'schen Buches: Das Jenseits des Künstlers; 3. v. Beethoven: Sonate pathétique.

Edward Buhle, stud. jur.,
z. Z. 1. Vorsitzender des A. R. W.-V.

Zum Weihnachtsfeste wurden 3 von den „alten Herren" gestiftete Exemplare der „Gesammelten Schriften" unter den Mitgliedern verloost. Diese schöne Festsitte hat bereits 7 Exemplare in gute Hände gebracht. Nachahmenswerth! *(H. v. W.)*

Aus den Zweigvereinen.

Amsterdam. Am 24. 11. 94. veranstaltete der hiesige W.-V. im Stadtheater die erste Aufführung der „Walküre“ in deutscher Sprache. (Brünnhilde: Frl. Ternina, Sieglinde: Frl. Wittich, Fricka: Frau Staudigl, Wotan: Hr. Perron, Siegmund: Hr. Anthes, Hunding: H. Decarli, Orchesterleiter: Hr. Kes.)

Berlin. (W.-V.) 3. 12.: *„Eine Faust-Ouverture“*; Beethoven, Leonoren-Arie, V. Sinfonie; Bülow, Sänger's Fluch; Liszt, Konzert Nr. 2; *Schluss der „Götterdämmerung.“* (Solisten: Fr. Lehmann-Kalisch, Herr E. Jedliczki; Dirigent: Prof. K. Klindworth.)

Darmstadt. XXIV. Vereinsabend. 1. 10. 94. *„Hermann Behn-Abend“*, unter persönliche Mitwirkung des Componisten. I. Gluck's Iphigenien-Ouverture mit Wagnerischem Schlusse, für 2 Klaviere von H. Behn; 15 Lieder von H. Behn. II. *Vorspiel aus Isoldens Liebestod, Begrüssung der Sängerhalle, „Stehe still!“ „Der Engel“, Adriano's Arie, Hans Sachs und Eva.* (Gesang: Frls. Egli und Neumeyer, Hr. Weber, Klavier: Hrn. Behn und Mendelsohn.)

Köln. ? Konzert zum Besten des Liszt-Denkmals in Weimar. Liszt. Vorspiel zur „heiligen Elisabeth“, Festklänge, Todtentanz, Ungarische Phantasie, Lieder; *Einleitung zum III. Akt des „Tannhäuser.“* (Mitwirkende: Frl. W. Schauseil, Dr. Otto Neitzel, Hr. Friedr. Grützmacher; Dirigent: Hr. Ernst Hucher.)

München. Vereinsabend 23. 11. 94. Dr. Wolfgang Golther über das Tristan-Gedicht des Thomas von Britannien; Vortrag aus Wilhelm Hertz „Tristan und Isolde“ (Geschichte der Eltern Tristans) durch Hrn. Hofschauspieler Drach; *fünf Gedichte* ges. von Frau Elisabeth Exter; Liszt's „bénédictions du dieu dans la solitude“, gespielt von Hrn. Carlo del Grande.

Reichenberg i. S. XLVII. Musik-Abend. 14. 11. 94. Stücke von Franz, Händel, Kade, Kiel, Reinecke, Rheinberger, Rubinstein, Stange, Weber. (Gesang: Frls. Sachers, Sauerbrey, Hr. Fiedler.)

Riga. Vereinsvorstand 1895: C. Fr. Glasenapp, Prof. M. Glasenapp, Kapellm. C. Waack, Konzertm. C. Bankwitz.

Weimar. 20. Ver.-Abd. 19. 12. 94. 1. Einleitende Bemerkungen (Graf Bylandt); 2. Elegischer Gesang mit Streichquartett von L. v. Beethoven. (Die Herren: Zeller u. Bucha. Die Damen: Stavenhagen und Tibelti); 3. 2 Lieder von L. v. Beethoven. (Frau Kammersängerin Stavenhagen); 4. Vorlesung über Rienzi aus: Glasenapp's Wagner-Encyklopädie (Professor Sommer); 5. Chor der Friedensboten mit Solo aus Rienzi (Solo: Frl. Schoeler. — Chor: Die Damen Stavenhagen, Tibelti, Schubert, Braun); 6. Gebet des Rienzi (Herr Zeller.) — An Stelle des nach München berufenen Hrn. Hofkapellmeisters R. Strauss ist als Vorstandsmitglied Hr. Prof. H. Sommer zum II. Vorsitzenden ernannt worden. —

Ausserhalb der Vereine.

Bayreuth. In der hiesigen Stadtkirche fand am 1. Advent-Sonntage eine Aufführung des unter der Leitung des Herrn Direktor Julius Kniese stehenden Bayreuther Chorvereines statt, bei welcher als Gesangssolisten die gegenwärtig hier dem Vortragsstudium obliegenden Zöglinge der Bayreuther „Schule“ mitwirkten. Das Programm dieser ihrer kirchlichen wie künstlerischen Stätte gleich würdigen Aufführung enthielt: Toccata-Fuge in d-moll für Orgel von J. S. Bach, Vierstimmiger Chor mit Orgel von Heinrich Schütz, Psalm für Doppelchor, Streich- und Blasinstrumente von Giovanni Gabrieli, Psalm für 2 Frauenstimmen und Orgel von Giovanni Clari, Weihnachtschorlied von Mich. Prätorius, 2 geistliche Lieder für eine Singstimme und Orgel von Joh. Wolfg. Franck, fünfstimmiger Chor von Melchior Franck, Choralvorspiel für Orgel zu „O Mensch, bewein' dein Sünde gross“ von J. S. Bach, Choralphantasie „Zion hört die Wächter singen“ für Tenorstimme, Violine und Orgel von J. S. Bach, Arie für eine Sopranstimme aus der Adventscantate „Nun komm der Heiden Heiland“ („Oeffne dich, mein ganzes Herze“) von J. S. Bach, Cantate für Chor und Blasinstrumente „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ von J. S. Bach, Weihnachtschorlied mit Orgel von Franz Liszt, „Die Seligkeiten“ aus dem „Christus“ von Franz Liszt, Psalmvers für Chor, Blasinstrumente und Orgel („Der Herr bewahret die Seelen“) von Franz Liszt. — Sänger: Frl. Müller, Frl. Himmer, Hr. Burgstaller, Hr. Breuer; Orgel: Hr. Direktor Kniese, Hr. Lehrer H. Schmidt; Orchester: Hr. Kapellmeister Bauer und Mitglieder der Kapelle des 7. Infanterie-Regiments. —

Breslau. Vor einiger Zeit brachten die „Alldeutschen Blätter“ die Nachricht, dass man bei dem allgemeinen deutschen Turnfeste in Breslau sich hatte durch offenbar fremdartigen Einfluss soweit billrothiren lassen, als nationales Festdrama eine Parodie auf die Hermannschlacht zur Aufführung zu bringen. So setzte man sich dort sein Heine-

denkmal. — Fast wäre in selbiger Stadt jüngst ein ähnliches Zeugniss für unsere ästhetisch-sittliche Unselbständigkeit abgelegt worden, und zwar an der allerpassendsten Stelle: bei der Feier des Meisters Hans Sachs! Die Breslauer Schuster-Innung hatte ihren berühmten Handwerksgenossen ehrlich und ordentlich zu feiern beschlosssen. Nichts lobenswerther als das! Aus dem Gemüthe des arbeitenden Volkes heraus — ein lebensvoller Ausdruck des Gedächtnisses an den deutschen Mann und Meister: wie frei und schön! — Ja, wären wir nur frei, wir träfen wohl auch noch das Schöne! — Nur durch rechtzeitige Warnung von Wagnerianischer Seite ist das Unglück verhütet worden, dass eine Parodie der „Meistersinger" auf das Festprogramm gesetzt ward. Dass so etwas nicht den gutgesinnten deutschen Schustern einfallen konnte, ist sicher. „Der böse Rath Ahitophel's" ist wieder einmal deutlich zu spüren. Wir guten Deutschen denken uns ja nichts dabei. Wir lassen uns so ganz unvermerkt das Deutsche zur Parodie machen; wie sich der unglückliche Philosoph unserer Zeit, Zarathustra, durch Ahriman dahinbringen liess, den deutschen Meister nur dann noch entschuldigen zu wollen, wenn er seinen „Parsifal" als Parodie auf die Tragödie gemeint haben sollte! — So kam es denn doch noch zu einer anständigen und würdigen Hans Sachs-Feier in Breslau, bei welcher vor und nach dem „Spiele von den ungleichen Kindern Evä" an Stelle Ahitophel-Ahrimans der Meister selbst zu Worte kam mit dem Vorspiele dem Preisliede und dem Aufzuge der Zünfte aus seinem eigenen Werke, und unser werther Genosse Prof. Dr. Max Koch von der Breslauer Universität den deutschen Innungs- und Gewerbevereins-Mitgliedern von der ehrsamen Schusterzunft die Festrede hielt. —

Zum Besten des allgemeinen deutschen Schulvereins veranstaltete Prof. Koch auch eine Studenten-Aufführung, hauptsächlich durch Mitglieder des „Vereins der deutschen Studenten": „Frau Wahrheit", „der fahrende Schüler", „der Kaufmann mit den alten Weibern" von Hans Sachs, und Goethe's „poetische Sendung". Das Ganze war eine Feier, die guten Bayreuther Geist nicht vermissen liess. —

Am Todten-Sonntag ward für die Aufführung des „Tannhäuser" im Stadttheater der Tanz im Venusberg polizeilich verboten. Er fällt ja freilich oft genug „verboten" aus, — aber — unverboten blieben und garnicht ausfielen leider Spiel und Tanz in den Breslauer Nachtlokalen am Todten-Sonntag. —

Frankfurt a./M. Herr Dr. W. Gwinner schrieb an den Herausgeber der Bayreuther Blätter am 8. Nov. 1894: „Ihre Sendung von ℳ 112 als das Schlussergebniss der Sammlung der Redaktion der Bayreuther Blätter zu Gunsten des dahier zu errichtenden Denkmals Schopenhauers hat das Comité zu bestem Danke empfangen. Die Colossalbüste Schopenhauer's ist jetzt im Bronzeguss vollendet und harrt in Nürnberg bei Prof. Lenz der Aufstellung, weil das Comité noch mit den städtischen Behörden über den Platz verhandelt". Die letzten Spenden für das Denkmal kamen fast ausschliesslich aus Spanien nach Bayreuth. Nun schliessen wir die Sammlung endgiltig ab.

An das Liszt-Denkmal in Weimar sei bei dieser Gelegenheit nochmals erinnert, da es gleichfalls ein Bekenntniss bedeutet, und nicht nur ein allerweltsmässiges Abzahlungsgeschäft momentaner Ruhmesschuld. Spenden hierzu werden auch in Bayreuth gerne entgegengenommen. —

London. Man sah viel Angelsachsen im letzten Sommer auf dem Festspielhügel. Weiss nicht, warum man sich „draussen" einbildete, das müssten lauter Figuren aus Witzblättern und komischen Balletten gewesen sein. Man sah sie wenigstens nicht schaarenweis entweichen vor dem mit solchen Figuren schlecht stimmenden Ernste der Werke Parsifal, Tannhäuser und Lohengrin. Sie sprachen allerdings englisch, das ist ein Geburtsfehler; aber sonst benahmen sie sich im Allgemeinen wie gebildete Leute, die von ferneher zu den Bayreuther Festspielen gekommen sind. Immerhin: in Bayreuth ist's besser, man sieht sich wieder, als man fliegt 'mal hindurch; und mancher mag auch diesmal nur erst hindurchgeflogen sein, vielleicht gar vom Main bis zur Isar, ob Angelsachse oder Sachse schlechtweg. — —

Wir sprechen hier weder zu Gunsten der Fremden noch gar zum Schaden der Unserigen. Ganz Anderes haben wir im Sinne, hier stäts im Sinne, und unsere lieben Freunde und Volksgenossen mögen die Bayreuther Rede nicht missverstehen! Wir lassen uns leiten von einem Meisterworte. „Erkenne dich selbst" rief uns der Meister zu. Und er gab uns, uns Deutschen, alsbald ein grosses Ehrenzeugniss mit: „Dringen wir damit nur tief genug" u. s. w. Das ist und bleibt unsere Aufgabe als Wagnerianer. Also entsinnen wir uns bei jeder Gelegenheit getrost dieses ersten Gebotes, sehen wir es tapfer und treu im Sinne des Meisters für eine Ehre an, uns selbst zu erkennen, wenn wir auch zunächst dabei, nach seiner deutlichen Voraussage, auf mancherlei Unarten stossen mögen, die wir viel lieber bei den Fremden suchen und richten möchten. Durch alle „Unarten" müssen wir schliesslich doch auf die „Art" zurück kommen. Im einzigen ernsten Sorgen um die Art, die gute echte Art, wenden wir also mit Bayreuther Muth den Spiess um und richten ihn auf das deutsche

Selbst. Können uns dabei die Fremden mitunter als Mahnung dienen, ärgerliche Mahnung vielleicht, die uns die Faust fester um den Spiess zusammenpresst, den wir in den schweren Dienst der Selbsterkenntniss gestellt haben: so erleichtert uns andererseits den harten Stoss eine Vertheilung der Kraft, indem wir das deutsche Selbst nicht nur innerhalb der politischen Grenzpfähle suchen, sondern auch beim Nächsten drüben und nebenan, der mit uns einer und der selben Art von Wurzel auf, und den wir uns gewöhnen müssen nicht nur als Fremden zu betrachten, wenn wir das „Erkenne dich selbst" in grossem Sinne erfassen und durchführen wollen. Wenden wir denn unsere Aufmerksamkeit, und zwar ebenso im Guten wie im Schlimmen, dem Nächsten und Nachbarn zu, so geschieht auch dies im Sinne des Meisters, der uns die deutsche Art zu strengster, unbeschränktester Durchdringung an's Herz gelegt, im Herzen wieder geweckt hat. (Was aber in diesem grossen Sinne deutsche Art sei, hat uns im Spiegel der Geschichte selbst der Franzose Gobineau gelehrt!) —

Nun wäre es doch in solchem grossen Sinne ganz gewisslich eine echt germanische Herzensfreude, gerade in Bayreuther Kunst den idealen Vierbund fest und fester geschlossen zu sehen zwischen dem besten deutschen, niederländischen, skandinavischen und angelsächsischen Bruderblute. Süddeutsches und norddeutsches Volk trennt die verschiedene Sprache; die Sprache der Kunst hat sie wieder geeint. Die selbe Ur-Sprache aber spricht von Natur das norddeutsche und das nordgermanische Volk mit ihren verschiedenen Zungen. Auch alle Nordstämme finden die Einigung in der Südsprache der Kunst. „Erkenne dich selbst" in der Wurzel! Da stehst du fest gegen eine Welt blühender Fremdheit! — Aber so etwas schafft freilich nicht von Aussen her „Mode" oder „modus rerum"! Da müssen, wie überall im Leben, Augen in Augen blicken, Herzen an Herzen schlagen. Da müssen irgendwelche warm lebendige, unmittelbar persönliche Beziehungen angeknüpft werden. Dann mögen „die Schifflein herüber, hinüber schiessen"; und so webt sich wohl ein Zaubergewand, womit sich's sicher über Land und See fliegen lässt, und man gerne sich beisammen niederlassen mag in idealer Heimath. Mancherlei Arten und Wege gibt's, zur Art den Weg zu finden. Ehrenvoll dem deutschen Geiste ist es, mit freiem, weitem Blicke die Arten und Wege recht zu erkennen, auch wenn sie im Flachgebiete des Tagesgetriebes zwischen tausend Dingen sich zu verlieren scheinen, die nur eben „in der Zeitung stehen". —

Die ungemein herzliche und freudige Aufnahme, die des Bayreuther Geistes und Werkes jüngster berufener Sendbote Siegfried Wagner drüben bei den angelsächsischen Brüdern gefunden, als er am 6. November v. J. in London vor 3000 Hörern sein grosses Konzert zu Ehren seiner hohen Vorfahren gab, wollen wir Bayreuther gerne auffassen als eines der guten Zukunftszeichen für eine vertiefte, immer innerlicher, persönlicher sich heranbildende Verbindung germanisches Art in deutscher Kunst.

Neue Litteratur.

Ludwig Schemann hat uns wieder erfreut. Ein Parergon zu seinen „Schopenhauer-Briefen“ hat er neuerdings herausgegeben, das die beiden, jenem schönen Werke beigefügten Bildnisse des Philosophen gleichsam durch ein drittes ergänzt; denn im lebensvoll getreusten Abbilde tritt uns Schopenhauer's Persönlichkeit überzeugend wahrhaftig entgegen aus der Schilderung Carl Bähr's, dessen Nachlasse diese „Gespräche und Briefwechsel mit Arthur Schopenhauer“ (Leipzig, F. A. Brockhaus) entnommen sind. Das ist wahre „Objektivität“, die nur aus selbstlos hingegebener Liebe zum Gegenstande hervorgehen kann. Nichts Eigenes mischt der Berichterstatter in die reine Darstellung des in ihm unveränderlich fortlebenden Gedächtnissbildes. Nichts Eigenes thut er hinzu, ausser seinem eigensten Besten: den klaren Blick, das treue Herz, die keusche Pietät. Nun erkennen wir es an jedem kleinsten Zuge: ja, das ist Schopenhauer; so und nicht anders war er. Und mit neu belebtem Verständnisse für seine wunderbare Persönlichkeit lesen wir danach seine Briefe, in denen er seinem jungen bescheidenen Correspondenten eine so vorzügliche Anerkennung zollt, dass wir alsbald auch dessen Briefe mit vollem Vertrauen und Vergnügen lesen dürfen. Da finden wir denn durch die Jugend bestätigt, wofür uns das Alter ein so schönes Zeugniss hinterlassen: diese ausgezeichnete Fähigkeit Carl Bähr's, des trefflichen Dresdner Juristen, den grossen Menschen zu verstehen. Der gehörte offenbar zu den sehr wenigen Menschen, an denen es nicht liegt, dass der Lebensgang der Grossen auf Erden ein tragischer ist. Dank wissen wir es dem Herausgeber, dass er uns, nachdem wir uns an der guten und gescheuten Persönlichkeit des jungen Bähr um seiner Verdienste für Schopenhauer's Lebensbild willen herzlich erfreut haben, im Nachtrage auch noch einen Blick gewährt in das eigene schriftstellerische Wirken des allzu unbekannten Mannes. Der Abdruck seines Aufsatzes zur Kritik der Schopenhauerischen Philosophie aus den „Blättern für litterarische Unterhaltung“ 1859 und seines Nekrologes auf seinen Vater den Maler J. K. Bähr aus dem „Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft“ 1871 sind wiederum Zeugnisse aus Jugend und Alter, die es nur zu wünschen übrig lassen, dass der Verfasser, der in den Jahren 1863/4 sogar „Theaterkritiker der Dresdner Nachrichten“ gewesen, noch öfter und ausgibiger vor uns erscheinen und uns belehren könnte, als jenes werthvolle Beispiel „strenger Sachlichkeit, schlichter Bescheidenheit, hoher innerer Würde“, das der Herausgeber mit Recht in ihm rühmt. Doch war er schliesslich ein Mann, der seinen Werth nicht in Papieren niederlegte, sondern baar auszahlte, sein Leben lang, in tüchtiger und edler Thätigkeit. Rückt es ihn uns nicht menschlich so nahe wie möglich, dass er zugleich Schopenhauerianer, ja „Schopenhauer's Liebling“, und treuer lutherischer Christ, ja „Kirchenvorstand“ sein konnte, und dieser in ihm einheitlich lebendigen Weltanschauung gerade durch sein Eintreten wider die Vivisektion, ja, als Vorstand des Weber'schen internationalen Vereins, den natürlichst empfundenen Ausdruck gegeben hat? Der bildenden Kunst besonders zugeneigt, scheint er zu dem grossen neuen Kunstwerke nicht in nähere Beziehung gekommen zu sein. Wir finden in seinen Briefen an Schopenhauer den Passus: „Ein Anhänger Richard Wagner's, der den letzten Sommer mehrere Wochen in Luzern lebte, erzählte mir, dass Wagner von Ihren Werken jetzt ganz begeistert ist. Diese liegen stäts vor ihm auf dem Tisch, und er zitirt sie bei jedem Anlass. Nur mit Ihren Grundsätzen über Musik soll er nicht ganz harmoniren“. Man sieht: er verwechselt da Grundsätze mit Geschmacksurtheilen, aber er drückt sich als ein Dresdner des Jahres 1859 so ausnehmend respektvoll, schlicht und würdig aus, wie man es eben von ihm erwarten

durfte; denn für gewöhnlich hätte man dort und damals solche Erwähnungen wohl nicht ohne einen Schimmer von der uns so lieblich imputirten Mockerie über das ungehörig Erhabene an's Licht gegeben. Wäre Bähr um 10 Jahre später geboren (1853), er hätte sicher ganz zu uns gehört, — aber — dann hätte er uns nicht über Schopenhauer berichten können; und das mögen wir nun um keinen Preis mehr entbehren, seit einer der besten Wagnerianer uns damit so dankenswerth bekannt gemacht hat. Jedem das Seine! Möchten nur jede Zeit und jeder Grosse ihren Bähr und ihren Schemann finden!

Nach den inhaltreichen, das Werk so tief durchleuchtenden zwölf Briefen an August Röckel, die als ein Stück deutscher Geistesgeschichte uns Allen angehören, wollen die fünfzehn Briefe nebst Erinnerungen und Erläuterungen (Berlin, Paetel) die aus dem Nachlasse der treuen Freundin von Mariafeld jüngst erschienen sind, und die eigentlich nur Richard Wagner und Eliza Wille angingen, uns gar nicht so recht einen hellfreudigen Gruss entlocken. Sie enthalten Herrliches, ganz Persönliches, ein Stück Seelengeschichte. — Wer versteht dies? Wer in der weiten Schaar der Leser, die darnach, als nach neuestem Interessanten aus Wagner's Leben, auch selbst mit aufrichtiger, ernster Theilnahme gegriffen haben? Wer von ihnen, wer von uns Allen missversteht es nicht, da doch, um solche Herzensworte zu verstehen, vorerst die Persönlichkeit selbst vollkommen in ihren Tiefen verstanden sein muss?! Gerade, wo sie sich mitunter ganz intim ausspricht, da spricht so unerhört viel tiefes Schweigen mit! Und nicht einmal die ganz persönlich verbundene, aus unmittelbarer Anschauung belehrte Freundesseele konnte mit all ihrer Liebeswürdigkeit und Sympathie bis zu einem vollen Verständnisse dieser grossen Persönlichkeit und ihres Wirkens gelangen. So Mancher, der es noch fertig bringt, oder fertig zu bringen glaubt, die Grösse abzumessen, wenn er an ihr nur emporblickt, täuscht sich selber über sein Begriffsvermögen; denn das wahre Grössenmaass reicht in die Tiefe hinunter, und die bleibt dem staunend Emporschauenden dunkel und verborgen. Zur Tiefe zu schauen ist vielfach der Vorzug der Frauen; sie schauen mit den Augen der Liebe. So sind gerade sie berufen zu unendlicher Wohlthat. Es berührt nun eigen, wenn man so von fernher, den bestimmenden Verhältnissen vergangener Wirklichkeit entrückt, eine vor Andern zu höchster Wohlthat berufene und wohl auch in schöner Weise befähigte Freundschaft mitunter doch so merkwürdig scheu und oft genug auch so beschränkt im wahren Verstehen findet. Man fürchtet dann ungerecht zu werden gegen ein edles, verehrungswerthes Wesen, dem man Dank schuldet, und fühlt in peinlicher Verstimmung das böse Missverhältniss in dem, was als persönlich dem Urtheil sich entzieht, und was doch zugleich als veröffentlicht das Urtheil herausfordert. Wer sich dann etwa vor dem lebendigen Kunstwerke selber zu sammeln vermag, der hat es gut. Aber leider erschien das Büchlein erst am 25. September, und am 19. August fand die letzte Vorstellung des „Parsifal" statt. Wir müssen nun fast zwei Jahre warten auf den Ausgleich, der im Kunstwerke liegt. Ihm gegenüber darf man sich zum Troste sagen: Wozu brauchen wir auf offenem Büchermarkte so missverständliche Blicke in's Intime zu werfen? All jenes Heilig-Innerlichste, Tief-Verschwiegene, Zart-Angedeutete, Innig-Vertraute, Krampfhaft-Entpresste, Leidenschaftlich-Erlittene: die ganze Seele des grossen Meisters und Menschen, der ganze Inhalt seines, und nur seines Lebens, — ach, viel mehr, als wir je nachzuerleben und zu verstehen vermöchten: dort in seinen eigenen

Werken theilt er es ja doch unmissverständlich und überzeugend klar, frei jedes Erdenrestes, unserem beseligten Gefühlsverständnisse mit — uns Allen zur Liebe, einem Jeden von uns zur Ehre?! Nun seid glücklich und schweigt! — Wer mag doch erst nach der Wurzel graben, um nachzuspüren, woher die Blüthen spriesen, wenn er gesegnet ist durch die Freude, die Blüthen selbst zu schauen? Die Wurzel sagt nichts von der Blüthenpracht; aber die Blüthe offenbart die Wurzelkraft. — Dass solch ein Büchlein einen unvergleichlichen Schatz birgt —: das versteht sich von selbst. Doch es mahnt uns dabei an Rheintöchterklagen: „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe!" — und ein trüber Schatten fällt selbst auf den Dank, den man in armer Welt so gerne verdienstvollen Spendern edler Schätze sagt.

Schreibt ein ernster und gebildeter Mensch über ein Thema wie „le sentiment religieux dans l'oeuvre de Richard Wagner", so sollen wir niemals erwarten, dass er uns durch seine Schrift die Erkenntniss abfordere: „Das ist Wagner", sondern: „Das bist Du" — in dem gegenwärtigen Falle: Marcel Hébert. Denn, dass wir uns mit der Umschreibung begnügten: „Das ist Wagner für Dich", das wäre Unwagnerianisch. Ist Wagner etwas für einen ernsten, denkenden Mann, so ist das, was er diesem ist, sicherlich ein wesentlicher Theil von dessen Selbst. Ja, Selbsterkenntniss lässt sich gewinnen durch die Erkenntniss dessen, was Wagner uns ist. Ein so ernstes Buch, so erfreulich ernst, so äusserst beachtenswerth ernst, wie Hébert's „sentiment religieux" (Paris, Fischbacher), die Ausarbeitung seiner früher schon hier der Aufmerksamkeit empfohlenen „trois moments de la pensée de R. W." (B. B. Litt. Anz. 97), das lehrt nun nicht allein ihn selbst, sondern auch seine hoffentlich gleich ernsten Leser erkennen: was Wagner ihm ist, und damit: was er ist. Und eben dies bereitet Freude. Ein Franzose, ein katholischer Geistlicher, ein Jesuitenpater, erweist sich uns als besonders befähigt, als innigst bewogen, in dem deutschen Künstler, dessen „Walküre" nun auch das Pariser Opernpublikum „ravissant" zu finden begann, vor Allem dem religiösen Grundzuge seines Wesens und Schaffens nachzuforschen und in der freimüthigen Sprache eines philosophisch gebildeten Geistes auch seinen Landesgenossen voller Ehrfurcht vor der genialen Erscheinung mitzutheilen.

Ob im Einzelnen Alles „stimmt"? — diese fixe Idee des nach Gängelbändern verlangenden modernen Individualismus! — wer will dies wiederum beurtheilen?! — Für Jeden stimmt eben Das, was er selber zu finden vermag. Worauf es aber hier ankommt, ist: dass die Persönlichkeit des Verfassers stimmt in die Harmonie der besten Geister, die einen Theil ihres Selbst in Dem erkennen durften, was Wagner ihnen ward und ist. —

Wir andern Wagnerianer, soweit wir evangelische Christen sind, werden es wohl empfinden, dass auch der philosophische Kopf, auch der echt christliche Geist nicht ganz die spezifisch katholische Bildung verbergen konnte; aber wir werden nicht so thöricht sein, das zu tadeln, da es nur dazu beiträgt, das Charakterbild des Verfassers schärfer zu zeichnen und seiner besonderen Auffassung Richard Wagner's, dem Leben Wagnerischen Geistes im französisch-christlichen Geiste, ein noch bestimmteres, eigenthümlicheres Gepräge zu geben. So weit wir aber Deutsche sind, empfinden wir es noch mehr, dass der hochgebildete Franzose doch nicht recht gerade in die Tiefe jener Weltanschauung Schopenhauers einzudringen vermocht hat, die uns — d. h. uns wenigen deutschen Wagnerianern aus philosophischer Schule — so besonders vertraut geworden sind.

Sein vornehmer Respekt — denn nichts zeugt mehr von wahrer Vornehmheit als Respekt am rechten Platz — sein vornehmer Respekt vor dem überragenden fremden Geiste sucht sich dabei zu helfen durch eine Unterscheidung, nicht nur zwischen Kant und Schopenhauer (wobei Kant's grösste Entdeckung von der Idealität der Anschauungsformen nicht mehr wie bei uns die Stelle eines Fundamentes alles Denkens einnehmen kann), sondern auch zwischen Schopenhauer und Schopenhauer, zwischen verschiedenen Perioden mehr oder minder für das Christenthum günstiger Ansichten (wie dies ja auch unserm Meister gegenüber oft bequemer gefunden wird als die von Hébert angestrebte Erkenntniss der in allen Perioden wesenhaften Grundrichtung seines Empfindens, Denkens und Schaffens). Ein Vorzug der Arbeit Hébert's ist es jedenfalls, dass ihm gerade der religiöse Zug bei dem Künstler von Anfang an als ein Haupttheil seines schöpferischen Wesens sympathisch bewusst geworden ist. Indem er ihm auf seine Weise in den verschiedenen, von ihm angenommenen Epochen nachspürt, macht er nun auch Andere auf diesen Zug aufmerksam, die ihm auf ihre Weise folgen mögen. Und so ergäbe sich als die heilsame Folge solcher Betrachtungen überhaupt eine ernstere Werthschätzung des Religiösen im Künstlerischen, eine tief eingreifende Abwehr des rein Anschaulichen in der Kunst, was niemals der künstlerische Ausdruck eines lebendigen Volksgeistes sein kann. Dies also ist's, was jeder nicht völlig Irreligiöse davon haben könnte, dass Hébert sich darüber äusserte, was Wagner ihm ist und damit: was er selber ist. Wir möchten bei uns Deutschen, insbesondere auch bei unsern deutschen Geistlichen, noch Manchen seines Gleichen begrüssen dürfen, — bei uns, dem Volke Meister Eckarts, Doctor Luthers, Sebastian Bachs, aber auch des „Heiden" Goethe, des „Atheisten" Schopenhauer, — wo man es noch immer für ein Zeichen von besonderer Geistesstärke hält, wenn man sich schämt, Religiosität und Christenthum als eine menschenwürdige Eigenschaft höherer Kultur zu behandeln, und als ein Zeichen besonderer Religiosität und Christlichkeit, wenn man sich scheut, sich mit deutscher Kunst in ein Verhältniss gegenseitiger ernstlicher Werthschätzung auf dem Boden jener gemeinsamen „Vernunftkultur" einzulassen, welche nach Goethe allein die Frommen haben sollen. Das ist die Kultur der reinen Vernunft, die sich durch den fremden Schein der Welt nicht irre machen lässt. —

Schon allein die bisher arg vernachlässigte Berücksichtigung des „Jesus von Nazareth," die wohl mit durch jene Scham und Scheu hintangehalten ward, ist dem Verfasser des „sentiment religieux" dankbar als Verdienst anzurechnen. Sie lässt noch vielen andern Eindrücken Spielraum, wenn nur erst einmal eine Anzahl gleich ernster Menschen den Entwurf frei auf sich wirken lassen wollte. Hier bildet sie den III. Abschnitt nach den beiden einleitenden: „l'Idéal de R. W." und „Art et Religion"; worauf alsdann „l'anneau de Nibelung", „Tristan et Iseult", „Parsifal" folgen und als VII. Abschnitt die Betrachtung der letzten Aeusserungen aus der Zeit von „Religion und Kunst," — unter dem biblischen Motto: „la lettre tue, c'est l'esprit qui donne la vie" — das Ganze vorläufig beschliesst. Denn ein Ende ist hierbei nie zu finden; man muss sich eben an den eigenen Horizont als an die äusserste Meereslinie des Unendlichen halten. — Wollten wir zu den manigfachen Punkten, die wir von unserem Standpunkte aus anders sehen, „Berichtigungen" liefern, so thäten wir unrecht. Nur thatsächliche Irrthümer würden zu berichtigen sein. Zu diesen ist wohl als bedeutendster zu zählen die — nicht „Auffassung" — sondern Uebersetzung des „reinen Thoren" in den „fou pur", und damit zugleich der entschieden getäuschte Blick, der in diesem „fou pur", da er im Drama die Versuchung von sich weist, und nur ein symbolisches — vergeistigtes — verdichtetes — Leben vor uns zu leben hat, einen Asketen zu erblicken wähnt: „Le fou pur c'est l'ascète de l'Orient,

perdu dans les rêveries stériles et ne songeant même pas à construire une hospice ou une école.“ Das ist eine einfach falsch gesehene Thatsache, ein Missverständniss der Worte und Handlungen der Dichtung. Dieser reine Thor ist weder Dummkopf noch Weltflüchtling. Weltunkund tritt er in die Welt, eines der „Kinder, deren das Himmelreich ist“; — sein in der Welt erworbenes Wissen ist nicht nur das Mitleiden, es wird durch das Mitleiden erweckt und erleuchtet; seine Thaten sind nicht nur Entsagungen, um ihrer selbst willen, sondern Bethätigungen der Liebe nach des Grales Gnade. Mit Hospiz und Schule hat der „Parsifal“ nicht als vorgestellte menschliche Person, sondern als dargestelltes Drama nichts zu schaffen. Er braucht diese guten Dinge der Weltsorge auf der Idealscene nicht erst zu gründen: im Gralsheiligthum sind sie selbst „idealiter“ längst gegeben. Dies erbaut er aber geistig neu auf entsühntem Grunde für die Heilthatkraft wirkende Ritterschaft. In der unverdichteten Wirklichkeit würde der Geist eines Parsifal auch das „administrative und organisatorische Talent“, das dort von Nöthen, nicht haben vermissen lassen. Es mühsam zu bewähren, bleibt ihm glücklich erspart in der idealen Region der künstlerischen Symbolik, wo man von seiner Liebe unmittelbar sympathetisch das Beste glaubt. In der Freiheit des Kunstwerkes setzen sich die seelischen Grundkräfte selbst in künstlerische Typen um, während sie unter dem Zwange der Welt sich als Formen einer fremdartigen Wirklichkeit anpassen und einfügen müssen. Muss aber auch der Gral zur Kirche werden, wenn er aus der keuschen Ewigkeit des Symbols heraustritt in die Zeitlichkeit, so steht sein königlicher Vertreter schwerlich hinter einem Vincentius da Paula zurück — nein, er ist es wohl gar selbst dann im individualisirenden Zeit- und Menschenbilde, wie ihn der gläubige Verfasser schildert: „l'homme vraiment charitable, joignant à une compassion inépuisable le don d'initiative, la prudence, le sens pratique et tous les talents d'un organisateur et d'un administrateur habile.“ — Dies aber Alles im Kunstwerk zu suchen, oder wenigstens zu vermissen, zeugt von einem thatsächlich getäuschten Blick, spricht für ein thatsächliches Missverständniss dessen, was der Künstler einzig verheissen konnte, gleichsam in seinem „Vorspiel“ tönend verheissen hat, uns geben zu wollen: ewige Wahrheit verdichtet im künstlerischen Symbol, als Ausdruck der religiösen Seele christlicher Menschheit. — —

Unter den Besprechungen, welche die vorigen Festspiele veranlasst haben, zeichneten sich Einige durch wirklichen Gedankenwerth aus; so: die 9 Briefe über den „Lohengrin in Bayreuth“ von Houston Stewart Chamberlain in der Wiener „Ostdeutschen Rundschau“ (Nr. 102, 9, 18, 49, 54, 79, 84, 94, 320) und ein aus dem Deutschen durch Edouard Schuré übertragenes anonymes Schreiben über den scenischen Styl der Aufführungen des „Lohengrin“ in der Pariser „Revue des deux mondes“ (Tom 125,[2]). Ueber „Parsifal“ und Bayreuth im Allgemeinen als Stätte deutschen Idealismus äusserte sich am Bedeutsamsten Herr Hofprediger a. D. Adolf Stöcker in seiner „Deutschen evangelischen Kirchenzeitung“ (Nr. 31). In dem Londoner „Nineteenth Century“ (Nr. 212) schrieb eingehend auf die Bedeutung von Bayreuth und der Werke Lady Galloway. Fr. v. Hausegger lieferte schöne „Nachklänge aus Bayreuth“ im „Grazer Tagblatt“ (Nr. 243—5). Engelbert Humperdinck gab kurz und gut ein Wort in der „Frankfurter Zeitung“ (Nr. 224). Neuerdings kam Richard Sternfeld im „Magazin für Litteratur“ (Nr. 49) mit treffenden Bemerkungen hinzu. — Sonst scheint die Erinnerung an die Festspiele bei der internationalen Presse fort-

zuleben in einer gleichlautenden, zuletzt in der italiänischen Cronaca Wagneriana (Nr. 5) gebrachten Notiz, worinnen ein arithmetisch überschüssig „talentirter" (d. h. ungenirter) Volksbelehrer, ohne den Ansatz der Kosten zu besitzen, aus der muthmaasslichen Einnahme, den reinen Gewinn von 200000 ℳ, mit unfehlbarer Sicherheit fern von Bayreuth, herausgerechnet hat!! Das ist gewiss das Glorioseste, was man „draussen" unter den gefährlichen Palmen der Börsen von Bayreuth auszusagen wusste; dass aber eine Sache etwa ohne Hin- und Aussicht auf irgendwelchen Gewinn betrieben werden könne, das bliebe dort ewig unbegreiflich, wo man Jeden von vornherein für einen Ochsen hält, der nicht an das Kalb glaubt. Läge uns trotzdem die edle Menschenpflicht ob, die Presse jener goldenen Welt davor zu behüten, dass sie die Unwahrheit sage, so würden wir allerdings ein gutes Geschäft machen. Alsdann würden wir nämlich nichts weiter zu thun haben, als sie freundlichst zu ersuchen, dass sie jenen reinen Gewinn bis zum letzten Pfennig an die Festspielkasse auszahle; hernach liesse sich weiter reden. Wir überlassen aber lieber einen Jeden seinem eigenen Geschäfte, und bewahren uns unsere ganz anders gearteten Festspielwirkungen um so fester, als sie hauptsächlich in gewissen Empfindungen bestehen, die ausserhalb „Bayreuth's" nur allzu selten geworden zu sein scheinen:

Dankbarkeit — Vertrauen — Freudiges Erwarten!

Nachträgliche Anzeigen.

Sehr zu bedauern ist es, dass nicht schon vor Weihnachten unsern Lesern das Erscheinen eines photographischen Bildnisses unseres Meisters angezeigt werden konnte, das aus der Triebschener Zeit stammend neuerdings von der wieder hergestellten alten Platte durch den Photographen Herrn C. F. Deckler (Deckler & Sohn) zu Freiburg i. B., Bahnhofstrasse 10, glücklich neu gewonnen worden, und von dort in Cabinetformat für ℳ 1.50 zu beziehen ist, aber auch in einer besonders schönen, für Geschenke geeigneten grossen Ausgabe (ohne Rand 57 cm hoch, 44 cm breit) auf Wunsch gerne geliefert wird. Diese Anzeige diene zugleich als Empfehlung.

Das kürzlich in unseren „litterarischen Anzeigen" genannte Buch von Anna de Lagarde, Paul de Lagarde, Erinnerungen aus seinem Leben, für die Freunde zusammengestellt, von dem wir es bedauerten, dass es nur „als Handschrift gedruckt" worden sei, ist nun in zweiter Auflage öffentlich erschienen, was wir nicht verfehlen mögen unsern Freunden und Gesinnungsgenossen hierdurch mitzutheilen. (Preis ℳ 2.) Das Gegentheil von Herausgabe an die Oeffentlichkeit ist inzwischen mit dem leider nur schon allzu öffentlich — wenn auch jetzt zum öffentlichen Skandal — gewordenem Buche der Praeger'schen Nichterinnerungen geschehen. —

Von Schuré's „Drame musical" ist eine neue Auflage erschienen, welche ein bedeutend umgearbeitetes Kapitel über Parsifal enthält. (Paris, Perrin & Co.)

Aus dem Leserkreise.

Zusendung.

Felix Dahn: „Erinnerungen.“ Viertes Buch. 1. Abtheilung. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

„Nachdem der Verfasser den Heldentod für das Vaterland „für die Krone aller Mannestugend“ proclamirt hat, kommt er, gegen Schluss des Buches (Pag. 595) zu folgendem Ausspruch:

„Diese thätige, obzwar freilich auch heidnische Selbstverleugnung steht, „so lang es Männer geben wird, doch erheblich höher als die blos „leidende des christlich-parsifalischen „*Mitleids*“, die dem Räuber des „Mantels das Wamms obenein hinreicht und nach dem Schlag auf die „rechte Wange die Linke. Germanisch ist das nicht: und hoffentlich gelingt es nie, Germanen zu dieser „„Tugend““ zu erziehen.“

Also das „christlich-parsifalische Mitleid“ soll eine „blos leidende“ Selbstverleugnung sein, Herr Dahn? Ja, die Empfindung dieses Mitleids ist freilich eine „blos leidende.“ Aber Sie wissen doch: „an ihren Früchten sollt Ihr sie erkennen,“ — also kommt es wohl auf die Bethätigung dieser Empfindung an. Und die Bethätigung des Mitleides hat schon zu weit erhabeneren Mannestugenden und Heldenthaten geführt als der Patriotismus.

Aber welches Mitleid meinen Sie eigentlich unter der Bezeichnung „christlich-parsifalisch“, Herr Dahn? Zu näherer Hinweisung fügen Sie hinzu: welches dem Räuber des Mantels das Wamms obenein hinreicht und nach dem Schlag auf die rechte Wange die Linke. Aber, Herr Dahn, das hat doch nichts mit dem Mitleid zu schaffen, denn diese Hinreichung des Wammses und der linken Wange geht doch nun und nimmer aus dem Mitleid hervor, sondern — aus der Demuth. Diese ist nun allerdings auch, wie das Mitleid, ein Gebot des Christenthums, und Ihnen daher wohl recht verhasst. Aber ob Sie gleich, Herr Professor, auf dem Gebiete des Wechselrechtes zu den ersten Autoritäten gehören, dürfen Sie mir doch nicht Mitleid und Demuth verwechseln, sonst muss ich Ihnen — wie Mephistofeles dem Schüler — nochmals Collegium Logicum empfehlen.

Was mag es wohl gewesen sein, was Sie zu diesem Ausfall, der Ihrem sonst ganz hübschen Buche einen wirklich recht garstigen Flecken anhängt, bewogen hat? Ich kann mirs denken. Durch die lange Schilderung der Schlacht von Sedan hatten Sie sich in eitel Heldenthum vollständig berauscht. In diesem Rausch kam Ihnen der unglückliche Gedanke selbst einen Heldenstreich führen zu wollen; einen Streich, welcher drei Ihnen verhasste, uns Andern aber geheiligte Namen, mit einem Schlage treffen und zerschmettern sollte. Darum erfanden Sie die Bezeichnung: „christlich-parsifalisches Mitleid“, welche auf Christus, Wagner und Schopenhauer deutet. — Ach, Herr Professor, hätten Sie's doch lieber nicht gethan! Denn Ihr Heldenstreich nimmt sich aus: so — so, ja wie soll ich sagen? — so — nein, ich kanns wirklich nicht beschreiben, wie Ihr Heldenstreich sich ausnimmt.

Nun zum Schluss nur noch Eines: wenn Sie sich der Hoffnung hingeben wollen, dass es nie gelingen werde Germanen zur „Tugend“ des Mitleids zu erziehen, — so dürfen Sie es nicht so anstellen. Denn so machen Sie es Jedem unmöglich, mit Ihnen nicht das innigste Mitleid zu haben, Herr Geheimerath! — —“

Nachwort des Herausgebers. Ein altgetreuer Freund sandte uns vorstehenden ungeschminkten Ausdruck seines gerechten Zornes über eine „Lesefrucht“ von allerdings typischer Bedeutung. Schon als ein Beispiel für hocherwünschtes Lesen und Umherschauen mit Bayreuther Augen durfte diese Zusendung hier nicht unterdrückt werden. Für den Namen des Lesers aber musste seine sehr individuelle lebendige Ausdrucksweise eintreten, welche irgendwie zu verändern wir nicht berechtigt waren. Der Herausgeber der B. Bl. persönlich würde sich in einem etwas anderen Tone geäussert haben, einem Mitarbeiter gegenüber, dem wir für einen werthvollen Beitrag über das römische und deutsche Recht aufrichtigen Dank wissen. Seit Lessing's Tagen, da solch ein scharf aufrufender Ton noch ungescheut und gerne angeschlagen ward, hat die allgemeine Kritik wohl äusserlich mehr Zurückhaltung sich angewöhnt, dafür aber auch leider viel heimtückischer und infamer sich auszudrücken gelernt. Dem nun gegenüber wollen wir an dieser Stelle allerdings immer noch lieber einen Rückfall in die alte derbere Weise uns gefallen lassen, zumal wenn sie durch Geist und Gesinnung ihre eigentliche Wucht empfängt. Der germanischen Vorliebe für mannhaften Angriff müsste sie ohnehin besonders sympathisch sein. Nur scheint aber das „Persönliche“ darin sein Ziel insofern nicht ganz zu treffen, als wir es hier weniger mit einer bestimmten, besonders anzugreifenden „Persönlichkeit“, wie mit einer sehr allgemeinen „Richtung“ zu thun haben, welcher nur wiederum wirkliche, überragende Persönlichkeiten – oder auch Solche, denen diese selbst schon zur „Richtung“ geworden — sich zu entziehen vermögen. — Der entscheidende Punkt, wo diese Richtungen sich trennen, ist aber der: — all die mehr oder minder (mitunter mehr minder als mehr) germanischen Vertreter modernen Heidenthums in seinen verschiedenen Formen, neueste „Renaissance“-Männer im Nationalitätscostüm, das heute für „Rasse“ gilt, — sie sehen vor sich allein nur: „die Welt“. Darüber hinaus gibt es nichts für sie, als wie etwa in einem poetischen Sinne einmal jenes phantastische Welt-Abbild „Walhall“, das bekanntlich in der Götterdämmerung verbrannte. — Innerhalb dieser „Welt“ ist ganz natürlich das Faustrecht – „Aug' um Auge, Zahn um Zahn“ — einzig giltig und entscheidend, wenn es zum offenen Bekenntnisse ihrer eigenen Wahrhaftigkeit kommt. In diesem Prinzip sind Moses und der blonde Wiking gerade so einig, wie in so mancher Erscheinung des modernen Deutschlands. Thöricht wär's, etwas Anderes anzunehmen und zu erwarten. — Wem aber doch noch „etwas Anderes“ lebt als nur eben diese sichtbarliche „Welt“ — etwas, wie es die unsichtbare Musik ihn ahnen und empfinden, das religiöse Bedürfnis als Wahrheit glauben, der metaphysische Sinn als Ding an sich hinter der Erscheinung suchen lässt: der weiss auch, dass schliesslich nicht „die Männer“ das Höchste, sondern, „erheblich höher“: der Mensch, und zwar dieser nicht als Weltkind, sondern als Gotteskind. Die für die „Welt“ immerdar ganz unsinnigen Wunderthaten der Gotteskindschaft beginnen schon mit der „heidnischen Selbstverleugnung“ und erreichen ihr Ziel im christlichen Heiligen. Alles, was „moralisch“ ist, ist an und für sich ein Wunder und nicht von dieser Welt; so auch der Muth, als selbstloses Gefühl (Gemüth) für das Edle, — nicht aber schon mehr der Schlag, den er führen muss, weil „Welt“ ihm gegenüber steht. Da hört das Wunder auf, und das Natürliche tritt ein. Doch sehen wir jene Wunder in der Welt, alltäglich, so wahrhaftig und wirklich vorhanden wie diese Schläge; und nun hat der Mensch die Wahl. Wer aber die Schläge wählte, der darf sich dann auch nicht über sie beklagen.

Das letzte Wort wieder unserem Meister, der uns überall die „Richtung“ giebt:

„Wir sehen den Heiligen in der Ertragung von Leiden und Selbst-
„aufopferung für Andere den Helden noch überbieten; fast unerschütter-
„licher als der Stolz des Helden ist die Demuth des Heiligen, und
„seine Wahrhaftigkeit wird zur Märtyrer-Freude."

„Wer dagegen hierin „feige Selbstaufgebung" — wie dies kürzlich
„zu vernehmen war — erblickt, der möge sich seiner Selbstbeibehal-
„tung tapfer erfreuen, ohne jedoch weiter mit Dingen sich zu befassen,
„die ihn nicht angehen." (1881.)

An die Leser.

NB. Die *Statistische Beilage*, welche diesem Stücke beigegeben ward, ist auch, an Stelle des früheren „Taschenkalenders", für den Preis von 30 ₰. von der Redaktion zu beziehen; doch müssen die Bestellungen bis *spätestens Ende Februar* eingesandt werden, da der Satz nicht länger stehen bleiben kann.

Diejenigen Empfänger dieses Stückes, welche die Erneuerung des Abonnements für 1895 noch nicht vollzogen haben, werden gebeten, dies vor dem Erscheinen des nächsten Stückes gütigst nachzuholen, oder andernfalls das vorliegende Stück als Zeichen ihres Austrittes zurückzusenden.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.
Im Verlage des Herausgebers.

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

IV/V.

Der Mensch kann nicht lange im bewussten Zustande verharren; er muss sich wieder in's Unbewusste flüchten, denn darin lebt seine Wurzel. (Goethe.)

Welche Fackel wir auch anzünden, und welchen Raum sie erleuchten mag: stäts wird unser Horizont von tiefer Nacht umgränzt bleiben. — Unser Intellekt ist ein blosses Werkzeug zu den armsäligen Zwecken individueller Willenserscheinungen; was er ausserdem leistet, ist schon bloss abusive. Und Der sollte Urverhältnisse des Daseins ergründen, verstehen und erschöpfen? Dazu ist er so unfähig, dass, wenn uns eine wirkliche Offenbarung jener Probleme würde, wir gar nichts davon verstehen würden, und so klug blieben wie vorher. (Schopenhauer.)

E. T. A. Hoffmann,

der deutsche Geisterseher.

Von Hans von Wolzogen.

Siebentes Kapitel: Und so weiter.

(Leuchtende Töne.)

Durchführung: Von der Religion bis zum Drama.

„Wie unter der römischen Universal-Civilisation das Christenthum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Civilisation die Musik hervor. Beide sagen uns: „unser Reich ist nicht von dieser Welt". Das heisst eben: wir kommen von Innen, ihr von Aussen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Scheine der Dinge."

(Richard Wagner, IX. 144. W.-L. 497.)

Unser Motto ist das grosse plastische Thema, dem unser Geisterseher, den selben Bibelspruch durchführend, also präludirt hatte:

„Unser Reich ist nicht von dieser Welt, sagen die Musiker; denn wo finden wir in der Natur, sowie der Maler und der Plastiker, den Prototypus unserer Kunst? — Der Ton wohnt überall, die Töne, das heisst, die Melodien, welche die höhere Sprache des Geisterreiches reden, ruhen nur in der Brust des Menschen. — Aber geht denn nicht, sowie der Geist des Tones, auch der Geist der Musik durch die ganze Natur? Der mechanisch affizirte, tönende Körper spricht in's Leben geweckt sein Dasein aus, oder vielmehr, sein innerer Organismus tritt im Bewusstsein hervor. Wie, wenn ebenso der Geist der Musik, angeregt von dem Geweihten, in geheimen, nur diesem vernehmbaren Anklängen, sich melodisch und harmonisch ausspräche? Der Musiker, das heisst, der, in dessen Innerem die Musik sich zum deutlichen, klaren Bewusstsein entwickelt, ist überall von Melodie und Harmonie umflossen. Es ist kein leeres Bild, keine

Allegorie, wenn der Musiker sagt, dass ihm Farben, Düfte, Strahlen, als Töne erscheinen, und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblickt. Sowie, nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers, Hören ein Sehen von Innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von Innen, nämlich zum innersten Bewusstsein der Musik, die mit seinem Geiste gleichmässig vibrirend aus Allem ertönt, was sein Auge erfasst. So würden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodien im Innern, das bewusstlose oder vielmehr in Worten nicht darzulegende Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der Natur als Prinzip des Lebens oder alles Wirkens in dem selben sein. Die hörbaren Laute der Natur, das Säuseln des Windes, das Geräusch der Quellen u. a. m. sind dem Musiker erst einzelne ausgehaltene Akkorde, dann Melodien mit harmonischer Begleitung. Mit der Erkenntniss steigt der innere Wille, und mag der Musiker sich dann nicht zu der ihn umgebenden Natur verhalten, wie der Magnetiseur zur Somnambule, indem sein lebhaftes Wollen die Frage ist, welche die Natur nie unbeantwortet lässt? —" (Kreisler's Lehrbrief. VII. 449.)

Welche merkwürdige Zusammenfassung der Gedanken von der Verwandtschaft musikalischer Kunst und christlicher Religion, von der weiteren Verwandtschaft der Licht- und der Schallwelt (das Auge des Gehörs — das Hören als Sehen von Innen, das Sehen als Hören von Innen!), und endlich von der Verwandtschaft der Musik, als Kunst des Willens, mit dem Somnambulismus, als Magie des Willens! —

Sofort befinden wir uns wieder im Traum- und Geistergebiete; aber wir brauchen uns nicht mehr vor der Berührung mit seiner geheimnissvollen Magie zu scheuen. An Stelle der bei den Litteraturgeschichten beliebten Frau mit dem Strickstrumpfe haben wir den grossen Philosophen neben uns, der uns das Weltbild neu gewoben hat aus dem Stoffe des menschlichen Innern, ja, den klingenden Fäden unserer Seele. Nun gilt es, uns alles Dasjenige gegenwärtig zu halten, was in dem Motto zum fünften Kapitel aus dem „Beethoven" über die Schopenhauer-Wagnerische Traum-Lehre zitirt war.*) Mit diesen Geistern schlagen wir alle Gespenster, und

*) Ich wiederhole hier nur, etwas ausführlicher noch, eine Stelle jenes Motto, um dem Leser die Anknüpfung des „Fadens" zu erleichtern: „Zu diesem, nur in ausserordentlichen und seltenen Fällen dem inneren Willen gelingenden Projiziren des nur von ihm erschauten (Traum-) Bildes vor die Augen des Wachenden halten wir das Werk Shakespeare's, um diesen selbst uns als Geisterseher und Geisterbanner zu erklären, der die Gestalten der Menschen aller Zeiten aus seiner innersten Anschauung sich und uns so vor das wache Auge zu stellen weiss, dass sie wirklich vor uns zu leben scheinen. Sobald wir uns dieser Analogie mit ihren vollsten Konsequenzen bemächtigen, dürfen wir Beethoven, den wir dem hellsehenden Somnambulen verglichen, der das von ihm erschaute unmittelbare Abbild inneren Wahrtraumes im erregtesten Zustande auch nach Aussen verkündete, als den wirkenden Untergrund des Geister sehenden Shakespeare bezeichnen: was Beethoven's Melodien hervorbringt, projizirt 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

wie wir damals schon dahin kamen, unserem „Geisterseher“ in das Auge zu sehen, so werden wir nun auch ungestört von den „Stimmen der Natur“, den „Urtönen der Schöpfung“, vielmehr durch sie nur noch harmonisch verdeutlicht und verklärt, die Worte des Dichters verstehen, welche er seinerzeit der Welt dieser Geister, dieser Träume und Töne, der Magie des „Willens“ in der Schall- und Lichtwelt gewidmet hat. Sehen — hören wir ihn vor Allem selber, wie ihm im Traume diese Welten, die Eine aus der Andern, sich entwickeln, wie er in dem Reiche der Musik es lernt (in seiner Novelle) „Maler“, d. h. aber (für seine Person): „Dichter“ zu sein:

„Nur in süssen Träumen war ich glücklich — selig. — Ich lag von zauberischen Düften umspielt im grünen Gebüsch, und die Stimme der Natur ging vernehmbar im melodisch klingenden Wehen durch den dunkeln Wald. „Horch — horch auf, Geweihter! Vereine die Urtöne der Schöpfung, die sich gestalten zu Wesen, deinem Sinne empfänglich!“ — Und indem ich die Akkorde deutlicher und deutlicher erklingen hörte, war es, als sei ein neuer Sinn in mir erwacht, der mit wunderbarer Klarheit das erfasste, was mir unerforschlich geschienen. Wie in seltsamen Hieroglyphen zeichnete ich das mir aufgeschlossene Geheimniss mit Flammenzügen in die Lüfte; aber die Hieroglyphen-Schrift war eine wunderherrliche Landschaft, auf der Baum, Gebüsch, Blumen und Gewässer, wie in lauteren, wonnigeren Klängen sich regten und bewegten.“ (Die Jesuiterkirche. S. 140.)

Nicht immer freilich wirkt die tönende Geisterwelt der Natur so harmonisch beglückend, so schöpferisch bildend auf den Träumer. Der „Wille“, der dort als ein Fremdes, das doch sein Eigenstes ist, auf sein Sinnen klingend eindringt, ist der „Wille zum Leben“, und sofern er dieses ist, ein Wille des Leidens, ein leidensvoller Wille. Erst wenn es ihm gelingt, in der Seele des Menschen jene Saiten zum Mitschwingen zu erregen, welche selber der tief innersten Aeolsharfe unseres Wesens angehören, welche das so oft nur schweigende Geheimniss unserer Erlösung zum Ideal (Verneinung des Willens) bedeuten, — erst dann wird auch der Wille in der Natur auf unser Gemüth befreiend, ideal, wirken können, erst dann werden wir in ihm nicht das Leidende, Gefangene, sondern das Selige, Freie, nämlich unser wahres Eigen, unser Ideal, erkennen. Das ist dann Kunst, musikgeborene, lebendige, ideale Kunst, welche uns aus der Idee der Welt in unserem Gemüthe auch die Ideen der Dinge in der Natur erblicken lässt, nicht in einer traurigen Vereinzelung, sondern als die natürliche Bevölkerung des wieder erschlossenen Idealreiches der Einheit aller Wesen, das, wie gesagt ward, ihren Raum im menschlichen Gemüthe findet, d. h. in dem „Willen“, der seine Trennung, seine Sich-selbst-Entfremdung, „verneint“. Gerade dann schweigt auch alle Magie, denn es gibt keine

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.“ (IX. 132. 133. W.-L. 205. 206.)

Mächte ausser uns mehr, und gewiss keine Weisheit, welche uns aus höheren oder tieferen Reichen verkündet werden könnte, die wir nicht in uns selber trügen, als das Selbstbewusstsein des uns wieder erschlossenen Ideales. Alles dies Wunderbare, kaum in Worten Auszudrückende (wir könnten hier nur unvollkommen wiederholen, was Schopenhauer darüber mit der äussersten Vorsicht der philosophischen Vernunft gesagt hat) — alles dieses haben wir aber in unserer Musik. In ihr — sagten wir — wirkt der All-Wille auf unser Gemüth, mit voller Magie, der aber alles Fremde, alles Bedrohliche, alles Dunkele und alles Zweifelhafte entnommen ist. Die Reiche des Uebersinnlichen sind uns aufgethan, und wie wir durch ihre tönenden Gänge schreiten, und die Blumen der zauberischen Auen der Ewigkeit auf uns nieder hängen von rauschenden Wipfeln blühender Himmel, fühlen wir uns in unser innerstes Wesen versenkt, frei alles Scheins, die Geheimnisse unseres Herzens, das „Labyrinth der Brust" vor uns offen, und unsere Ideale ein Himmel auf Erden, der uns in Duft und Blüthe vertraut: „Du brauchst die Blume nicht zu brechen; denn hier ist sie auf ewig Dein!" Auf dem grossen „Klavichord" der Natur, das nur die Harfe unserer eigenen Seele noch ist, ertönen Freudenhymnen der wiedererstandenen Gottheit, Osterklänge des ewigen Friedens! — Hoffmann aber schwebt auf Schritt und Tritt, die er nach jenem Lande thut, in der Gefahr, haften zu bleiben in den Dornen des Charfreitags, dem der Erlöser noch nicht wieder erschienen ist.*) In solchen Stimmungen hört er die Natur nur erst klagen, den Willen zum Leben des Leidens in Geisterstimmen schreckhaft jammervoll um Befreiung weinen, die er ihnen nicht schaffen kann.**) Dann sieht er auch in seinen Träumen nur erst die von Aussen eingreifenden Gewalten, und mühsam nur vermag er sich auf das hehre Geheimniss zurückzubesinnen, welches er der Musik verdankt: dass all jenes Spukwerk dort draussen ja doch nichts Anderes ist als eine Projizirung der Wahrheit in seinem eigenen Innern hinaus in den Schein, den diese Wahrheit schon in ihrem „An-sich" überwunden hat, wie die Musik alle Nöthen der bildenden Künste, und wie der religiöse Wille alles Wehe des Willens in der Natur.

Heut zu Tage geht ein wirres Verlangen durch die Welt, welche Schopenhauer, Wagner und die grosse Musik, welche vor Allem den Heiland am Kreuze nicht verstanden hat: ein Verlangen nach den Geheimnissen der

*) „Es schien mir damals, als habe die Natur ein tausendchöriges Klavichord um uns herum gebaut, in dessen Saiten wir herum handtierten, ihre Töne und Akkorde für unsere eigenen willkürlich hervorgebrachten haltend, und als würden wir oft zum Tode wund, ohne zu ahnden, dass der unharmonisch berührte Ton uns die Wunde schlug." (Das Sanctus. S. 156.)

**) „Nicht wegzuläugnen ist die geheimnissvolle Geisterwelt, die uns umgibt, und die oft in seltsamen Klängen, ja, in wunderbaren Visionen sich uns offenbart. Die Schauer der Furcht, des Entsetzens mögen nur herrühren von dem Drange des irdischen Organismus. Es ist das Weh des eingekerkerten Geistes, das sich darin ausspricht." (Der unheimliche Gast. III. 116.)

spiritistischen Magie, welche einer Neugier nach dem ewig Unfruchtbaren die Reiche des Uebersinnlichen erschliessen soll. Nichts von alle dem kann für das Leben eines Menschen auch nur noch eine Spur von Bedeutung gewinnen, der in der Musik das Uebersinnliche selbst mit dem Gemüth ergriffen hat, und die darin als künstlerisch beseligende Bejahung gegebene Willensverneinung anzuwenden versteht auf das Leben selbst, als die ethische Religion des Mitleidens, die sittliche Wirkung des All-Willens von Mensch zu Mensch, nicht im Reiche des Teufels, sondern des Gottes der Liebe. Nur diese Willenswirkung des Uebersinnlichen, ideal in der musikalischen Kunst, real in der christlichen Religion, und Beides als ein vollkommenes neues Leben des menschlichen Gemüthes, nur diese Wirkung führt uns über die engenden Schranken unserer individuellen Existenz hinaus einer ewigen Wahrheit unendlicher Ueberwelten zu; aber nicht und nimmermehr der Magismus spiritistischer Versuche, Schleier zu lüften von Dingen, mit denen nichts anzufangen ist, als wie im besten Falle etwas in Musik und Christenthum längst sicher und siegreich Vollendetes! —

Diese Zwischenrede möge der Leser mir verzeihen: ich weiss mich schuldig, dass ich damit „zeitgemäss“ geworden bin, und insofern die seligen Gefilde allerdings auf einen Augenblick verlassen habe, wo die Zeit zum Raum geworden ist, zu jenem Raum unseres in der Musik befreiten Gemüthes. Aber es war doch nur eine Analogie zu dem Zustande, in welchem wir so oft unseren Hoffmann gewahren müssen, von dessen zahlreichen Aeusserungen über das von Aussen einwirkende psychische Prinzip, im Traum und Somnambulismus bis zum Gespensterspuk, wir nun noch einige Proben uns vorzuführen haben. Sie werden uns am Schlusse doch wieder hinaus in die Freiheit unseres tief verschlossenen Innern leiten! —

So fragt Hoffmann einmal bei der Betrachtung des Traumlebens:

„Wie kommt es denn, dass ohne allem äussern oder innern uns bekannten Anlass, ja unsere Ideenkette zerreissend, irgend eine Person, oder wohl gar das treue Bild irgend einer Begebenheit, so lebendig, so sich unseres ganzen Ich's bemeisternd in den Sinn kommt, dass wir selbst darüber erstaunen? Am merkwürdigsten ist es, dass wir oft im Traume auffahren. Das ganze Traumbild ist in den schwarzen Abgrund versunken, und im neuen, von jenem ganz unabhängigen Traume tritt uns mit voller Kraft des Lebens ein Bild entgegen, das uns in ferne Gegenden versetzt und plötzlich scheinbar uns ganz fremd gewordene Personen, an die wir seit Jahren nicht mehr dachten, uns entgegenführt. Ja, noch mehr! oft schauen wir eben auf die Weise ganz fremde, unbekannte Personen, die wir vielleicht Jahre nachher erst kennen lernen. Das bekannte: „Mein Gott, der Mann, die Frau, kommt mir so zum Erstaunen bekannt vor; ich dächt', ich hätt' ihn, sie, schon irgendwo gesehen“, ist vielleicht, da dies oft schlechterdings unmöglich, die dunkle Erinnerung an ein solches Traumbild. Wie, wenn dies plötzliche Hineinspringen fremder Bilder in unsere Ideenreihe, die uns gleich mit besonderer Kraft zu ergreifen pflegen, eben durch ein fremdes, psychisches Prinzip veranlasst würde? Wie, wenn es dem fremden Geiste, unter

gewissen Umständen, möglich wäre, den magnetischen Rapport auch ohne Vorbereitung so herbei zu führen, dass wir uns willenlos ihm fügen müssten?“ (Das öde Haus. V. 199. 200.)

Daran schliesst sich die verwandte Frage, welche dem unerklärlichen Wunder des auf alle geheimen Fragen gespenstisch-hellseherisch antwortenden Automaten gilt:

„Wie wenn es dem antwortenden Wesen möglich wäre, sich durch uns unbekannte Mittel einen psychischen Einfluss auf uns zu verschaffen, ja sich mit uns in einen solchen geistigen Rapport zu setzen, dass es unsere Gemüthsstimmung, ja unser ganzes inneres Wesen in sich auffasst, und so, wenn auch nicht das in uns ruhende Geheimniss deutlich ausspricht, doch wie in einer Extase, die eben der Rapport mit dem fremden geistigen Prinzip erzeugte, die Andeutungen alles dessen, was in unserer eigenen Brust ruht, wie es hell erleuchtet dem Auge des Geistes offenbar wird, hervorruft. Es ist die psychische Macht, die die Saiten in unserm Innern, welche sonst nur durcheinander rauschten, anschlägt, dass sie vibriren und ertönen, und wir den reinen Akkord deutlich vernehmen; so sind wir aber es selbst, die wir uns die Antworten ertheilen, indem wir die innere Stimme, durch ein fremdes geistiges Prinzip geweckt, ausser uns verständlicher vernehmen, und verworrene Ahndungen, in Form und Weise des Gedankens fest gebannt, nun zu deutlichen Sprüchen werden; so wie uns oft im Traum eine fremde Stimme über Dinge belehrt, die wir gar nicht wussten, oder über die wir wenigstens im Zweifel waren, ungeachtet die Stimme, welche uns fremdes Wissen zuzuführen scheint, doch nur aus unserm eigenen Innern kommt, und sich in verständlichen Worten ausspricht.“ — (Die Automate. II. 111.)

Zu diesem wiederum magistisch aufgefassten Frage- und Antwort-Spiele halte man, anknüpfend an das letzte Wort von „unserm eigenen Innern“, Wagner's Uebertragung der ganzen Magie in das heimathliche Reich der Musik: —

„Das Objekt des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jede Begriffsvermittelung, was uns der vernommene Hilf-, Klage- oder Freudenruf sagt, und antworten ihm sofort im entsprechenden Sinn. Ist der von uns ausgestossene Schrei, Klage- oder Wonnelaut die unmittelbarste Aeusserung des Willensaffektes, so verstehen wir den gleichen, durch das Gehör zu uns dringenden Laut auch unwidersprechlich 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 ist, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schliesst.“ (IX. 89. W.-L. 493.)

Hätte Hoffmann die Geisterstimmen der Natur immer so verstanden, er hätte der Geisterstimme der Mechanik weniger geachtet, und seine Erzählungen wären freier geblieben von dem erdrückenden Alb des Spuks, der sich nicht zur Befreiung ringen kann, weil alles Menschliche ihm „willkürlos“ unterworfen bleibt. Alle Gattungen dieses Spukes, vom einfachen Traum bis zum fürchterlichsten Realismus des magnetischen Wirkens in die Ferne, haben wir bei ihm zu durchleben. Man denke, unter so vielen Beispielen, nur etwa an den Traum im Traume aus dem „Unheimlichen Gast“ (III. 124), an den fatidiken Traum im „Zusammenhang der

Dinge“ (IV. 176), ironisch-humoristisch, im „Majorat“ (V. 230), tragisch, an das Hellsehen im Wundfieber-Schlummer, wiederum im „Zusammenhang der Dinge“ (III. 192); und man erhole sich von alle dem dann wenigstens an der heiteren Lösung der so oft spukenden Doppelgängerei in dem „Steinernen Herzen“ (V.). Das „Majorat“ aber ist wohl das düsterste Traumbild des Dichters von Allem, die ihm erschienen sind. Die Finsternisse aus der Geisterwelt häufen sich darin bis zu einer Versammlung aller erdenkbaren Möglichkeiten an. Die Scene des Verbrechens, auf welchem die Geschichte beruht, wiederholt sich als Traum, als Spuk, als erzählte Wirklichkeit, und als Verbindung von Wirklichkeit und Spuk in einer dramatischen Katastrophe. Wohl spielt dabei auch Musik in die sturmumheulte Wintermär des ostpreussischen Hauses Rositten wie aus fernen seligen Liebessphären leise hinein, aber der Spuk ist davon abgelöst zu eigener, fürchterlicher Realität. Die Geisterstimmen tönen aus vergossenem Blut und dunklen Grüften, nicht aus dem geheimnissvollen Quellgebiete der Töne selbst, das sonst bei Hoffmann so eigenthümlich gegenwärtig durch alle Schrecken der Magie sein mystisches Rauschen vernehmen lässt. Dafür ist es ein echtes, und prächtig erzähltes Wintermärchen, und es findet sich eine wunderschöne Stelle darin, welche nicht nur an die Deutung des Herbstes und Winters in den „Meistersingern“ erinnert („Kam Sommer, Herbst- und Winterszeit — wem's dann noch mocht' gelingen, ein schönes Lied zu singen, seht, Meister nennt man Die!“) sondern fast mehr noch an jene Stelle im „Kunstwerk der Zukunft“:

„In der Ruhe des Alters gewinnen wir das Moment höchster dichterischer Fähigkeit, indem es vermögend ist, die Thaten der Jugend nach ihrem charakteristischen Gehalte zu erfassen und in ihrem Zusammenhange zu überblicken.“ (IV. 94. 95.)

Diess ist der Fall des prächtigen alten „Onkels Justitiarius“, der dem jugendlichen Erzähler des „Majorats“ die Geschichte jenes düstern Hauses mittheilt, und seine eigene Erzählung mit den Worten schliesst:

„Die Frühlingsnebel fallen, die Dünste des Sommers verdampfen, und erst des Herbstes reiner Aether zeigt deutlich die ferne Landschaft, bis das Hinieden versinkt in die Nacht des Winters. Ich meine, dass im Hellsehen des Alters sich deutlicher das Walten der unerforschlichen Macht zeigt. Es sind Blicke vergönnt in das gelobte Land, zu dem die Pilgerfahrt beginnt mit dem zeitlichen Tode. Wie wird mir in diesem Augenblicke so klar das dunkle Verhängniss jenes Hauses, — wie liegt Alles erschlossen vor meines Geistes Augen!“ (Das Majorat. V. 270.)

Der Jüngling aber, dem dies gesagt wird, steht noch im frühesten, empfindungsfrischesten Lenz, und er trägt in seiner Unbesonnenheit mit den Tönen der Musik auch die Liebe in diese Sphäre des Schreckens, der Angst, des Neides und Hasses. Die Liebe, wohl berufen als Magie aller Magien die Geister zu bannen und das Geisterreich im Innern des Gemüthes zur Herrschaft zu bringen: hier vermag auch sie nur noch „ironisch“ behandelt zu werden: sie ist nicht heimisch in der Unheimlich-

keit des Spukes. Dennoch ist es die Liebe, welche nächst der Musik, und bei Hoffmann gerade fast immer innig mit ihr verbunden, jene Erlösungsmacht bedeutet, die uns aus den Schrecken des Fremden in die Wonnen der Heimath geleitet, indem sie den Blick des Individuums im Anblick seines Ideales erweitert zur Hellsicht des Ewigen im Endlichen. Ist Musik die Kunst des Herzens, so ist Liebe des Herzens innerste Natur; und in Beiden lebt der Wille nur noch scheinbar in seiner Bejahung. Am stärksten sich bejahend, verneint er die Welt des Scheines; denn seine Stärke gewinnt er hier, in der Liebe, aus dem Anblick, dort, in der Musik, aus dem Besitze des Ideals. Diese Eigenthümlichkeit Hoffmann's, die Lichtwelt mit der Schallwelt gerade unter der Form der Liebe zu verschmelzen, welche das Wesen der Musik überträgt auf die Erscheinung, nöthigt uns zu einer Heranziehung weiterer Zitate, die mit einiger Anmuth uns aus dem finsteren Gebiete der psychischen Mächte wieder hinaus führen mögen, denen ich aber doch am Liebsten erst noch ein Meisterwort voraufschicken möchte, in welchem wir abermals eine wohlthuende Zusammenfassung der hier in Frage kommenden Momente finden werden:

„Das Auge erkennt nur die Oberfläche des Meeres (der Harmonie); nur die Tiefe des Herzens erfasst seine, aller unerdenkbarsten Möglichkeiten fähige Tiefe. Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der Natur selbst, die dem forschenden Menschenauge den unermesslichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens verhüllt, eben, weil das Auge nur das zur Erscheinung Gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Ersehnte fassen kann. Diese Natur aber ist wiederum keine Andere, als die Natur des menschlichen Herzens selbst, das die Gefühle des Liebens und Sehnens nach ihrem unendlichsten Wesen in sich schliesst, das die Liebe und das Sehnen selbst ist, und — wie es in seiner Unersättlichkeit sich selbst nur will — sich selbst auch nur erfasst und begreift." (III. 97. W.-L. 494.)

Wer erkennte hier nicht die tiefe Verwandtschaft von Musik und Liebe und gedächte nicht ihrer innigsten Vereinigung zum Kunstwerke in „Tristan und Isolde"! So schafft der Meister. Bei Hoffmann sehen wir, wie die Liebe im Auge der Geliebten die Welt der Musik erschaut, wie in der Musik die Seele der Geliebten sich mit der des Liebenden vereinigt, wie jeder Blick, jeder Strahl und Schein, der der „Erscheinung" der Liebe angehört, für das Gemüth des Liebenden zum Tone wird, in welchem das Geheimniss des Ideals sich unmittelbar offenbart. An Stelle des tragischen Dramas haben wir die Phantasie des musikalisch empfindenden Dichters, dessen häufige sprachliche Verwendungen jenes Urphänomens der Einheit von Schall und Schein beinahe den Verdacht des „Geistreichen" erregen könnten, wenn nicht andererseits eben die zweifellose Sprache des musikalischen Gemüthes jeden Gedanken an ein Spiel mit dem Scheine ferne halten müsste. Was vielfach sich bis in den Anschein des bloss dichterisch Metaphorischen verliert, indem es jene Verwandtschaft der Welten nur zum bildlichen Redeschmuck zu nutzen, ja, endlich gar in

einem hyperbolischen Witze verpuffen zu wollen scheint, das ist und bleibt doch im Grunde der Seele dieses Dichters die volle, tiefe Wahrhaftigkeit seiner wunderbaren Erkenntniss jener Verwandtschaft selbst, und nur eine schmerzliche Ironie mag man darin erkennen, dass er sich genöthigt sieht, mit dieser Wahrheit das Spiel der poetischen Phantasie zu treiben, da ihm das grosse Wahr-Spiel der Musik nur in einem Maasse gestattet war, welches ihn selber nicht befriedigen konnte. Gerade die „Musik", die er trieb, musste ihm noch deutlicher als die Phantasie des Dichters die Empfindung wach erhalten von dem „Unzulänglichen", das nicht anders „Ereigniss" werden wollte, als wie über Hoffmann's Grab.

Aber — die Geister hat er gesehen, und je liebevoller er auf sie blickte, um so hörbarer wurden ihm ihre Offenbarungen. Betrachten wir uns nun diese liebevoll erschauten Wunder der Musik an einigen, besonders auffälligen Beispielen:

„Ich liebe Jüng'linge," fuhr Prosper Alpanus fort, „die sowie Du, mein Balthasar, Sehnsucht und Liebe im reinen Herzen tragen, in deren Innern noch jene herrlichen Akkorde wiederhallen, die dem fernen Lande voll göttlicher Wunder angehören, das meine Heimath ist. Die glücklichen, mit dieser inneren Musik begabten Menschen sind die einzigen, die man Dichter nennen kann, wiewohl viele auch so gescholten werden, die den ersten besten Brummbass zur Hand nehmen, darauf herumstreichen, und das verworrene Gerassel der unter ihrer Faust stöhnenden Saiten für herrliche Musik halten, die aus ihrem eigenen Innern heraustönt. — Dir ist, ich weiss es, mein geliebter Balthasar, zuweilen so, als verstündest Du die murmelnden Quellen, die rauschenden Bäume, ja, als spräche das aufflammende Abendroth zu Dir mit verständlichen Worten. Ja, mein Balthasar, in diesen Momenten verstehst Du wirklich die wunderbaren Stimmen der Natur, denn aus Deinem eigenen Innern erhebt sich der göttliche Ton, den die wundervolle Harmonie des tiefsten Wesens der Natur entzündet." — (Klein Zaches. IX. 92. 93.)

Hier sehen wir den liebenden Jüngling noch fern der Geliebten in den tröstlichen Zaubern der Natur die innere Musik seiner liebevollen Seele aus Quellen, Bäumen und Sonnenstrahlen erlauschen. Noch zauberhafter tritt ihm aber das Bild der blühenden Natur aus den Augen der Geliebten selbst entgegen, und wird auch dort dem tiefer sich in's Innere der Seele versenkenden Gemüthe zur Musik der ewigen Liebe des Welt-All's, über allen Schein hinaus:

„War es an dem einsamen Moosufer eines Waldbaches, war es in einer duftenden Jasminlaube? — Nein — ich besinne mich jetzt, es war in einem kleinen freundlichen Gemach, das die Strahlen der Abendsonne durchleuchteten, wo ich sie erblickte. —

Doch, sie gewahrte mich nicht, sie sah mich nicht. — Da wagte ich es ihr in die Augen zu blicken, die starr auf mich gerichtet schienen, und in dem Wiederschein dieses holdseligen Spiegels ging mir erst der wundervolle Zaubergarten auf, in den das Engelsbild entrückt war. Glänzende Luftschlösser öffneten ihre Thore und aus diesen strömte ein lustiges buntes Volk, das fröhlich jauchzend der Schönsten die herrlichsten reichsten Gaben darbrachte. Aber diese Gaben

waren ja eben alle Hoffnungen, alle sehnsüchtigen Wünsche, die aus der innersten Tiefe des Gemüths heraus ihre Brust bewegten. Höher und heftiger schwollen, gleich Lilienwogen, die Spitzen über dem blendenden Busen und ein schimmerndes Inkarnat leuchtete auf den Wangen. Denn nun erst wurde das Geheimniss der Musik wach und sprach in Himmelslauten das Höchste aus. -- Ihr könnet mir glauben, dass ich nun wirklich selbst im Wiederschein jenes wunderbaren Spiegels, mitten im Zaubergarten stand.“ (Brambilla. IX. 253/54.)

„Einer von ihnen, ein wirklicher Phantast, verglich höchstseltsamer Weise Clara's Augen mit einem See von Ruysdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald- und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heiteres Leben spiegelt. Dichter und Meister gingen aber weiter und sprachen: Was See! Was Spiegel! — Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne dass uns aus ihrem Blicke wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, dass da alles wach und rege wird?!“ (Der Sandmann. V. 21.)

„Ein herrliches, blühendes Mädchen war in mein Zimmer getreten; es war die Sängerin, und sie sprach zu mir mit gar lieblicher, holdseliger Stimme: „So konntest Du mich denn wieder erkennen, lieber Ferdinand! aber ich wusste ja wohl, dass ich nur singen durfte, um wieder ganz in Dir zu leben; denn jeder Ton ruhte ja in Deiner Brust, und musste in meinem Blicke erklingen.“ — — „Meine inbrünstige Liebe erklang eben in jener Melodie der tief klagenden Sehnsucht, und unsere Worte, unsere Blicke wurden zu herrlichen, anschwellenden Tönen, die wie in einem Feuerstrom zusammenflossen.“ (Die Automate .II. 102.)

„Der Blick des himmlischen Auges fiel auf mich, und es war mir, als träfe der Strahl eines Krystalltons meine Brust, wie ein glühender Dolchstich, dass ich den Schmerz physisch fühlte, dass alle meine Fibern und Nerven erbebten, und ich vor unnennbarer Wonne erstarrte.“ (Die Automate. II. 103.)

„Teresina erscheint mir zuweilen auf stolzem Ross mit der Lyra, wie die Kunst selbst in kühner Romantik — unwillkürlich schreib' ich manch' hohes ernstes Lied! — Es ist wahr, Lauretta spielt mit den Tönen, wie eine launische Feenkönigin! Was darf sie wagen, das ihr nicht glücke? Teresina bringt keine Roulade heraus — ein simpler Vorschlag, ein Mordent höchstens, aber ihr langgehaltener Ton leuchtet durch den finstern Nachtgrund und wunderbare Geister werden wach und schauen mit ernsten Augen tief hinein in die Brust.“ —

Hier wird der Ton wieder zum Blicke. Es gehört aber dazu noch der folgende Satz:

„Ein in das Herz dringender Laut, ein wahrhaftes *portamento di voce* geht mir über alles. Keine unnütze Verzierung, ein fest und stark gehaltener Ton — ein bestimmter Ausdruck, der Seele und Gemüth erfasst, das ist der wahre Gesang, und so singe ich.“ — (Die Fermate. I. 81. 83.)

So spricht der wahre Musiker aus einer anmuthig spielenden Künstlernovelle, und wenn seine Phantasie sich bis in ganze Konzerte von singenden Feuerflammen verliert: er bleibt in allem noch der Meister seiner Bilder,

weil er die wahrhaftige Empfindung für dieses wunderbare Phänomen der verschmelzenden Licht- und Schall-Welten im Gemüthe trägt, und die Mitempfindung dieser Thatsache lässt uns selber ohne Verdruss solchen phantastischen Schilderungen lauschen:

„Er schritt langsam und abgemessen den Mittelgang auf und nieder, aber in seiner Bewegung wurde alles um ihn her rege und lebendig, und überall flimmerten krystallene Klänge aus den dunkeln Büschen und Bäumen empor, und strömten vereinigt im wundervollen Konzert wie Feuerflammen durch die Luft, in's Innerste des Gemüths eindringend, und es zur höchsten Wonne himmlischer Ahndungen entzündend. Die Dämmerung war eingebrochen, der Professor verschwand in den Hecken, und die Töne erstarben im Pianissimo." (Die Automate. II. 123.)

Selbst der „Professor" in dieser Wundersphäre verliert für den Augenblick jeden Anschein eines — „Senator's". Und wir wissen ja, was das heisst! — Ganz unsenatorisch, vielleicht auch unsanatorisch, aber ganz und gar und tief innerlich musikalisch war denn auch jene Stimmung des jugendlichen *Studiosus musicae* und späteren Kompositions-Schülers Wagner in Leipzig, als er in der Ekstase seines vollerwachten Kunst-Gefühles, von Hoffmann's leuchtenden Krystalltönen bis in's Innerste getroffen, Licht- und Schallwelt derart verschmelzen sah, dass die Formen der Musik selber ihm als Gestalten vor das sehende Träumer-Auge traten, und die „Töne" wie Gespenster unmittelbar in den „Schein" umschlugen, den sie dereinstmals von dem selben, also phantastisch beginnenden Musiker in der Welt des Mythos zu höchster idealer Gestaltung wieder erhalten sollten.

„Ich war damals in meinem 16. Jahre, und zumal durch die Lektüre Hoffmann's zum tollsten Mystizismus aufgeregt: am Tage, im Halbschlaf, hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quint leibhaft erschienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten." (I. 10.)

So erzählt uns Wagner selbst in seiner autobiographischen Skizze, und wir erkennen darin den Nachklang jener musikalischen Geistererscheinungen, von denen bei Hoffmann der gespenstische „Ritter Gluck" phantasirt:

„Als ich im Reich der Träume war, folterten mich tausend Schmerzen und Aengste! Nacht war's, und mich schreckten die grinsenden Larven der Ungeheuer, welche auf mich einstürmten und mich bald in den Abgrund des Meeres versenkten, bald hoch in die Luft emporhoben. Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit. — Ich erwachte von meinen Schmerzen und sah ein grosses, helles Auge, das blickte in eine Orgel, und wie es blickte, gingen Töne hervor, und schimmerten und umschlangen sich in herrlichen Akkorden, wie ich sie nie gedacht hatte. Melodien strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehen; da blickte das Auge mich an und hielt mich empor über die brausenden Wellen. — Nacht wurde es wieder; da traten zwei Kolosse in glänzenden Harnischen auf mich zu: Grundton und Quinte! sie rissen mich empor, aber das Auge lächelte: Ich weiss, was Deine Brust mit Sehnsucht erfüllt; der sanfte, weiche Jüngling, Terz, wird unter die Kolosse treten, Du wirst seine süsse Stimme hören, mich wieder sehen, und meine Melodien werden Dein sein!" (Ritter Gluck. VII. 11.)

Wir sehen zugleich, wie eben hier jene Phantasmagorien der Töne unmittelbar hervorgehen aus dem tieferen Grunde des Mystizismus von der Verwandtschaft der Licht- und Schallwelt, dessen Geheimniss uns nun durch unsern Philosophen und Künstler enthüllt worden ist. Das singende Auge (Auge des Gehörs) ist aber der Idealismus, die Heimath ihrer Beider; ja, man könnte versucht sein, zu sagen: dieses Auge ist der Gral, der ihren Seelen die Erkenntniss der Welt leuchtend verkündet hat. Es tritt hier in der That an die Stelle des „Steines", des wunderbaren „Karfunkels" oder „Krystalls", der sonst bei Hoffmann als das Symbol des Ideales eine grosse, bedeutende Rolle spielt. Ich erinnere auf diesem Punkte unserer Betrachtung nur an jenes merkwürdige Bild in „Kreisler's Lehrbrief", wo Traum — Stein — Musik einen wunderbaren Dreiklang bilden:

„Im Grase liegend, an den Stein gelehnt, hörte ich oft, wenn der Wind durch des Baumes Blätter rauschte, es wie holde Geisterstimmen ertönen, aber die Melodien, welche sie sangen, hatten ja längst in meiner Brust geruht, und wurden nun wach und lebendig! — Wie schaal, wie abgeschmackt kam mir alles vor, was ich gesetzt hatte; es schien mir gar keine Musik zu sein, mein ganzes Streben, das ungereimte Wollen eines nichtigen Nichts! — Der Traum erschloss mir sein schimmerndes, herrliches Reich, und ich wurde getröstet. Ich sah den Stein — seine rothen Adern gingen auf wie dunkle Nelken, deren Düfte sichtbarlich in hellen tönenden Strahlen emporfuhren. In den langen, anschwellenden Tönen der Nachtigall verdichteten sich die Strahlen zur Gestalt eines wundervollen Weibes, aber die Gestalt war wieder himmlische, herrliche Musik!" (Kreisler's Lehrbrief. VII. 448.)

Aus der tiefern Auffassung dieser Verwandtschaft der beiden Welten quillt nun gerade für Hoffmann wieder die humoristische Ironie, womit sein Kreisler mitunter die Ton-Gespenster selbst behandelt:

„Manches liegt blos an dem Spuk, den oft meine eigenen Noten treiben; die werden lebendig und springen wie kleine schwarze vielgeschwänzte Teufelchen empor aus den weissen Blättern — sie reissen mich fort im wilden, unsinnigen Dreher, und ich mache ganz ungemeine Bocksprünge und schneide unziemliche Gesichter; aber ein einziger Ton, aus heiliger Gluth seinen Strahl schiessend, löst diesen Wirrwarr, und ich bin fromm, und gut, und geduldig. — Du siehst, Baron Wallborn, dass das Alles wahrhafte Terzen sind, in die alle Septimen verschweben; und damit Du diese Terzen recht deutlich vernehmen möchtest, deshalb schrieb ich Dir." (Kreisler an Wallborn. VII. 401.)

Ueberträgt er aber, was ein Weltgeheimniss ist, auf das äusserliche Kleindetail des Lebens, und lässt da die Farben lustig tönen, — gleichwie ein ernsthafter und geistreicher „Professor" der Psychophysik unserer Zeit, die ja doch nicht ruht bis eine Empfindung oder Erfahrung unseres Gemüthes zur registrirten Wissenschaft eingetrocknet ist, als wäre damit mehr für die Menschheit gewonnen: dann erreicht der Humor Hoffmann'scher Ironie wohl den höchsten Grad, — wie etwa:

„Auch hatte ich gerade ein Kleid an, das ich einst im höchsten Unmuth über ein misslungenes Trio gekauft, und dessen Farbe in *cis moll* geht, weshalb

ich zu einiger Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus *E dur*-Farbe darauf setzen lassen; Ew. Hoch- und Wohlgeboren wird das doch wohl nicht irritirt haben." (Kreisler an Wallborn. VII. 400.)

Mit Absicht hebe ich hierin das Element des Humor's hervor; denn im Grunde bleibt es für den Wissenden, wie Kreisler-Hoffmann, doch eine sehr ernste Sache, und die Ironie trifft nur den Philister, der entweder nichts davon ahnt und merkt, oder eben den „Professor", der ein metaphysisches Problem auf beliebte Weise „physikalisch" lösen will. (Vgl. Bayr. Bl. 1879 S. 340 ff.) Nur, wem die Welt des Scheins mit allen Formen und Farben als aus dem Schoosse der unendlichen Musik geboren erscheinen kann, der ist auch im Stande das Schauspiel der Natur in seiner innersten Seele zu verstehen, und seine geheimen Wunder lösen sich auf in den Vollgenuss seiner metaphysischen Wirklichkeit: er hat das Ideal erschaut, und nun mag seine höchste Kunst es wiederum in das Spiel fassen, welches tiefste Wahrheit bedeutet. Darin erfüllt sich des Meister's Wort:

„Das Bewusstsein, welches einzig im Schauen des Scheines uns das Erfassen der durch ihn sich kundgebenden Idee ermöglichte, dürfte endlich sich aber gedrungen fühlen, mit Faust auszurufen: „Welch Schauspiel — aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass' ich dich, unendliche Natur?" — Diesem Rufe antwortet nun auf das Allersicherste die Musik." — (IX. 89. W.-L. 290.)

Ein solcher Musiker mag es wagen, das Schauspiel wiederum aus der Musik selbst zu deuten; hat er es aber nicht in der Gewalt, wie unser Meister, aus der Deutung ein Sein zu schaffen: eine Welt des Scheines, des Erschauten, als Erschaffenes, als Erscheinung der Musik, — dann läuft er Gefahr, im Wahnsinn zu enden, wie Kreisler, der seine Welt verlor, sobald er aufblickend vom phantastischen Spiele seiner Töne die „Gesellschaft" gewahren musste, die lachend ihm versicherte: schön gespielt, Kapellmeister; aber wir sind die Wirklichkeit! Daran geht der Musikbesessene zu Grunde; und ein ergreifendes Bild seines Looses zeigt uns gerade die bekannte Kreisler'sche Phantasie über die Tonarten, die wir hier, in Auszügen wenigstens, nicht übergehen dürfen:

„*As dur*-Akkord *pp.* mit gehobenen Dämpfern im Bass: Was rauscht denn so wunderbar um mich her? Unsichtbare Fittiche wehen auf und nieder — ich schwimme im duftigen Aether — aber der Duft erglänzt in flammenden, geheimnissvoll verschlungenen Kreisen und holde Geister sind es, die die goldenen Flügel regen in überschwenglich herrlichen Klängen und Akkorden. — *As moll*-Akkord *mf.:* Ach! Sie tragen mich in's Land der ewigen Sehnsucht, aber wie sie mich erfassen, erwacht der Schmerz — — *E dur*-Sexten-Akkord *ancora piu f.:* Halt Dich standfest, mein Herz! — Hebe Dich in dem Element, das Deine Heimath ist! — *E dur*-Terz-Akkord *f.:* Vertrauen und Stärke dem, der zu herrschen berufen ist im Geisterreich! — *A moll harpeggiando-dolce:* Warum fliehst Du, holdes Mädchen? — *F dur:* Ha, wie geht das Herz Dir auf in Sehnsucht und Liebe, wenn ich Dich mit Melodien wie mit liebenden Armen umfasse! — *B dur accentuato:* Welch ein lustiges Leben in Flur und Wald in holder Frühlingszeit! — *B dur* mit der kleinen Septime *smanioso:* Ein lauer West geht wie ein düsteres Geheimniss

dumpf klagend durch den Wald, und wie er vorüber streift, flüstern die Bäume: warum ist unser Freund so traurig worden? — *Es dur f.*: Grün ist sein Kleid wie der dunkle Wald! Süsser Hörnerklang sein sehnendes Wort! — *D*-Terz-Quart-Sext-Akkord *p.*: Das Leben treibt sein neckendes Spiel auf allerlei Weise: warum wünschen — warum hoffen — warum verlangen? — *C dur* Terz-Akkord *ff.*: Aber in toller, wilder Lust lasst uns über den offenen Gräbern tanzen! — *C moll*-Akkorde *ff.* hinter einander fort: Kennt ihr ihn nicht? — Kennt ihr ihn nicht? — Seht, er greift mit glühender Kralle nach meinem Herzen! — Er maskirt sich in allerlei Fratzen — — Toller, toller Lebensspuk, was rüttelst du mich so in deinen Kreisen? Kein Stäubchen im Universum, auf das ich, zur Mücke verschrumpft, vor dir, prächtiger Quälgeist, mich retten könnte! — Ich verfluche die Musik — nur erlöse mich von der Qual — Verruchter! Du hast mir alle Blumen zertreten — in schauerlicher Wüste grünt kein Halm mehr — todt — todt — todt —" (Kreisler's musikalisch-poetischer Klub. VII. 406 ff.)

So endet die „Phantasie" des Musikers. Er brachte es nicht zur „Komposition". Aber welche Komposition müsste es sein, darin solche Musik-Seele ihren künstlerischen Ausdruck fände? Auch Hoffmann kann diese Komposition nur wieder als „Phantasie", im Traume, sich vorstellen. So lässt er seinen „Ritter Gluck" ausrufen:

„Ha, wie ist es möglich, die tausenderlei Arten, wie man zum Komponiren kommt, auch nur anzudeuten! — Es ist eine breite Heerstrasse, da tummeln sich alle herum, und jauchzen und schreien: wir sind Geweihte! wir sind am Ziele! — Durch's elfenbeinerne Thor kommt man in's Reich der Träume: wenige sehen das Thor einmal, noch weniger gehen durch! — Viele verträumen den Traum im Reich der Träume — sie zerfliessen im Traum — sie werfen keinen Schatten mehr, sonst würden sie am Schatten gewahr werden den Strahl, der durch dieses Reich fährt; aber nur wenige, erweckt aus dem Traume, steigen empor und schreiten durch das Reich der Träume — sie kommen zur Wahrheit — der höchste Moment ist da: die Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen! — Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde, Sternen gleich, herabschiessen und Euch mit Feuerfaden umspinnen. — Verpuppt im Feuer liegt Ihr da, bis sich Psyche emporschwingt in die Sonne". (Ritter Gluck. VII. 10.)

„Das Werk der edelsten Kunst ist ein Werk jenes Menschen erlösenden Wahnes, der überall da seine Wunder verrichtet, wo die normale Anschauungsweise des Individuums sich nicht weiter zu helfen weiss; die Wirklichkeit löst es wohlthätig in den Wahn auf, in welchem sie selbst, diese ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erscheint: und im entrücktesten Hinblicke auf dieses wundervolle Wahnspiel wird endlich das unaussprechliche Traumbild der heiligsten Offenbarung, urverwandt sinnvoll, deutlich und hell wiederkehren." (VIII. 36. 37. W.-L. 892.)

Wieder hat unser Meister das letzte Wort, und es ist das Entscheidende. Es führt uns in das ideale Reich des Kunstwerkes selber ein. Von dort aus mögen wir uns schliesslich noch der nun einmal berührten Frage „wie sollen wir komponiren?" zuwenden, um bei diesem Thema abermals zu erkennen, welche auffallende Uebereinstimmung herrscht

zwischen den Aeusserungen Hoffmann's und jenen unvergesslichen Sätzen Wagner's in seinen Aufsätzen „Ueber das Opern-Dichten und -Komponiren" und „Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama".

Zunächst muss ein etwas dürftiger Ausspruch Sacchini's das „Motto" hergeben. Er enthält die Quintessenz des *Chantez-Dansez*-Prinzips, das Wagner aus der alten Oper her so schonungslos vor sein dramatisches Gericht zog, nachdem er es unter seiner Dresdener Kapellmeisterschaft noch erleben müssen, wie Spontini den düster gefärbten Schluss der „Vestalin" unter den Grabstätten vor Rom's Mauern nicht um die Welt zulassen wollte, sondern die Verwandlung der Scene in den Rosenhain der Venus zur Feier des glücklichen Ausgangs der „Oper" — der *„Restauration"* — mit aller Wucht des berühmtesten *Maëstro* der dramatischen Musik des *Empire* verlangte!

„Anders durfte es nicht sein! Und anders war es nie bei einer Oper hergegangen: soll schon die Kunst im Allgemeinen „erheitern", so war dies der Oper ganz besonders aufgegeben." (IX. 55. W.-L. 551.)

Hören wir aber gleich, wie Hoffmann über das Erheiternde der Sacchini'schen Opern-Regel hinausschreitet in den vollen Ernst der Kunst:

„Sacchini verwirft in der Oper alles Starke, Erschütternde der Musik, welches er in die Kirche verweist; er hat es im Theater nur mit angenehmen, oder vielmehr nicht tief eingreifenden Empfindungen zu thun; er will nicht Erstaunen, nur sanfte Rührung erregen. Als wenn die Oper durch die Verbindung der individualisirten Sprache mit der allgemeinen Sprache der Musik nicht eben die höchste, das Innerste tief ergreifende Wirkung auf das Gemüth, schon ihrer Natur nach, beabsichtigen müsste! Endlich will er durch die grösste Einfachheit, oder vielmehr Monotonie, auch dem ungeübtesten Ohr verständlich werden; allein das ist ja eben die höchste, oder vielmehr die wahre Kunst des Komponisten, dass er durch die Wahrheit des Ausdruckes Jeden rührt, Jeden erschüttert, wie es der Moment der Handlung fordert, ja, diesen Moment der Handlung selbst schafft, wie der Dichter. — So wird z. B. die künstlichste Modulation, ihr schneller Wechsel an rechter Stelle, dem ungeübtesten Ohr in höherer Rücksicht verständlich sein; das heisst: nicht die technische Struktur erkennt der Laie, worauf es auch gar nicht ankommt, sondern der Moment der Handlung ist es, der ihn gewaltig ergreift." (Ueber den sog. Effekt in der Musik. VII. 432. 33.)

Hierin liegt das ganze Geheimniss des Styl's, und wenn Hoffmann sich einmal beklagt, dass die Styllosigkeit überall in der Musik eingerissen, indem man sich überall der selben Ausdrucksmittel bediene, so betrifft dies nichts Anderes, als was unser Meister über den heutzutage allzu sehr verwischten Stylunterschied des Symphonischen und des Dramatischen in jenen Aufsätzen uns so eindrücklich gesagt hat. Es ist unmöglich, hier alle jenen verwandten Stellen anzuführen; ich muss voraussetzen, dass unsere Leser aus dem Jahrgang 1879 unserer „Blätter" die Aufsätze selbst noch völlig gegenwärtig haben. Nur ein Pröbchen, das ich eben schon angedeutet, will ich an dieser Stelle mittheilen:

Hoffmann sagte in den „Serapionsbrüdern“:

„Dadurch, dass man anfing, sich überall der selben Mittel des Ausdrucks zu bedienen, ist es nun beinahe dahin gekommen, dass es gar keinen Styl mehr gibt. In der komischen Oper hört man oft feierliche Sätze, in der ernsten Oper tändelnde Liedchen, und in der Kirche Oratorien und Aemter nach Opernzuschnitt. Aber es gehört auch eine seltene Tiefe des Geistes, ein hoher Genius dazu, selbst bei der Anwendung des ganzen Reichthums der Instrumente ernst, würdevoll, kurz, kirchenmässig zu bleiben.“ (Serapionsbrüder. II. 196.)

In Bezug auf die Kirchenmusik fügte er an anderer Stelle, wiederum an Sacchini anknüpfend, noch Folgendes hinzu:

„Wir moduliren in der Kirchenmusik“ sagte er (Sacchini), „da kann die Aufmerksamkeit, weil sie nicht durch das Schauspiel gestört wird, leichter der mit Kunst verbundenen Veränderungen der Töne folgen; aber auf dem Theater muss man deutlich und einfach sein, man muss mehr das Herz rühren, als in Erstaunen setzen; Der, welcher, ohne den Ton zu ändern, abgeänderte Gesänge darstellt, zeigt weit mehr Talent, als Der, welcher ihn alle Augenblicke ändert.“ —

So weit Sacchini, der Dürftige; und er erinnert uns an Wagner's Wort:

„Wenn, wer ohne Noth stark und fremdartig modulirt, ein Stümper ist, so ist, wer am richtigen Ort die Nöthigung zu starker Modulation nicht erkennt, ein „Senator“.“ (X. 227.)

Hoffmann aber fährt fort:

„Was nun die Modulationen betrifft, so sollen nur die Momente des Gedichts den Anlass dazu geben; sie gehen aus den verschiedenen Anregungen des bewegten Gemüths hervor, und so wie diese — sanft, stark, gewaltig, allmählich emporkeimend, plötzlich ergreifend sind, wird auch der Komponist, in dem die wunderbare Kunst der Harmonik als eine herrliche Gabe der Natur liegt, sodass ihm das technische Studium nur das deutliche Bewusstsein darüber verschafft, bald in verwandte, bald in entfernte Tonarten, bald allmählich übergehen, bald mit einem kühnen Ruck ausweichen. Der rechte Genius sinnt nicht darauf zu frappiren durch erkünstelte Künstlichkeit; er schreibt es nur auf, wie sein innerer Geist die Momente der Handlung in Tönen aussprach.“ (Effekt in der Musik. VII. 439.)

Dazu tritt nun für uns Wagner's anderes Wort und führt uns sogleich mitten in das Gebiet des „Effektes“ hinein, dem Hoffmann's Aufsatz gewidmet war:

„Wer bis dahin durch Anhörungen unserer neuesten, romantisch-klassischen Instrumental-Musik ausgebildet ist, dem möchte ich nun, sobald er es mit der dramatischen Musik versuchen will, vor Allem rathen, nicht auf harmonische oder instrumentale Effekte auszugehen, sondern zu jeder Wirkung dieser Art erst eine hinreichende Ursache abzuwarten, da die Effekte sonst nicht wirken.“ (X. 242. W.-L. 385.)

„Effekt ist Wirkung ohne Ursache“, hatte Wagner einst gesagt. (III. 371.) Die Variationen dieses Thema's spielt uns nun Hoffmann auf das Virtuoseste und zugleich mit voller Wahrhaftigkeit auf:

„Nur Effekt! Effekt! und die Forderungen der sog. ekeln Kenner, denen der Pfeffer nicht mehr gepfeffert genug ist, regen oft den Musiker an, in einer Art verzagter Verzweiflung, wo möglich jenen Meister noch im Effekt zu über-

bieten, und so entstehen die wunderlichen Kompositionen, in denen ohne Motive — d. h. ohne dass die Motive des Gedichts nur irgend den Anlass dazu in sich tragen sollten — grelle Ausweichungen, mächtige Akkorde aller nur möglichen Blasinstrumente, auf einander folgen, wie bunte Farben, die nie zum Bilde werden. — Tondichter dieser Art sind höchlich verwundert, wenn ihr Werk, trotz den Bemühungen, womit sie sich gequält, durchaus nicht den Effekt, wie sie sich ihn vorgestellt, machen will, und denken gewiss nicht daran, dass die Musik, wie sie ihr individueller Genius schuf, wie sie aus ihrem Innern strömte, und die ihnen zu einfach, zu leer schien, vielleicht unendlich mehr gewirkt haben würde." (Ueber den sog. Effekt in der Musik. VII. 437.)

Und schon vorher im selben Aufsatze:

„Effekt wurde das Losungswort der Komponisten, und Effekt zu machen, koste es, was es wolle, die einzige Tendenz ihrer Bemühungen. Aber eben dieses Bemühen nach dem Effekt beweiset, dass er abwesend ist, und sich nicht willig finden lässt, da einzukehren, wo der Komponist wünscht, dass er anzutreffen sein möge. Mit einem Worte: der Künstler muss, um uns zu rühren, um uns gewaltig zu ergreifen, selbst in eigener Brust tief durchdrungen sein, und nur das in der Extase bewusstlos im Innern Empfangene mit höherer Kraft festzuhalten in den Hieroglyphen der Töne, ist die Kunst, wirkungsvoll zu komponiren. Fragt daher ein junger Künstler, wie er es anfangen solle, eine Oper mit recht vielem Effekt zu setzen, so kann man ihm nur antworten: lies das Gedicht, richte mit aller Kraft den Geist darauf, gehe ein mit aller Macht Deiner Phantasie in die Momente der Handlung; Du lebst in den Personen des Gedichts, Du bist selbst der Tyrann, der Held, der Geliebte; Du fühlst den Schmerz, das Entzücken der Liebe, die Schmach, die Furcht, das Entsetzen, ja, des Todes namenlose Qual, die Wonne seliger Verklärung; Du zürnst, Du wüthest, Du hoffest, Du verzweifelst; Dein Blut glüht durch die Adern, heftiger schlagen Deine Pulse; in dem Feuer der Begeisterung, das Deine Brust entflammt, entzünden sich Töne, Melodien, Akkorde, und in der wundervollen Sprache der Musik strömt das Gedicht aus Deinem Innern hervor. Die technische Uebung durch Studium der Harmonik, der Werke grosser Meister, durch Selbstschreiben bewirkt, dass Du immer deutlicher und deutlicher Deine innere Musik vernimmst, keine Melodie, keine Modulation, kein Instrument entgeht Dir, und so empfängst Du mit der Wirkung auch zugleich die Mittel, die Du nun, wie Deiner Macht unterworfene Geister, in das Zauberbuch der Partitur bannst. — Freilich heisst das Alles nur so viel, als: Sei so gut, Lieber, und sorge nur dafür, ein recht musikalischer Genius zu sein; das Andere findet sich dann von selbst! Aber es ist dem wirklich so, und nicht anders." (Ueber den sog. Effekt in der Musik. VII. 435. 436.)

Ist es nicht, als hörten wir unsern Meister zu den jungen Komponisten „seiner Richtung" reden?

„Dem dramatischen Komponisten meiner *„Richtung"* möchte ich dagegen anrathen, vor Allem nie einen Text zu komponiren, ehe sie in diesem nicht eine Handlung, und diese Handlung von Personen ausgeübt ersehen, welche den Musiker aus irgend einem Grunde lebhaft interessiren. Dieser sehe sich nun z. B. die eine Person, die ihm gerade heute am nächsten angeht, recht genau an: trägt sie eine Maske — fort damit! — ist sie in das Gewand der Figurine eines Theaterschneiders gekleidet — herab damit! Er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; spricht dieses zu ihm, so geräth die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt, — was er sich aber gefallen lassen muss; endlich

erbeben ihre Lippen, sie öffnet den Mund, und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Fassliches, aber auch so Unerhörtes, — sodass er darüber aus dem Traume erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen Gehöre tönt es ihm fort: er hat einen Einfall gehabt, und dieses ist ein sogenanntes musikalisches Motiv." (X. 225. W.-L. 137.)

Wir brauchen dazu nur noch ein anderes Wort des Meisters zu zitiren, um den Ring völlig zu schliessen, indem dieses Wort zugleich wieder eingreift in das vorher abgehandelte Thema der „Magie", welche sich in der Mystik der Musik zu reiner Idealität verklärt und auflöst. Es ist das Wort über die „Seelenwanderung" (oder „Doppelgängerei" nach Hoffmann), welches hier noch einmal Dichter und Musiker in eigenthümliche Vergleichung setzt:

„Was Shakespeare praktisch nicht möglich sein konnte, der Mime jeder seiner Rollen zu sein, dies gelingt dem Tonsetzer mit grösster Bestimmtheit, indem er unmittelbar aus jedem der ausführenden Musiker zu uns spricht. Die Seelenwanderung des Dichters in den Leib des Darstellers geht hier nach unfehlbaren Gesetzen der sichersten Technik vor sich, und der einer technisch korrekten Aufführung seines Werkes den Takt gebende Tonsetzer wird so vollständig Eines mit dem ausübenden Musiker, wie dies höchstens von dem bildenden Künstler im Betreff eines in Farbe oder Stein ausgeführten Werkes ähnlich würde gesagt werden können, wenn von einer Seelenwanderung seinerseits in sein lebloses Material die Rede sein dürfte." (IX. 181. W.-L. 720.)

Nun hoffe aber der geduldige Leser nicht für dieses Mal von der schier endlosen Ueberschüttung mit Perlen und Brillanten aus dem Citaten-Schatze meiner Sammlung befreit zu sein! Der Ring ist geschlossen, aber nun muss oben darauf noch der wahre Diamant, das köstlichste Kleinod der Sammlung, gefügt werden; und was könnte dieser nach allem Vorherigen anderes uns bedeuten, als was ich vorher schon mit dem „Stein", „Karfunkel" und „Krystall" angedeutet hatte: das Ideal, das Gemüths-Kunstwerk des Wort- und Ton-Dichters in ihrer schöpferischen Vereinigung?

Als der „reisende Enthusiast" (Hoffmann) jenem unglücklichen „Kapellmeister" der Bettina die wunderbare Geschichte vom *„Sanctus"* erzählte, spürte dieser eingefleischte „Stock-Musiker" in allen Falten der Erzählung nicht nach den darunter sich bergenden Gestalten, sondern einzig nach den für die „Oper" brauchbaren *Effekten*. Der Enthusiast z. B. erzählt:

„Oft hallte urplötzlich der dumpfe Klang einer tiefgestimmten Zither durch den Chor. Dann wurde Julia unruhig, und es geschah sogar, dass sie wie willkürlos in den lateinischen Hymnus ein mohrisches Wort einwarf. Zum Aergerniss der Schwestern sang sie oft, wenn eben die ernsten, heiligen Choräle des alten Ferreras erklungen, tändelnde mohrische Liebeslieder zur Zither, die sie wieder hochgestimmt hatte. Sonderbarer Weise klangen jetzt die Zithertöne, die oft durch den Chor sausten, auch hoch und recht widrig, beinahe wie das gellende Gepfeife der kleinen mohrischen Flöten."

Da ruft der Kapellmeister dazwischen:

„*Flauti piccoli* — Oktavflötchen! — Aber, mein Bester, noch bis jetzt nichts, gar nichts für die Oper! Keine Exposition! Und das ist immer die Hauptsache. Aber das mit der tiefen und hohen Stimmung der Zither, das hat mich angeregt!“ —

Und am Schlusse, als die Geschichte von der bekehrten Mohrin herrlich in den Tönen des Sanctus ausklingt unter den verhallenden Stürmen der Eroberung von Granada:

„Da öffneten sich die Pforten, und Julia im Gewande der Benediktiner-Nonne trat hervor und sang mit starker Stimme: *Sanctus — Sanctus Dominus deus Sabaoth;* hinter ihr zogen die Mohren in gebeugter Stellung, die Hände auf der Brust zum Kreuze verschränkt. Erstaunt wichen die Spanier zurück, und durch ihre Reihen zog Julia mit den Mohren nach der Kathedrale. Unwillkürlich, als komme die Heilige vom Himmel gesendet, Heiliges zu verkünden den Gesegneten des Herrn, beugte das Volk die Knie. Den verklärten Blick gen Himmel gerichtet trat Julia vor den Hochaltar, das Amt singend und die heiligen Gebräuche mit inbrünstiger Andacht übend; bei den letzten Lauten des „*Dona nobis pacem*“ sank Julia entseelt der Königin in die Arme. Alle Mohren, die ihr gefolgt, empfingen, zum Glauben bekehrt, selbigen Tages die heilige Taufe.“ — —

Da murmelt der Kapellmeister, indem er seinen Hut ergreift:

„Zu einer Oper taugt es nicht, aber sonst gab es darin einige sonderbar klingende Akkorde.“ —

Ja, so sieht der absolute Musiker das Drama an. — Anders der „reisende Enthusiast“, der in diesem Falle ein musikalischer Dichter war. — Will man Hoffmann's bestimmteste Gedanken über die Verbindung der Wort- und Tonkunst zum „musikalischen Drama“ erfahren, so muss man das ganze Gespräch „*Dichter und Komponist*“ lesen, welches er jenen beiden Freunden „Ludwig“ und „Ferdinand“, die wir aus der Geschichte der „Automate“ kennen, in den Mund legte, und zwar, sehr wirkungsvoll, mitten unter den Stürmen der Belagerung von Dresden, welche er selbst erlebte, als er dieses prächtige Stück schrieb, und welche zu jener Belagerung von Granada, die keinen „Opernstoff“ ergab, ein Gegenbild darbietet, insofern sie dem Dichter die Ursache lieferte für die schönste Wirkung, nämlich für eben diesen prophetisch klingenden Dialog über die Dichtung von „Operntexten“.

Wohl hat es auch vor Hoffmann schon „Propheten“ gegeben, auf deren Schultern er steht, um von dieser Höhe aus schliesslich in das Geisterland zu blicken, das selbst jene nicht sahen. Das 18. Jahrhundert hatte die Gedanken über die dramatische Musik bereits zu hohem Grade gereift; ich brauche nur die Namen Algarotti, Wieland, Rousseau, Herder, Gretry zu nennen, um genugsam daran erinnert zu haben, dass Hoffmann im Beginne des 19. Jahrhunderts mit seinen Ansichten nicht geradezu wie vom Himmel herabgefallen kam in unsere deutsche „Litteratur“! Aber — was nach ihm kam, war so himmelweit

von der Reife des vergangenen Säculi entfernt, dass er, als der Letzte der Propheten, uns in der That noch wie ein wahrer Himmelsbote erscheinen muss. Zwischen die Propheten von 1712—1813 und das Erscheinen des Meister-Vollenders fällt der selbe breite Schatten der Vergessenheit, der sich auch zwischen die ganze schwungvolle Periode der Romantik und der Freiheitskämpfe und unsere heutige Erfüllungszeit geworfen hat. Wir knüpfen in Kunst und Leben als Deutsche und Idealisten mit Wagner unmittelbar an jene edele Vorzeit an, und lassen Alles, was dazwischen liegt — — *„Meyerbeer"* sein! —

Doch „genug der Wort'"! — Obwohl ich nur einen Auszug aus dem ganzen Zwiegespräche über „Dichter und Komponist" hier wieder abdrucken lassen kann, so thäte es mir doch leid, diesen ferner noch durch erläuternde Paranthesen meinerseits zu unterbrechen. Die Leser werden sich selbst sagen, was darin „Wagnerisch" ist; denn es leidet gar keinen Zweifel. Gleich die Stelle, mit der ich den Auszug beginne, erinnert Jeden an das Wort Wagner's:

„O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, dass es ihm nicht möglich war, zum *„Titus"* eine Musik wie die des *„Don Juan"*, zu *„Cosi fan tutte"* eine wie die des *„Figaro"* zu erfinden; Mozart machte immerfort Musik, aber eine schöne Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war." (III. 306.)

Hoffmann freilich war nicht Dramatiker genug, um in diese schroffe Gegenüberstellung des „melodischen" *Cosi fan tutte* gegen den musikalisch-dramatischen *Don Giovanni* ohne Weiteres mit einzustimmen. Er war auch allzu sehr Epiker und — Magiker, als dass es ihm möglich gewesen wäre, an derjenigen Stelle seines herrlichen Dialogs, wo er nun ein Beispiel für den ersten, vollwerthigen „Operntext" anführen will, auch in der Wahl dieses Beispieles seinen vortrefflichen Ansichten über die Anwendung der Musik auf das Drama einen gleich vortrefflichen Ausdruck zu geben. Man erwartet nach seinen Darlegungen dessen, worauf es bei der Verbindung des Dichters mit dem Musiker ankommt, jetzt nichts Anderes, als den Stoff eines wirklichen, eines Wagnerischen „musikalischen Drama's" erzählt zu finden, um so mehr, als ja Hoffmann selber schon den Stoff des „Tannhäuser" in seiner Novelle vom „Sängerkampfe" episch bearbeitet hatte. Aber was bringt er uns? Ein Gozzisches Märchen, — richtiger eine phantastische Zauberfabel — kurz: Hoffmann, nicht Wagner; und es ist nur ein Zeichen dafür, wie hoch in Achtung er sich bei uns durch seine Ansichten gesetzt hatte, dass wir uns darüber überhaupt noch als über etwas Unerwartetes verwundern! — Allerdings enthält jenes Märchen eine schöne, des „musikalischen Drama's" ganz würdige „Idee": Mitleiden, Selbstaufopferung, Erlösung durch Liebe. Aber diese Idee erwächst nicht dramatisch aus sich selbst heraus zur grossen mythischen Tragödie — ihr fehlt eben die Heimathssphäre des wahrhaft Mythischen, sie ist willkürlich

in das Zauberreich der romantischen Fabel hineingeworfen, und die phantastischen Spukgeister dieses Reiches spielen nun mit ihr, indem sie allerhand symbolische Bilder herbeitragen, um darin, wie in Wunder-Spiegeln, die „Idee“ sich wiederspiegeln zu lassen, ohne dass sie dabei frei und selbstschöpferisch zur Geltung und zur Herrschaft über die Geister kommen könnte. Die Idee wird also gewissermaassen durch einzelne Abenteuer „illustrirt“, aber nicht durch „ihr“ Drama dargestellt. Auch ist der Stoff gar nicht der Ausdruck einer „Idee“ in jenem grossen, mythischen Sinne der „Musik“, welche für sich, als „Idee der Welt“ selber, dramatische Typen des Ausdruckes sucht und — findet, sondern er ist ein richtiger Opern-Stoff, der mitsammt seiner schönen, moralischen „Idee“ auf die Musik hin gesucht ward und, einmal gefunden, zur „Musik“ anregt, in einem operngerechteren Sinne als das *„Sanctus“* jenen Kapellmeister mit den Pickelflöten. Das Ende ist denn auch reinste Opernheiterkeit. Und doch hat auch Dies noch für uns seine ernste Seite: wir wissen, dass unser Meister seine dramatisch-poetische Laufbahn eben dort begann, wo Hoffmann, als er ein Beispiel geben wollte, schliessen musste — mit Gozzi's „Feen“-Märchen!! — —

Vernehmen wir nun etwas aus dem „Tauf-Spruche“, den Hoffmann mit seinem schönen Dialoge dem Kinde mitgab, das in jenen selben stürmischen Tagen des August 1813, während deren dies Gespräch in Dresden entstand, zu Leipzig durch die heilige Handlung der Christengemeinde zugesellt ward: der zukünftige Meister des *„Parsifal“!* —

Ferdinand. Du wirst mir eingestehen, dass niemand eigensinniger in seinen Forderungen sein kann, als ihr es seid, ihr Komponisten; und wenn Du behauptest, dass es dem Musiker nicht zuzumuthen sei, dass er sich den Handgriff, den die mechanische Arbeit der Versifikation erfordert, aneigne, so meine ich dagegen, dass es dem Dichter wohl gar sehr zur Last fallen dürfe, sich so genau um euere Bedürfnisse, um die Struktur euerer Terzetten, Quartetten, Finalen etc. zu bekümmern, um nicht, wie es denn leider uns nur zu oft geschieht, jeden Augenblick gegen die Form, die ihr nun einmal angenommen, mit welchem Recht, mögt ihr selbst wissen, zu sündigen. Selbst manches herrliche Sujet, das uns in dichterischer Begeisterung aufgegangen, und mit dem wir stolz in der Meinung, euch hoch zu beglücken, vor euch treten, verwerft ihr geradezu als untauglich und unwürdig des musikalischen Schmuckes. Das ist denn doch oft purer Eigensinn, oder was weiss ich sonst: denn oft macht ihr euch an Texte, die unter dem Erbärmlichen stehen, und —

Ludwig. Wahrhafte, in der herrlichen, heiligen Musik lebende und webende Komponisten wählten nur poetische Texte.

Ferdinand. Aber Mozart . . . ?

Ludwig. Wählte nur der Musik wahrhaft zusagende Gedichte zu seinen klassischen Opern, so paradox dies manchen scheinen mag. — Doch davon hier jetzt abgesehen, meine ich, dass es sich sehr genau bestimmen liesse, was für ein Sujet für die Oper passt, so dass der Dichter nie Gefahr laufen könnte, darin zu irren.

Ferdinand. Ich gestehe, nie darüber nachgedacht zu haben, und bei dem Mangel musikalischer Kenntnisse würden mir auch die Prämissen gefehlt haben.

Ludwig. Wenn Du unter musikalischen Kenntnissen die sogenannte Schule der Musik verstehst, so bedarf es deren nicht, um richtig über das Bedürfniss der Komponisten zu urtheilen: denn ohne diese kann man das Wesen der Musik so erkannt haben, und so in sich tragen, dass man in dieser Hinsicht ein viel besserer Musiker ist, als der, der im Schweisse seines Angesichts die ganze Schule in ihren manigfachen Irrgängen durcharbeitend, die todte Regel, wie den selbstgeschnitzten Fetisch, als den lebendigen Geist verherrlicht, und den dieser Götzendienst um die Seligkeit des höhern Reiches bringt. Ja, in jenem fernen Reiche, das uns oft in seltsamen Ahnungen umfängt, und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen, und alle die Laute wecken, die in der beengten Brust schliefen, und die, nun erwacht, wie in feurigen Strahlen freudig und froh heraufschiessen, so dass wir der Seligkeit jenes Paradieses theilhaftig werden — da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimniss des Worts und des Tons ist ein und das selbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen. In kurzen Worten: Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als nothwendiges Erzeugniss der selben entspringt.

Ferdinand. Ich gestehe, dass mir das noch nicht ganz einleuchtet.

Ludwig. Ist nicht die Musik die geheimnissvolle Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Accente in unserm Inneren wiederklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet mit einander, und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Das ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik. Aber nun soll die Musik ganz in's Leben treten, sie soll seine Erscheinungen ergreifen, und Wort und That schmückend, von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen. Kann man denn vom Gemeinen in herrlichen Worten reden? Kann denn die Musik etwas anderes verkünden, als die Wunder jenes Landes, von dem sie zu uns herübertönt? — Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Land der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzend, so dass man willig daran glaubt, ja, dass man, wie in einem beseligenden Traume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt, in den Blumengängen des romantischen Landes wandelt, und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort versteht.

Ferdinand. Du nimmst also ausschliesslich die romantische Oper mit ihren Feen, Geistern, Wundern und Verwandlungen in Schutz?

Ludwig. Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reiche der Romantik ist die Musik zu Hause. Du wirst mir indessen wohl glauben, dass ich diejenigen armseligen Produkte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen, und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, nur um das Auge des müssigen Pöbels zu ergötzen, höchlich verachte. Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale, begeisterte Dichter: denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreiches in's Leben; auf seinem Fittig schwingen wir uns über die Kluft, die uns sonst davon trennte, und einheimisch geworden in dem fremden Lande, glauben wir an die Wunder, die als nothwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein sichtbarlich geschehen, und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der

höchsten Wonne erfüllen. Es ist, mit einem Wort, die Zauberkraft der poetischen Wahrheit, welche dem, das Wunderbare darstellenden Dichter zu Gebote stehen muss, denn nur diese kann uns hinreissen, und eine blos grillenhafte Folge zweckloser Feereien, die, wie in manchen Produkten der Art, oft nur da sind, um den Pagliasso im Knappenkleide zu necken, wird uns als albern und possenhaft immer kalt und ohne Theilnahme lassen. — Also, mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen, und so vor unseren Augen sich ein romantisches Sein erschliessen, in dem auch die Sprache höher potenzirt, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja, wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreisst. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und nothwendig aus der Dichtung entspringen.

Ferdinand. Jetzt verstehe ich Dich ganz, und denke an den Ariost und den Tasso; doch glaube ich, dass es eine schwere Aufgabe sei, nach Deinen Bedingnissen das musikalische Drama zu formen.

Ludwig. Es ist das Werk des genialen, wahrhaft romantischen Dichters. — Denke an den herrlichen Gozzi. In seinen dramatischen Märchen hatte er das ganz erfüllt, was ich von dem Operndichter verlange, und es ist unbegreiflich, wie diese reiche Fundgrube vortrefflicher Opernsujets bis jetzt nicht mehr benutzt worden ist. Eins seiner schönsten Märchen ist unstreitig „der Rabe".*) — Millo, König von Frattrombrosa, kennt kein anderes Vergnügen, als die Jagd. Er erblickt im Walde einen herrlichen Raben, und durchbohrt ihn mit dem Pfeil. Der Rabe stürzt herab auf ein Grabmal vom weissesten Marmor, das unter dem Baume aufgerichtet ist, und bespritzt es, im Tode erstarrend, mit seinem Blute. Da erbebt der ganze Wald, und aus einer Grotte schreitet ein fürchterliches Ungeheuer hervor, das dem armen Millo den Fluch zudonnert: Findest Du kein Weib, weiss, wie des Grabmals Marmor, roth, wie des Raben Blut, schwarz, wie des Raben Federn, so stirb in wüthendem Wahnsinn! — Vergebens sind alle Nachforschungen nach einem solchen Weibe. Da beschliesst des Königs Bruder, Jennaro, der ihn auf das Zärtlichste liebt, nicht eher zu ruhen und zu rasten, bis er die Schöne, die den Bruder rette vom verzehrenden Wahnsinn, gefunden. Er durchstreicht Länder und Meere, endlich sieht er, von einem in der Negromantik erfahrenen Greise auf die Spur geleitet, Armilla, die Tochter des mächtigen Zauberers Norand. Ein herrliches Ross und einen Falken von den seltensten Eigenschaften spielt ihm, als er kaum an's Ufer getreten, der Zufall in die Hände, und er ist voll Entzücken, nicht allein den Bruder retten, sondern ihn überdem auch mit Geschenken, die ihm so werth sein müssen, erfreuen zu können. Jennaro will in einem Zelt, das man unter einem Baume aufgeschlagen, ausruhen. Da setzen sich zwei Tauben in die Zweige und fangen an zu sprechen: „Weh Dir, Jennaro, dass Du geboren bist! Der Falke wird dem Bruder die Augen auspicken; überreichst Du ihn nicht, oder verräthst Du, was Du weisst, so wirst Du zu Stein. — Besteigt Dein Bruder das Ross, so wird es ihn augenblicklich tödten; gibst Du es ihm nicht, oder verräthst Du, was Du weisst, so wirst Du zu Stein. Vermählt sich Millo mit Armilla, so wird ihn in der Nacht ein Ungeheuer zerfleischen; übergibst Du ihm Armilla nicht, oder verräthst Du, was Du weisst, so wirst Du zu Stein." In dem Augenblick als Millo Armilla sieht,

*) Eine Uebersetzung erschien zuerst im Jahre 1804 bei Breitkopf & Härtel zu Leipzig, und zwar von Adolf Wagner!

ist er von dem Wahnsinn, der ihn ergriffen, geheilt. Jennaro trägt ihm den Falken entgegen, aber als Millo ihn ergreifen will, haut Jennaro dem Falken den Kopf ab, und des Bruders Augen sind gerettet. Eben so, als Millo schon den Fuss in den Bügel setzt, um das Ross zu besteigen, zieht Jennaro das Schwert, und haut dem Pferde auf einen Streich beide Vorderbeine ab, dass es zusammenstürzt. Millo glaubt nun überzeugt zu sein, dass eine wahnsinnige Liebe den Bruder zu diesem Betragen reize. Jennaro sieht seines Bruders Untergang vor Augen; er ist in Verzweiflung sich so verkannt zu sehen, und doch droht ihm ein grässliches Verhängniss, wenn nur ein Wort des fürchterlichen Geheimnisses seinen Lippen entflieht. Da beschliesst er, es koste, was es wolle, seinen Bruder zu retten, und dringt in der Nacht durch einen unterirdischen Gang in das Schlafzimmer des Königs. Ein fürchterlicher, feuersprühender Drache erscheint; Jennaro fällt ihn an, aber seine Streiche sind fruchtlos. Millo kommt aus dem Schlafzimmer, und da das Ungeheuer verschwunden, sieht er in dem Bruder den Meineidigen, den der Wahnsinn einer verrätherischen Liebe zum Brudermorde treibt. Jennaro kann sich nicht entschuldigen; er wird von den herbeigerufenen Wachen entwaffnet und in's Gefängniss geschleppt. Er soll die ihm aufgebürdete That mit dem Leben auf dem Richtplatze büssen: aber noch vor dem Tode will er den heissgeliebten Bruder sprechen. Und nun entdeckt Jennaro unter wüthendem Schmerz die verhängnissvollen grässlichen Prophezeihungen der Tauben und des Negromanten Norand. Aber zum starren Entsetzen Millo's steht er nach den letzten Worten in eine Marmorstatue verwandelt da. Nun erkennt Millo Jennaro's Bruderliebe, und von den herzzerreissendsten Vorwürfen gemartert, beschliesst er die Statue des geliebten Bruders nie mehr zu verlassen, sondern zu ihren Füssen in Reue und Verzweiflung zu sterben. Da erscheint Norand. „In des Schicksals ewigem Gesetzbuch," spricht er, „war des Raben Tod, Dein Fluch, Armillens Raub geschrieben. Dem Bruder gibt nur eine That das Leben wieder, aber diese That ist grässlich. — Durch diesen Dolch sterbe Armilla an der Seite der Statue, und im Leben erglüht der kalte Marmor, von ihrem Blut bespritzt. Hast Du Muth, Armilla zu morden; thu' es! Jammere, klage, so wie ich!" — Von Grausen und Entsetzen erfasst, das Leben nicht mehr achtend, durchstösst sich Armilla selbst mit dem Dolch, den Norand hingeworfen. So wie ihr Blut die Statue bespritzt, kehrt Jennaro in das Leben zurück. Millo sieht den Bruder belebt, aber die Geliebte todt daliegend. Verzweiflungsvoll will er sich mit demselben Dolche, der Armilla tödtete, ermorden. Da verwandelt sich plötzlich die finstere Gruft in einen weiten glänzenden Saal. Norand erscheint: das grosse, geheimnissvolle Verhängniss ist erfüllt, alle Trauer geendet; Armilla lebt, von Norand berührt, wieder auf, und alles endet glücklich.

Ferdinand. Du hast Recht, das Wunderbare erscheint hier als nothwendig, und es ist so poetisch wahr, dass man willig daran glaubt. Es ist Millo's That, der Mord des Raben, die gleichsam an die eherne Pforte des dunklen Geisterreichs anschlägt, und nun geht sie klingend auf, und die Geister schreiten hinein in das Leben, und verstricken die Menschen in das wunderbare, geheimnissvolle Verhängniss, das über ihnen waltet.

Ludwig. So ist es; und nun betrachte die starken, herrlichen Situationen, die der Dichter aus diesem Konflikt mit der Geisterwelt zu ziehen wusste. Jennaro's heroische Aufopferung, Armilla's Heldenthat — es liegt eine Grösse darin, von der unsere moralischen Schauspieldichter, in den Armseligkeiten des alltäglichen Lebens, wie in dem Auskehricht, der aus dem Prunksaal in den Schuttkarren geworfen, wühlend, gar keine Idee haben.

Ferdinand. Da Du auf diese Weise nur die, im eigentlichsten Sinne romantischen Opern gelten lässest, wie ist es nun mit den musikalischen Tragödien, und dann vollends mit den komischen Opern im modernen Kostüm? Die musst Du ganz verwerfen?

Ludwig. Keinesweges! — In den mehrsten älteren, tragischen Opern, wie sie leider nun nicht mehr gedichtet und komponirt werden, ist es ja auch das wahrhaft Heroische der Handlung, die innere Stärke der Charaktere und der Situationen, die den Zuschauer so gewaltig ergreift. Die geheimnissvolle dunkele Macht, die über Göttern und Menschen waltet, schreitet sichtbarlich vor seinen Augen daher, und er hört, wie in seltsamen, ahnungsvollen Tönen, die ewigen, unabänderlichen Rathschlüsse des Schicksals, das selbst die Götter beherrscht, verkündet werden. Von diesen rein tragischen Stoffen ist das eigentlich Phantastische ausgeschlossen; aber in der Verbindung mit den Göttern, die den Menschen zum höheren Leben, ja zu göttlicher That erweckt, muss auch eine höhere Sprache in den wundevollen Accenten der Musik erklingen. Wurden, beiläufig gesagt, nicht schon die antiken Tragödien musikalisch deklamirt? und sprach sich nicht darin das Bedürfniss eines höheren Ausdrucksmittels, als es die gewöhnliche Rede gewähren kann, recht eigentlich aus? — Unsere musikalischen Tragödien haben den genialen Komponisten auf eine ganz eigene Weise zu einem hohen, ich möchte sagen, heiligen Styl begeistert, und es ist, als walle der Mensch in wunderbarer Weise auf den Tönen, die den goldenen Harfen der Cherubim und Seraphim entklingen, in das Reich des Lichtes, wo sich ihm das Geheimniss seines eigenen Seins erschliesst. — Ich wollte, Ferdinand, nichts Geringeres andeuten, als die innige Verwandtschaft der Kirchenmusik mit der tragischen Oper, aus der sich die älteren Komponisten einen eigenen herrlichen Styl bildeten, von dem die Neueren keine Idee haben, den in üppiger Fülle überbrausenden Spontini nicht ausgenommen. — Doch ich bin Dir meine Meinung über die *Opera buffa* noch schuldig. Hier ist es nun das Phantastische, das zum Theil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Theil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt, und alles oberste dann zu unterst dreht. Man muss zugestehen: „Ja, es ist der Herr Nachbar, im bekannten zimmtfarbenen Sonntagskleide, mit goldbesponnenen Knöpfen, und was in aller Welt muss nur in den Mann gefahren sein, dass er sich so närrisch gebärdet?“ — Denke Dir eine ehrbare Gesellschaft von Vettern und Muhmen mit dem schmachtenden Töchterlein, und einige Studenten dazu, die die Augen der Cousine besingen, und vor den Fenstern auf der Guitarre spielen. Unter diese fährt der Geist Droll in neckhaftem Spuk, und nun bewegt in tollen Einbildungen, in allerlei seltsamen Sprüngen und abenteuerlichen Grimassen sich alles durcheinander. Ein besonderer Stern ist aufgegangen, und überall stellt der Zufall seine Schlingen auf, in denen sich die ehrbarsten Leute verfangen, strecken sie die Nase nur was weniges vor. — Eben in diesem Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben, in den daraus entstehenden Widersprüchen liegt, nach meiner Meinung, das Wesen der eigentlichen *Opera buffa;* und eben dieses Auffassen des sonst fern liegenden Phantastischen, das nun in's Leben gekommen, ist es, was das Spiel der italiänischen Komiker so unnachahmlich macht. Sie verstehen die Andeutungen des Dichters, und durch ihr Spiel wird das Skelett, was er nur geben durfte, mit Fleisch und Farben belebt.

Ferdinand. Du selbst bringst mich auf eine Schwierigkeit, die ihr dem Operndichter entgegenstellt. — Ich meine die unglaubliche Kürze, welche ihr

uns vorschreibt. Alle Mühe diese oder jene Situation, den Ausbruch dieser oder jener Leidenschaft, recht in bedeutenden Worten aufzufassen und darzustellen, ist vergebens: denn alles muss in ein paar Versen abgethan sein, die sich noch dazu rücksichtslos nach euerem Gefallen drehen und wenden lassen sollen.

Ludwig. Ich möchte sagen, der Operndichter müsse, dem Dekorations-Maler gleich, das ganze Gemälde nach richtiger Zeichnung, in starken, kräftigen Zügen hinwerfen, und es ist die Musik, die nun das Ganze so in richtiges Licht und gehörige Perspektive stellt, dass Alles lebendig hervortritt, und sich einzelne, willkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn herausschreitenden Gestalten vereinen.

Ferdinand. Also nur eine Skizze sollen wir geben, statt eines Gedichtes?

Ludwig. Keinesweges. Dass der Operndichter, rücksichtlich der Anordnung, der Oekonomie des Ganzen, den aus der Natur der Sache genommenen Regeln des Dramas treu bleiben müsse, versteht sich wohl von selbst: aber er hat es wirklich nöthig, ganz vorzüglich bemüht zu sein, die Scenen so zu ordnen, dass der Stoff sich klar und deutlich vor den Augen des Zuschauers entwickele. Beinahe, ohne ein Wort zu verstehen, muss der Zuschauer sich aus dem, was er geschehen sieht, einen Begriff von der Handlung machen können. Kein dramatisches Gedicht hat diese Deutlichkeit so im höchsten Grade nöthig, als die Oper, da, ohne dem, dass man bei dem deutlichsten Gesange die Worte doch immer schwerer versteht, als sonst, auch die Musik gar leicht den Zuhörer in andere Regionen entführt, und nur durch das beständige Hinlenken auf den Punkt, in dem sich der dramatische Effekt konzentriren soll, gezügelt werden kann. Was nun die Worte betrifft, so sind sie dem Komponisten am liebsten, wenn sie kräftig und bündig die Leidenschaft, die Situation, welche dargestellt werden soll, aussprechen; es bedarf keines besonderen Schmuckes, und ganz vorzüglich keiner Bilder. Auch das einfache Lebewohl wird dem Komponisten, den nicht Worte, sondern Handlung und Situation begeistern müssen, genug sein, in kräftigen Zügen den inneren Seelenzustand des jungen Helden oder des scheidenden Geliebten zu malen. Das ist ja eben das wunderbare Geheimniss der Tonkunst, dass sie da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet!

Ferdinand. Auf diese Weise müsste der Operndichter, rücksichtlich der Worte, nach der höchsten Einfachheit streben, und es würde hinlänglich sein, die Situation nur auf edle und kräftige Weise anzudeuten.

Ludwig. Allerdings: denn, wie gesagt, der Stoff, die Handlung, die Situation, nicht das prunkende Wort, muss den Komponisten begeistern, und ausser den sogenannten poetischen Bildern, sind alle und jede Reflexionen für den Musiker eine wahre Mortifikation. Eben daher wirst Du auch finden, dass oft die poetischsten Komponisten sogar herzlich schlechte Verse gar herrlich in Musik setzten. Da war es aber der wahrhaft opernmässige, romantische Stoff, der sie begeisterte. Als Beispiel führe ich Dir Mozart's *Zauberflöte* an". —

Nun, das ist ein „Beispiel"! Und hier ergreift noch einmal unser Meister das Wort und sagt:

„Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existirt; mit diesem Werke war sie erschaffen. Ein phantastisches Märchen, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mussten zur Ausstattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf? Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum er-

habensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit! Welche Manigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüthen der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. In der That, das Genie that hier fast einen zu grossen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück der selben hin, das unmöglich übertroffen, ja, dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte. — Dennoch sehen wir das volksthümliche musikalische Drama noch einmal aufleben. In der Zeit, wo Beethoven's allgewaltiges Genie in seiner Instrumentalmusik das Reich der kühnsten Romantik erschlossen, verbreitete sich ein lichtvoller Strahl aus diesem zauberhaften Gebiete auch über die deutsche Oper. Es war dies Weber, der der Bühnenmusik noch einmal ein schönes, warmes Leben einhauchte". (I. 201. 202.)

Ja, zwischen „Zauberflöte" und „Zauberhorn" schwebt recht eigentlich das ganze phantastische Feen- und Wunderland der „Romantik"; wie aber zwischen Beethoven und Weber der romantische „Geisterseher" die letzten Konsequenzen der „Poesie" jenes Landes zieht, so erfüllt der selben beiden Meister musikalische Romantik der „Klassiker" des dramatischen Kunstwerkes aus der deutschen Musik: Richard Wagner. — Und wahrlich — als führte sein kriegerischer Schicksalsweg ihn im Sturmfluge der höchsten deutschen Begeisterungen schon bis in jenes selige Idealreich der Zukunft, so beschliesst Ferdinand herrlich das Gespräch:

„Ferdinand war im Begriff zu antworten, als auf der Strasse dicht vor den Fenstern der Generalmarsch geschlagen wurde. Er schien betroffen, Ludwig drückte tief seufzend des Freundes Hand an seine Brust. „Ach Ferdinand, theurer, innig geliebter Freund!" rief er aus: „was soll aus der Kunst werden in dieser rauhen, stürmischen Zeit?" Da überflog eine Gluth Ferdinand's Gesicht; sein Auge erstrahlte in brennendem Feuer, und er sprach mit erhöhter Stimme: „Ludwig, was ist aus Dir geworden; hat die Kerkerluft, die Du hier so lange eingeathmet haben magst, denn so in Dich hinein gezehrt, dass Du krank und siech nicht mehr den glühenden Frühlingshauch zu fühlen vermagst, der draussen durch die in goldener Morgenröthe erglänzenden Wolken streicht? — In träger Unthätigkeit schwelgten die Kinder der Natur, und die schönsten Gaben, die sie ihnen bot, achteten sie nicht, sondern traten sie in einfältigem Muthwillen mit Füssen. Da weckte die zürnende Mutter den Krieg, der im duftenden Blumengarten lange geschlafen; der trat wie ein eherner Riese unter die Verwahrlosten, und vor seiner schrecklichen Stimme, von der die Berge wiederhallten, fliehend, suchten sie den Schutz der Mutter, an die sie nicht mehr geglaubt hatten. Aber mit dem Glauben kam auch die Erkenntniss: nur die Kraft bringt das Gedeihen — dem Kampfe entstrahlt das Göttliche, wie dem Tod das Leben! — Ja, Ludwig, es ist eine verhängnissvolle Zeit gekommen, und wie in der schauerlichen Tiefe der alten Sagen, die, gleich in ferner Dämmerung wunderbar murmelnden Donnern zu uns herüber tönen, vernehmen wir wieder deutlich die Stimme der ewig waltenden Macht — ja, sichtbarlich in unser Leben schreitend, erweckt sie in uns den Glauben, dem sich das Geheimniss unseres Seins erschliesst. — Die Morgenröthe bricht an, und schon schwingen sich begeisterte Sänger in die duftigen Lüfte und verkünden das Göttliche, es im Gesange lobpreisend. Die goldenen Thore sind geöffnet, und in Einem Strahl entzünden Wissenschaft und Kunst das heilige Streben, das die Menschen zu einer Kirche vereinigt. Drum, Freund, den Blick aufwärts ge-

richtet — Muth — Vertrauen — Glauben!“ — Ferdinand drückte den Freund an sich. Dieser nahm das gefüllte Glas: „Ewig verbunden zum höheren Sein im Leben und Tode!“ wiederholte Ferdinand, und in wenig Minuten trug ihn sein flüchtiges Ross schon zu den Schaaren, die in wilder Kampflust hoch jubelnd dem Feinde entgegenzogen.“ — —

Dem haben wir nichts hinzu zu fügen, als noch ein letztes Wort, das Hoffmann selber zu uns spricht, ein Wort für jene „Zukunft“, die uns Gegenwart geworden ist und bleiben soll für alle Zeiten:

„Immer weiter fort und fort treibt der waltende Zeitgeist; nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Lust des Lebens bewegten, wieder; aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schmiegt ihr geheimnissvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Noch leben geistig die alten hohen Meister; nicht verklungen sind ihre Gesänge; nur nicht vernommen wurden sie im brausenden, tosenden Geräusch des ausgelassenen wilden Treibens, das über uns einbrach. Mag die Zeit der Erfüllung unseres Hoffens nicht mehr fern sein, mag ein frommes Leben in Friede und Freudigkeit beginnen, und die Musik frei und kräftig ihre Seraphsschwingen regen, um auf's Neue den Flug zu dem Jenseits zu beginnen, das ihre Heimath ist, und von welchem Trost und Heil in die unruhvolle Brust des Menschen hinabstrahlt!“ — (Serapionsbrüder. II. 204.)

Ueber die Philosophie des Vedânta

in ihren Beziehungen zur Metaphysik des Abendlandes.

Vortrag,

gehalten zu Bombay im Zweigvereine der Kgl. Asiatischen Gesellschaft,

Sonnabend, den 25. Februar 1893,

von Dr. Paul Deussen, Professor der Philosophie an der Universität Kiel.

Widmung des Originales:

Allen meinen indischen Freunden,

deren freundliches Entgegenkommen meine Reise durch Indien von November 1892 bis März 1893 in allen Theilen der Halbinsel so genussvoll, lehrreich und herzerhebend gemacht hat,

widme ich diese wenigen Seiten,

indem ich sie ihrer ernsten Beachtung empfehle.

P. D.

Mit Genugthuung habe ich auf meiner Reise durch Indien wahrgenommen, dass unsere Brüder im Osten bis jetzt auf dem Gebiete der Philosophie eine sehr gute Tradition bewahrt haben, eine bessere vielleicht als die zwar mehr thatkräftigen aber weniger zur Kontemplation sich neigenden Zweige der grossen Indo-Arischen Familie in Europa, unter denen Empirismus, Realismus und ihre natürliche Folge — der Materialismus — täglich üppiger gedeihen, — während die Metaphysik, dieses Centrum und Herz aller ernsten Philosophie, nur von den Wenigen gepflegt wird, die gelernt haben, dem Geist des Zeitalters zu trotzen.

In Indien ist es dem Einfluss dieses verderbten und verderblichen Geistes unserer Zeit noch nicht gelungen, auf dem Gebiete der Religion und der Philosophie die guten Ueberlieferungen der grossen alten Zeiten umzustürzen. Wohl ist es wahr, dass auch in Indien die meisten der alten *darçana's* (philosophischen Systeme) nur noch ein historisches Interesse haben; Anhänger des Sânkhya-Systems sind selten; Nyâya wird meist nur im Sinne einer geistigen Gymnastik und Unterhaltung getrieben, ähnlich wie Grammatik oder Mathematik; — der Vedânta dagegen ist heute noch, wie in den längst vergangenen Zeiten, in der Seele und dem Herzen jedes denkenden Hindu lebendig. Zwar sind auch hier, in das Heiligthum der Vedânta-Metaphysik, die dem Menschen so natürlichen, realistischen Neigungen eingedrungen und haben die verschiedenen falschen Auslegungen

von Çaṅkara's Advaita veranlasst, die unter den Namen Viçishṭâdvaita, Dvaita, Çuddhâdvaita des Râmânuja, Mâdhva, Vallabha, bekannt sind.*) Bis zur Stunde hat sich aber Indien von diesen Bestrebungen nicht verführen lassen, und von hundert Vedânta-Beflissenen (ich weiss es von einem wohlunterrichteten Manne, der selbst ein eifriger Gegner des Çaṅkara und Anhänger des Râmânuja ist) folgen etwa fünfzehn dem Râmânuja, fünf dem Mâdhva, fünf dem Vallabha, und fünfundsiebzig dem Çaṅkârâchârya.

Inmitten so vieler Heimsuchungen kann diese Thatsache für das arme Indien ein grosser Trost sein. Denn die ewigen Interessen stehen höher als die zeitlichen; und das System des Vedânta, gegründet auf die Upanishaden und die Vedânta-Sûtra's und vollendet durch Çaṅkara's Commentare — ein System, demjenigen Platons und Kants an die Seite zu stellen — ist eine der kostbarsten Errungenschaften des Genius der Menschheit in seinem Forschen nach der ewigen Wahrheit: wie ich dies durch eine kurze Skizze von Çaṅkara's Advaita und einen Vergleich seiner Hauptlehren mit dem Besten, was die abendländische Philosophie bisher hervorgebracht hat, darzuthun versuchen will.

Wenn man, wie Çaṅkara, die Upanishaden als Offenbarungen und folglich als absolute Autorität betrachtet, so ist es keine leichte Aufgabe, aus diesem Material ein zusammenhängendes philosophisches System zu errichten; denn die Theologie, die Kosmologie und die Psychologie der Upanishaden sind voll der unversöhnlichsten Widersprüche. So wird z. B. an vielen Stellen das Wesen des Brahman in den verschiedensten und buntesten Farben geschildert; an anderen dagegen heisst es, das Wesen des Brahman sei der menschlichen Sprache, dem menschlichen Verstand, durchaus unerreichbar. Aehnlich wird uns mehrfach ausführlich berichtet, wie die Welt von Brahman geschaffen wurde; dann wiederum wird gelehrt, es gäbe ausser Brahman keine Welt, und das Unterschiedliche der Dinge beruhe einzig auf Irrthum und Täuschung. Oder auch, wir lesen phantastische Beschreibungen des *Saṃsâra*, jenes Pfades, auf dem die Seele hinauf zum Himmel und wieder herab zur Erde wandert, erfahren aber bald darauf, dass es gar keinen Saṃsâra, gar keine Vielheit der Seelen überhaupt, sondern nur einen einzigen Âtman gibt, der ganz und voll jedem Wesen innewohnt.

Inmitten dieser, der Natur des vorliegenden Stoffes anhaftenden Schwierigkeiten, Angesichts so mancher sich widersprechender Lehren, welche aufzugeben nicht statthaft war und die er doch auch nicht alle zulassen konnte, — hat nun Çaṅkara einen bewunderungswürdigen Ausweg gefunden, welcher der Aufmerksamkeit und vielleicht der Nachahmung der christlichen Dogmatiker, in ihren Verlegenheiten, würdig ist. Aus dem Gesammtstoff der Upanishaden errichtet er zwei Systeme, ein esoterisch-philosophisches

*) Vgl. S. 132.

von ihm *nirguṇâ vidyâ*, auch bisweilen *pâramârthikâ avasthâ* benannt)*), welches die metaphysische Wahrheit für die Wenigen, in allen Zeiten und Ländern Seltenen, enthält, die diese Wahrheit zu verstehen befähigt sind; und ein anderes, exoterisch-theologisches, *(saguṇâ vidyâ, vyâvahâriki avasthâ)***) — für das grosse Publikum, welches der Bilder, nicht aber abstrakter Wahrheit, des Gottesdienstes, nicht der philosophischen Betrachtung bedarf.

Ich werde nun die zwei Systeme, das esoterische und das exoterische, kurz skizziren, indem ich sie durch die vier Haupttheile verfolge und sie einander gegenüberstelle; denn, wie jedes vollständige philosophische System, enthält auch das des Çaṅkara diese vier Haupttheile:

I. Theologie, die Lehre von Gott oder vom philosophischen Prinzip.
II. Kosmologie, die Lehre von der Welt.
III. Psychologie, die Lehre von der Seele.
IV. Eschatologie, die Lehre von den letzten Dingen, den Dingen nach dem Tode.

1. Theologie.

Die Upanishaden wimmeln von phantastischen und sich widersprechenden Beschreibungen von dem Wesen des Brahman. Er ist der Alles durchdringende *âkâça* (Aether, Raum), der *purusha* (Mann, Mensch, Geist) in der Sonne, der *purusha* im Auge; sein Haupt ist der Himmel, seine Augen sind Sonne und Mond, sein Athem ist der Wind, sein Fussschemel die Erde; als Seele des Weltalls ist er unendlich gross und unendlich klein als Seele in uns; er ist ganz besonders *içvara*, der persönlich gedachte Gott, der Lohn und Strafe, je nach den Thaten der Menschen, gerecht vertheilt. Alle diese zahlreichen Beschreibungen werden von Çankara, unter dem weiten Mantel der exoterischen Theologie, in der *saguṇâ vidyâ* (die Wissenschaften oder Vorstellungen vom attributhaften Brahman) des Brahman untergebracht; diese besteht aus zahlreichen „Vidyâs“ (*vidyâ*, das Wissen), welche dazu anleiten, sich dem ewigen Wesen nicht auf dem Wege der Erkenntniss, sondern auf dem der Verehrung zu nähern, und von denen jede einen besonderen Lohn mit sich führt. Man beachte wohl, dass auch die Vorstellung von Gott als einem persönlichen Wesen, einem *içvara* (das persönlich gedachte Brahman), eine rein exoterische ist und uns zu keinem angemessenen Begriff des Âtman verhilft. Und in der That, wenn wir bedenken, was Persönlichkeit ist, wie eng beschränkt in ihren Grenzen, wie nahe dem Egoismus verwandt, diesem Widerspiel des göttlichen Wesens, wer möchte von Gott so gering denken, ihm Persönlichkeit zuzuschreiben?

*) Die Wissenschaft vom attributlosen Brahman, der Standpunkt der höchsten Realität.
**) Die Wissenschaft vom attributhaften Brahman, der praktisch-empirische Standpunkt.

Im schärfsten Gegensatz zu diesen exoterischen Vidyâs steht die esoterische *nirguṇâ vidyâ* (die Wissenschaft vom attributlosen Brahman) des Âtman: seine Grundlehre ist die für alle menschlichen Gedanken und Worte gänzliche Unerreichbarkeit Gottes;

yato vâco nivartante
aprâpya manasâ saha
(Vor dem die Worte kehren um
Und die Gedanken, ohne ihn zu finden.)

und wiederum:

avijñâtaṃ vijânatâm,
vijñâtam avijânatâm
(Nicht erkannt vom Erkennenden,
Erkannt vom Nicht-Erkennenden)

und die berühmte, in der Bṛihadâraṇyaka-Upanishad so oft wiederkehrende Formel: *neti! neti!* d. h. auf welche Weise du auch versuchen magst, den Âtman zu erkennen, wie du ihn auch beschreiben magst, stäts sage ich dir: *na iti, na iti,* er ist nicht so, er ist nicht so! Deswegen verharrte der weise Bâhva in Stillschweigen, als er von dem König Vâshkalin aufgefordert wurde, das Brahman zu erklären. Und als der König wieder und immer wieder fragte, brach der ṛishi*) endlich in die Worte aus: „Ich sage es Dir, aber Du vernimmst es nicht; *cânto °yam âtmâ,* dieser Âtmân ist Schweigen!" Durch die Kant'sche Philosophie belehrt, verstehen wir jetzt, dass die Antwort des Bâhva richtig war; wir wissen, dass die Natur unseres Verstandes (welcher ein für allemal auf seine eingeborenen Anschauungsformen: Raum, Zeit und Kausalität angewiesen ist) uns von der Erkenntniss der raumlosen, zeitlosen, göttlichen Wirklichkeit auf ewig ausschliesst. Und dennoch ist der Âtman, das einzig göttliche Wesen, für uns nicht unerreichbar, er weilt nicht einmal fern von uns: denn als unser eigenes metaphysisches Wesen tragen wir ihn voll und ganz in uns selber; und hier, indem wir uns von der äusseren Welt des Scheines ab und den tiefen Geheimnissen unseres eigenen Wesens zuwenden, vermögen wir es, zu Gott zu gelangen, nicht durch Wissen, sondern durch *anubhava* (die innere Wahrnehmung), durch Versenkung in unser eigenes Selbst. Der Abstand ist gewaltig zwischen einem Wissen, in dem Subjekt und Objekt von einander unterschieden sind, und *anubhava*, worin Subjekt und Objekt in einander zusammenfliessen. Derjenige, der durch *anubhava* zu der „grossen Erkenntniss" gelangt: *aham brahma asmi* = ich bin Brahman, erlangt einen von Çaṅkara *Samrâdhanam* (die Ekstase) genannten Zustand vollendeter Befriedigung; und in der That, was könnte der noch wünschen, der sich selbst als die Summe und Gesammtheit alles Bestehenden fühlt und weiss!

*) *ṛishi*, die menschlichen Urheber der Veden.

II. Kosmologie.

Hier begegnen wir wiederum dem Unterschiede zwischen der exoterischen und der esoterischen Lehre, obwohl er von Çaṅkara nicht so deutlich durchgeführt ist wie in anderen Theilen seines Systems.

Die exoterische Kosmologie betrachtet, gemäss dem natürlichen aber irrthümlichen Realismus, in welchem wir geboren sind, diese Welt als die Wirklichkeit und vermag es, deren vollständige Abhängigkeit von Brahman nicht anders als durch den Mythos einer Erschaffung der Welt durch Brahman auszudrücken. Eine zeitliche Schöpfung der Welt wird also, wie in christlichen Urkunden, so auch in verschiedenen und wohlbekannten Stellen der Upanishaden gelehrt. Jedoch, ein derartiges Erschaffen der materiellen Welt durch eine immaterielle Ursache und zwar zu einem bestimmten Zeitpunkte nach einer unbenutzt verflossenen Ewigkeit, ist nicht nur unvereinbar mit den Forderungen der menschlichen Vernunft und der Naturwissenschaft, sondern auch mit einer anderen wichtigen Lehre des Vedânta, welcher (wie wir dies später sehen werden) die „Anfanglosigkeit der Seelenwanderung", *saṃsârasya anâditvam*, lehrt und lehren muss. Hier ist der Ausweg, den Çaṅkara ersinnt, äusserst sinnreich und nachahmenswerth. An Stelle der einmaligen und vorübergehenden Schöpfung, von der die Upanishaden berichten, lehrt er, dass die Welt in grossen Zeiträumen von Brahman hervorgebracht und wieder reabsorbirt wird; er beruft sich dabei auf den missverstandenen Vers aus dem Ṛigveda: *sûryâcandramasau dhâtâ yathâpûrvam akalpayat*

Der auch die Sonne und den Mond
Der Reihe nach als Schöpfer schuf.

Dieses abwechselnde Hervorbringen und Reabsorbiren währt seit Ewigkeit, und keine Schöpfung kann nach unserem System eine erste sein; und dies aus guten Gründen, wie wir sogleich sehen werden. — Auf die Frage: Warum hat Gott die Welt erschaffen? sind die Antworten gewöhnlich sehr unbefriedigende. Zu seinem eigenen Ruhm? Wie können wir ihm solche Eitelkeit zuschreiben! — Zu seiner besonderen Unterhaltung? Er war ja aber eine Ewigkeit ohne dieses Spielzeug! — Aus Liebe zur Menschheit? Wie könnte er ein Ding lieben, ehe es ins Dasein getreten, und wie kann man es Liebe nennen, Millionen von Wesen zum Elend und ewigen Leiden zu erschaffen! — Der Vedânta hat eine bessere Antwort. Die endlos wiederholte Neuschöpfung der Welt ist eine moralische Nothwendigkeit, die mit jener Lehre zusammenhängt, die den Mittelpunkt und den werthvollsten Bestandtheil des exoterischen Vedânta ausmacht: der Lehre vom Saṃsâra (die Seelenwanderung, der Umlauf).

Der Mensch, sagt Çaṅkara, gleicht einer Pflanze. Er wächst, er blüht und zuletzt stirbt er; aber nicht gänzlich. Denn wie die Pflanze, wenn sie stirbt, Samen zurücklässt, aus welchem, je nach ihrer Beschaffenheit, eine

neue Pflanze entsteht, also hinterlässt auch der Mensch, wenn er stirbt, sein *karman*, die guten und bösen Werke seines Lebens, welche in einem folgenden Leben bestraft oder belohnt werden müssen. Kein Leben kann ein erstes sein, denn es ist die Frucht früherer Handlungen, noch ein letztes, denn seine Handlungen müssen in einem nachfolgenden Leben gesühnt werden. Folglich ist der Saṃsâra ohne Anfang und ohne Ende, und das erneute Hervorbringen der Welt nach jeder Reabsorption in Brahman ist eine moralische Nothwendigkeit. Ich brauche nicht besonders zu betonen, namentlich hier in Indien nicht, welch hohen Werth diese Lehre von dem Saṃsâra besitzt, als ein Trost im Elend, als eine moralische Stütze gegenüber den Versuchungen des Lebens; nur das will ich erwähnen, dass der Saṃsâra, wenn auch nicht absolute Wahrheit, doch die mythische Vorstellung einer Wahrheit ist, welche an und für sich unserem Verstande unfassbar bleibt. Mythisch ist aber diese Theorie der Seelenwanderung nur insoweit, als sie mit den Anschauungen von Zeit und Raum eine Wahrheit umkleidet, die in Wirklichkeit raum- und zeitlos, und deshalb jenseits unseres Begriffsvermögens ist. Der Saṃsâra ist also genau so weit von der Wahrheit entfernt, wie die *saguṇâ vidyâ* von der *nirguṇâ vidyâ;* diese Lehre ist wohl die ewige Wahrheit, aber (da wir sie anders nicht begreifen können) die Wahrheit in einer allegorischen Gestalt, unserem menschlichen Verstande angepasst. Und dies ist der Charakter des ganzen exoterischen Vedânta, während die esoterische Lehre die metaphysische, absolute Wahrheit zu erforschen sich bemüht.

Und so gelangen wir zu der esoterischen Kosmologie, deren einfache Lehre diese ist, dass es in Wirklichkeit keine Welt der Vielheit gibt, sondern nur Brahman, und dass, was wir als die Welt betrachten, nur ein Blendwerk *(mâyâ)* ist, ähnlich einer *mṛigatṛishnikâ* (Fata Morgana), welche verschwindet, sowie wir ihr nahen, und welche wir so wenig zu fürchten haben wie den Strick, den wir in der Finsterniss für eine Schlange hielten. Wie Sie sehen, enthält der Vedânta viele Gleichnisse, um den illusorischen Charakter dieser Welt zu beleuchten; das beste ist vielleicht das, in dem Çaṅkara unser Leben einem langen Traume vergleicht: so lange der Traum währt, zweifeln wir nicht an der Wirklichkeit des Traumes, diese Wirklichkeit verschwindet aber in dem Augenblick des Erwachens, um einer Wirklichkeit höherer Ordnung zu weichen, welche wir während des Traumes nicht gewahrten. Das Leben ein Traum! dies war der Gedanke so mancher Weisen, von Pindar und Sophokles an, bis zu Shakespeare und Calderon de la Barca, Niemand aber hat diese Idee vollkommener erläutert als Çaṅkara. Und in der That, der Augenblick unseres Todes mag vielleicht mit Nichts so viel Aehnlichkeit haben wie mit dem Erwachen aus einem langen und schweren Traum; vielleicht verschwinden dann Himmel und Erde, weggehaucht wie die nächtlichen Traumphantome? und was werden wir dann vor uns erblicken? oder vielmehr in uns?

Brahman, die ewige Wirklichkeit, die bis dahin durch diesen Traum des Lebens uns verborgen war! — Diese Welt ist *mâyâ*, ist Blendwerk, ist nicht die wahre Wirklichkeit: das ist der tiefste Gedanke des esoterischen Vedânta, nicht zu erreichen durch den berechnenden *tarka* (Reflexion) sondern durch *anubhava* (die innere Wahrnehmung), durch die Umkehr aus dieser manigfaltig gestalteten Welt zu den Tiefen unseres eigenen Selbstes (Âtman). Thue dies, wenn Du es vermagst, und Du wirst einer von der empirischen Wirklichkeit sehr verschiedenen Wirklichkeit inne werden, einer zeitlosen, raumlosen, werdelosen Wirklichkeit, und Du wirst fühlen und erfahren, dass Alles, was ausserhalb jener einen wahren Wirklichkeit steht, blosse Erscheinung, *mâyâ*, ein Traum ist! — Dies war der Weg, den die indischen Denker gingen, und auf ähnlichem Wege, durch Parmenides geleitet, gelangte Platon zu der selben Wahrheit, als er erkannte und lehrte, diese Welt sei eine Welt von Schatten, und die Wirklichkeit liege nicht in diesen Schatten, sondern hinter ihnen. Die Uebereinstimmung zwischen Platonismus und Vedantismus ist hier wundervoll, aber Beide haben diese grosse metaphysische Wahrheit durch Intuition ergriffen; ihre Lehre ist wahr, sie können sie aber nicht beweisen, und insofern haftet ihnen ein Mangel an. Hier wirft nun die Philosophie von Kant auf den indischen und den griechischen Denker eine Fülle von Licht und kommt ihrer intuitiven Einsicht zur Hilfe. Kant ging einen durchaus anderen Weg, nicht den Vedantischen und Platonischen der Intuition, sondern den Weg des abstrakten Denkens und des wissenschaftlichen Beweises. Das grosse Werk Kants ist eine Analysis der menschlichen Vernunft, nicht in der oberflächlichen Weise von Locke, sondern indem er der Sache bis auf den Grund ging. Und indem er dies that, entdeckte Kant zu seinem eigenen, wie zu dem Erstaunen der Welt, dass drei wesentliche Elemente dieser sichtbaren Welt, nämlich Raum, Zeit und Kausalität, nicht, wie wir dies von Natur an annehmen, ewige Grundlagen einer objektiven Wirklichkeit sind, — sondern blos subjektive, eingeborene Anschauungsformen unseres Verstandes. Dies ist von Kant und von seinem grossen Jünger Schopenhauer mit mathematischer Evidenz bewiesen worden, und ich habe diese Beweise (die Grundlage einer jeden wissenschaftlichen Metaphysik) in kürzester und klarster Fassung in meinem Buche „Elemente der Metaphysik" aufgeführt, — einem Buche, das ich nun entschlossen bin, ins Englische übersetzen zu lassen, nicht zum Nutzen der Europäer (welche deutsch lernen können), sondern für meine Brüder in Indien, die höchst erstaunt sein werden, in Deutschland den wissenschaftlichen Unterbau ihrer eigenen Philosophie, des *Advaita Vedânta*, zu finden! Denn Kant hat nachgewiesen, dass Raum, Zeit und Kausalität nicht objektive Wirklichkeiten sind, sondern nur subjektive Anschauungsformen unseres Verstandes, und die unvermeidliche Schlussfolgerung hiervon ist, dass die Welt, insoweit sie sich im Raume ausbreitet, insoweit sie in der Zeit fort-

schreitet und dem Gesetz von Ursache und Wirkung durchweg unterworfen bleibt, nichts weiter ist als meine Vorstellung. Sie sehen die Uebereinstimmung der indischen, griechischen und deutschen Metaphysik: die Welt ist *mâyâ*, ist ein Wahngebilde, sagt Çaṅkara; — sie ist eine Welt der Schatten, nicht der Wirklichkeiten, sagt Platon; — sie ist „Erscheinung nur, nicht das Ding an sich", sagt Kant. Wir finden also die selbe Lehre in drei verschiedenen Weltgegenden, die wissenschaftlichen Beweise dafür finden wir aber weder bei Çaṅkara, noch bei Platon, sondern nur bei Kant.

III. Psychologie.

Hier wollen wir die Reihenfolge umkehren und mit der esoterischen Psychologie beginnen, weil diese eng verknüpft ist mit der esoterischen Kosmologie und mit ihrer Grundlehre: die Welt ist *mâyâ*. Alles ist Blendwerk, jedoch mit einer Ausnahme, und diese ist mein eigenes Selbst, mein Âtman. Mein Âtman kann nicht Blendwerk sein, wie Çaṅkara beweist, indem er Descartes' „cogito, ergo sum" vorweg nimmt; denn wer dies leugnen wollte, würde durch das Leugnen selbst seine Wirklichkeit bezeugen. Wie verhält sich aber meine persönliche Seele, der *Jiva-Âtman* (die individuelle Seele) zu der höchsten Seele, dem *Parama-Âtman* oder Brahman? Hier hat Çaṅkara, wie ein Prophet, die Abirrungen des Râmânuja, Mâdhva und Vallabha voraus gesehen, und er widerlegt sie, indem er zeigt, dass der *Jiva* nicht ein Theil von Brahman (Râmânuja) sein kann, da Brahman ohne Theile ist (denn er ist zeitlos und raumlos, und — wie wir ergänzend hinzufügen können — „Theile" sind nothwendiger Weise entweder eine Aufeinanderfolge in der Zeit oder ein Nebeneinanderbestehen im Raume), — noch ist er ein von Brahman Verschiedenes, (Mâdhva), denn Brahman ist *ekam eva advitiyam* (Eines nur und ohne Zweites), wie wir durch *anubhava* (die innere Wahrnehmung) erfahren, — noch eine Umwandlung des Brahman (Vallabha), denn Brahman ist unwandelbar (weil, wie wir durch Kant wissen, es ausserhalb der Kausalität liegt). Die Schlussfolgerung ist also, dass der *Jiva*, da er weder ein Theil von Brahman, noch etwas von ihm Verschiedenes, noch sein Umwandlungsprodukt ist, voll und ganz der *Paramâtman* (die höchste Seele) selbst sein muss, eine Schlussfolgerung, die übereinstimmend von dem Vedântisten Çaṅkara, dem Platoniker Plotinus und dem Kantianer Schopenhauer gezogen wurde. Aber Çaṅkara geht in seinen Folgerungen vielleicht weiter, als irgend einer der Genannten. Wenn unsere Seele, sagt er, wirklich kein Theil von Brahman, sondern Brahman selbst ist, dann sind uns auch alle Eigenschaften Brahman's zu eigen: Allgegenwart, Ewigkeit, Allmacht (wissenschaftlich gesprochen: die Freiheit von Zeit, Raum und Kausalität); *aham brahma asmi*, ich bin Brahman, und folglich bin ich allgegenwärtig (raumlos), ewig (zeitlos), allmächtig (in meinem Thun durch Kausalität nicht beschränkt). Jedoch, sagt Çaṅkara, diese göttlichen Eigenschaften sind in

mir verborgen, wie das Feuer im Holz verborgen ist, und erst nach der Erlösung werden sie in die Erscheinung treten.

Was ist nun die Ursache dieses Verborgenseins meines göttlichen Wesens? Die *Upâdhi's* (die Bestimmungen, vermöge deren wir Brahman „beilegen", was ihm seiner Natur nach nicht zukommt), antwortet Çankara, und mit dieser Antwort gelangen wir von der esoterischen zu der exoterischen Psychologie. Die Upâdhi's sind *manas* (Centralorgan des Vorstellens) und *indriya's* (die Organe des Erkennens und Wollens, deren ausser dem Manas zehn sind), *prâna* (der Lebenshauch) mit seinen fünf Zweigen, *sûkshmam çarîram* (der feine Leib), — kurz der gesammte psychologische Apparat, der, zusammen mit einem von Geburt zu Geburt wechselnden Element, mit meinem *karman* (Werk), meinen *Âtman* (das Selbst, die Seele, Gott), auf allen seinen Wanderungen begleitet, ohne dessen göttliche Natur zu beeinträchtigen, gleichwie der Krystall durch eine äusserlich aufgetragene Farbe nicht affizirt wird. Woher aber kommen diese Upâdhi's? Sie bilden natürlich einen Theil der Mâyâ, des grossen Weltenwahns, und wie die Mâyâ wurzeln sie in unserer angeborenen *avidyâ* (Unwissenheit), einer rein negativen Macht und dennoch stark genug um uns von unserem göttlichen Dasein fern zu halten. Wo nun stammt diese *avidyâ* her, diese ursprüngliche Ursache von Unwissenheit, Sünde und Elend? In der Beantwortung dieser Frage waren alle Philosophen Indiens, Griechenlands und anderer Länder verlegen, bis Kant kam und uns zeigte, dass die ganze Fragestellung überhaupt unzulässig ist. Du fragst nach der Ursache der *avidyâ*, sie hat aber keine Ursache; denn Kausalität gilt nur so weit diese Welt des Samsâra reicht, deren einzelne Glieder die Kausalität mit einander verbindet, nie jedoch über den Saṃsâra und über dessen wesentlichstes Merkmal, die *avidyâ* hinausführt. Indem Ihr über eine Ursache der *avidyâ* nachsinnt, missbraucht Ihr, wie Kant uns lehrt, Euer eingeborenes Verstandesorgan der Kausalität, um in ein Gebiet einzudringen, für welches es nicht geschaffen ist, und wo es nicht mehr gilt. Thatsache ist, dass wir hier in Unwissenheit, Sünde und Elend leben, und dass wir den Weg der Erlösung kennen; die Frage nach ihrer Ursache aber ist sinnlos.

IV. Eschatologie.

Und nun noch einige Worte über diesen Weg aus dem Saṃsâra hinaus, und zunächst über die exoterische Lehre. In den alten Zeiten der Hymnen kannte man noch keinen Saṃsâra, sondern nur den Lohn im Himmel und (dies etwas später) Strafen in einem dunklen Reiche *(padam gabhiram)*, dem Vorläufer der späteren Höllen. Dann trat die tiefe Lehre von dem Saṃsâra auf, die Lehre von Lohn und Strafe in der Gestalt einer Wiedergeburt auf Erden. Der Vedânta verbindet beide Theorien und lehrt so eine doppelte Sühne, erst in Himmel und Hölle, und dann

nochmals in einem neuen irdischen Dasein. Diese doppelte Sühne ist verschieden: 1) für solche, die gute Werke ausüben und welche den *pitriyâna* (den Väter-Weg) wandeln, 2) für Anbeter des *saguṇam brahma*, die den *devayâna* (den Götter-Weg) gehen, 3) für böse Thaten, welche, nach dunkeln Andeutungen in den Upanishaden, zum *tṛitiyam sthânam* (dem dritten Orte) führen. 1) Der *pitriyâna* führt durch eine Reihenfolge dunkler Sphären hindurch zu dem Monde, um dort den Lohn der guten Werke zu geniessen, und nach seinem Genuss zurück zu einem irdischen Dasein. 2) Der *devayâna* führt durch eine Reihe lichterer Sphären zu Brahman, ohne Rückkehr zur Erde. Aber dieses Brahman ist nur *saguṇam brahma*, der Gegenstand der Verehrung, und obgleich seine Verehrer ohne Rückkehr in dieses *saguṇam brahma* eingehen, so haben sie doch darin zu warten bis sie *moksha* (Erlösung) finden, durch Erlangung des *samyagdarçanam*, d. h. der vollen Erkenntniss des *nirguṇam brahma* (des attributlosen, höheren Brahman). 3) Das *tṛitiyam sthânam*, sammt den späteren Theorien von der Hölle, bringt die Bestrafung darin und weitere Strafe durch die Rückkehr zur Erde in der Gestalt niederer Kasten, Thiere und Pflanzen. Alle diese verschiedenen und phantastischen Wege des Saṃsâra werden als wahr betrachtet, ganz so wahr wie diese Welt, aber nicht mehr. Denn die ganze Welt und die ganze Lehre vom Saṃsâra ist ja gültig und wahr für Diejenigen nur, die in der *avidyâ* stehen, nicht aber für diejenigen, die sie überwunden haben, wie wir nun zeigen wollen.

Der esoterische Vedânta lässt weder die Wirklichkeit der Welt, noch die des Saṃsâra zu, denn die einzige Wirklichkeit ist Brahman, erfasst in uns selbst als unser eigener Âtman. Die Erkenntniss dieses Âtman, die grosse Einsicht: *„aham brahma asmi“* (ich bin Brahman) verursacht nicht *moksha* (Erlösung), sondern ist *moksha* selbst. Dann erlangen wir was die Upanishaden verkünden:

Bhidyate hṛidaya-granthiḥ,
chidyante sarva-saṃçayâḥ,
kshiyante ca asya karmâṇi,
tasmin dṛishte para-avare.
(Wer jenes Höchst- und -Tiefste schaut,
Dem spaltet sich des Herzens Knoten,
Dem lösen alle Zweifel sich,
Und seine Werke werden nichts.)

Wenn wir allüberall Brahman als das Höchste und das Tiefste erkennen, dann sind alle „Knoten“ unseres Herzens, aller Kummer gelöst, alle Zweifel schwinden und unsere Werke sind Nichts. Gewiss kann kein Mensch leben ohne Werke zu thun, auch nicht der *Jivanmukta* (der noch lebend Erlöste); aber er weiss es, dass alle diese Werke illusorisch sind wie diese ganze Welt, und deswegen haften sie ihm nicht an und veranlassen für ihn kein

neues Leben nach dem Tode. — Und welche Art von Werken kann ein solcher Mensch thun? — Oft hat man dem Vedânta vorgeworfen, dass er in ethischer Beziehung sehr unvollkommen sei, und in der That, der indische Genius ist zu vorwiegend der Betrachtung geneigt, um viel von Werken zu reden; dennoch ist es eine Thatsache, dass die höchste und reinste Moral aus dem Vedânta unmittelbar folgt. Sehr richtig stellt das Evangelium als höchstes Gesetz der Moral den Satz auf: „Liebe Deinen Nächsten wie Dich selbst." Aber warum sollte ich dies thun, da ich von Natur Schmerz und Lust nur in mir selbst, und nicht in meinem Nächsten empfinde? Die Bibel (dieses ehrwürdige, aber von semitischem Realismus noch nicht ganz freie Buch) gibt hierauf keine Antwort, wohl aber der Veda in der grossen Formel „tat tvam asi" (das bist du), welche in drei Worten sowohl Metaphysik als Ethik zusammenfasst. Du sollst Deinen Nächsten lieben wie Dich selbst, — weil Du Dein Nächster bist, und nur ein Wahn Dich glauben macht, dass Dein Nächster etwas von Dir selber verschiedenes sei. Oder, wie es in den Bhagavadgîtâḥ heisst: Der sich selbst in Allem und Alles in sich selbst erkennt, wird sich selbst durch sich selbst kein Leid zufügen, *na hinasti âtmanâ âtmânam.* Dies ist die Summe und der Inhalt aller Moralität und dies ist der Standpunkt eines Menschen, der sich selbst als Brahman weiss. Er fühlt sich selbst als Alles — folglich wird er nichts mehr begehren, denn Alles was existirt, ist sein Selbst; — er fühlt sich selbst als Alles, — folglich wird er Niemandem Etwas zu Leide thun, denn Niemand thut sich selbst Etwas zu Leid. Er lebt in der Welt, ihre Wahngebilde umgeben ihn, aber sie täuschen ihn nicht: dem Manne gleich, der an *timira* leidet, der zwei Monde sieht, aber weiss, dass es nur einen gibt, erblickt auch der *Jivanmukta* die vielgestaltige Welt und kann sich dieses Anblickes nicht entschlagen, er weiss aber, dass es nur ein Wesen gibt, Brahman, den Âtman, sein eigenes Selbst, und er bestätigt es durch seine, aus reiner selbstloser Moral hervorgehende Thaten. Und so erwartet er sein Ende, gleichwie der Töpfer sein Rad noch auswirbeln lässt, nachdem das Gefäss beendet ist. Und wenn dann der Tod naht, gibt es für ihn fürderhin keinen Saṃsâra: *„na tasya prâṇâ utkrâmanti; brahma eva san brahma apyeti"* (dessen Lebensgeister ziehen nicht aus, sondern Brahman ist er und in Brahman löst er sich auf). Er geht in Brahman ein, wie die Ströme in den Ocean:

yathâ nadyaḥ syandamânâḥ samudre
astaṃ gacchanti, nâmarûpe vihâya,
tathâ vidvân, nâmarûpâd vimuktaḥ,
parât paraṃ purusham upaiti divyam.
(Wie Ströme rinnen und im Ocean,
Aufgebend Name und Gestalt, verschwinden,
So geht, erlöst von Name und Gestalt,
Der Weise ein zum göttlich höchsten Geiste.)

Er lässt zurück *nâma* und *rûpam* (Name und Gestalt), er lässt zurück die *Individualität;* seinen Âtman aber, sein Selbst, lässt er nicht zurück. Es ist nicht ein Tropfen, der in den endlosen Ocean fällt, sondern der ganze Ocean ist es, der, von den Fesseln des Eises befreit, aus dem Zustande des Festgefrorenseins zu dem zurückkehrt, was er wirklich ist und nie aufgehört hat zu sein, zu seinem eigenen, alldurchdringenden, ewigen, allmächtigen Wesen.

So ist denn der Vedânta, in seiner unverfälschten Gestalt, die stärkste Stütze reiner Moral, der grösste Trost in den Leiden des Lebens und des Todes: — Inder, haltet fest daran! —

O Sonne Indiens, welche dunkle Schuld
reisst uns von Dir und Deiner Kinder Güte,
den Riesenbäumen und der Wunderblüthe,
von Deines Himmels niegetrübter Huld?

Ihr sanften Freunde, wie so schnell ergibt
sich euer Herz in edlem Ueberschwalle!
Von Ceylon bis nach Peschawar, ihr Alle,
seid ihr so rasch verloren wie geliebt?

Lebt wohl! Nun trennen bald uns Raum und Zeit,
und wie vor Himalayas Felsenhängen
sich graue Schaaren dichter Nebel drängen,
umhüllt euch Dunkel der Vergessenheit!

War's nur ein Traum, gleich flüch'gem Wellenschaum,
der mit uns zieht in fernes Heimgelände?
Traum — eure dunklen Augen, sanften Hände?
Die lieben braunen Angesichter — Traum?

Ja, Traum ist unser Leben allzumal,
und Indien sei ein Traum im grossen Traume,
der uns Erquickung schafft im fernen Raume,
wo bleich der Himmel, matt der Sonne Strahl!

Wenn Zeit und Raum nun bald mit rauhem Droh'n
das Nahverwandte feindlich trennen wollen:
ob wir nicht fest die Lehre halten sollen,
dass ihre Macht doch auch nur Illusion?

Wohl, der Gedanke sei uns Lebenshauch,
wenn Länder uns und Meere künftig scheiden:
nicht soll durch Trennung uns're Freundschaft leiden;
ist eure Sonne doch die uns're auch!

Colombo, 16. März 1893.

P. D.
M. D.

„Das Jenseits des Künstlers."

Eine Besprechung von Dr. **Arthur Seidl.**

In den allerletzten Jahren (eigentlich schon seit Fr. v. Hauseggers „Musik als Ausdruck") war es merkwürdig stille geworden auf dem Gebiete unserer engeren Wissenschaft, der musikalischen Fach-Aesthetik. Nicht nur, dass man in vollen 3 Jahren kaum 6 Werke oder selbst nur Schriften dieses Charakters aufzuweisen hatte, brachten auch diese selber kaum wesentlich Neues und irgendwie Bedeutsames zur Sache — geschweige denn, dass sich an sie irgend ein Fortschritt hätte knüpfen, auf sie irgend ein produktiver Ausbau dieses Arbeitsfeldes hätte gründen lassen.

Wiederholt hatte ich nun bei Gelegenheit früherer Erwähnungen von fachwissenschaftlichen Schriften zu dieser Frage mit einigem Nachdruck darauf hinzuweisen, wie für unsere Spezialwissenschaft eine neue, günstige Wendung nur dann zu gewärtigen sei, wenn sie sich von der Beschreibung des Kunst-Objektes und der Erforschung des Kunsteindruckes lediglich im empfangenden Subjekte abkehre und zur Psychologie des Kunstschaffens im produzirenden Subjekte selber vordringe, also zu einer gewissenhaften Untersuchung der besonderen, geheimnissvollen Vorgänge in der Künstlerseele nunmehr fortschreite. Ein Vorspiel zu dieser neuen Betrachtungsweise hatten wir dann unlängst bei Dr. Hugo Dinger erleben können, der in dem Vorwort zu seinem interessanten, so anregenden wie umfassenden, Werke: „R. Wagners geistige Entwicklung" (Leipzig, bei E. W. Fritsch), und zwar pag. VIII f., die damit gemeinte wissenschaftliche Aufgabe folgendermaassen formulirte:

„Von der *Aesthetik* selbst wird verlangt werden müssen, dass sie aus den bisherigen Grenzen heraustritt, die alte deduktive Methode, welche sie am längsten von allen sonstigen Zweigen der Wissenschaft beibehalten hat und durch welche sie zum „Riesen auf thönernen Füssen" geworden ist, möglichst verlässt und ihr Arbeitsgebiet der Entwicklung der gesammten Wissenschaft entsprechend erweitert. Beschränkte sie sich bisher zumeist auf die Untersuchung der künstlerischen Anschauung, galt bei ihr die Wirkung des *Kunstobjektes* vor Allem als Gegenstand der Forschung, so wird ihr bei der Erweiterung des Arbeitsfeldes ein neues Problem entgegentreten: der *schaffende Künstler*. Nicht allein die *Psychologie des Kunstempfindens*, in welcher die bisherige Aesthetik zumeist sich bewegte, kann eine umfassende Erkenntniss des Künstlerischen ermöglichen, sie muss vielmehr ergänzt werden durch die *Psychologie bezügl. Psychophysiologie des Kunstschaffens*. Nur letzterer wird es möglich sein, mit der alten hedonistischen Anschauung vom Wesen der Kunst endgiltig aufzuräumen, die über eine Lehre von „Lustgefühlen", über die Annehmlichkeitsästhetik nicht hinausgekommen ist. Wahrlich, angesichts des furchtbaren Ringens einer Künstlerseele, wie sie in Lionardo, Dürer, in Beethoven, Schiller und Wagner lebte, muss sich ein ernsterer Begriff vom Wesen des Künstlerischen entwickeln, als ihn bisher die Genussästhetik zu bieten vermochte, wird sich die Wagner'sche Umdeutung des bekannten Schiller'schen Spruches in: „Ernst ist die Kunst" eher zur Rechtfertigung durchringen. Im Anblick des künstlerischen Ethos wird das wesentliche Element des Künstlerischen eher zur Anerkennung gelangen und seine sittliche Berechtigung innerhalb des Bereiches des Menschlichen zur Geltung bringen. Die prinzipielle ethische Bedeutung des Künstlerischen im Kunstempfinden und Kunstschaffen muss anerkannt werden."

So weit Dinger — und ich muss sagen, ich habe mich nicht wenig gefreut, als ich diese Zeilen im Herbst 1892 zu Gesicht bekommen hatte.

Allein der Verfasser hat selbst doch mehr das Pensum erst nur allgemein fixirt, als in seinem eigenen Buche (dessen Werth auf einem ganz anderen Felde liegt) eine befriedigende Ausführung hiervon etwa schon gegeben.

Ganz gelegentlich auch schon hatte ich einmal angedeutet, dass die Inangriffnahme dieses Arbeitsgebietes, ja wohl auch der Ausbau dieses Problems selbst von Fr. von Hausegger'scher Seite erfolgen dürfte. Meine Erwartungen wurden nicht getäuscht, vielmehr eher noch weit übertroffen: mit dem unlängst bei Carl Konegen in Wien erschienenen Buche *„Das Jenseits des Künstlers"* hat Friedrich von Hausegger, der seit seinem Buche „Musik als Ausdruck" bereits an der Spitze der musikalischen Aesthetik marschirt, mit einem Schlage nun auch in der allgemeineren Aesthetik die Führung derjenigen Bewegung und wissenschaftlichen Bestrebungen übernommen, welche er selbst einmal (mit einer Reminiszenz an Fechner) lichtvoll, treffend und richtunggebend zugleich „Aesthetik von innen", zum Unterschied von der bisherigen unfruchtbaren, weil rein mechanischen Aesthetik von aussen, genannt hat*) (vgl. Bayr. Bl. 1893), — es ist die Richtung, die im Gegensatz zur Hegelianischen und Herbartianischen Aesthetik, von Schopenhauer vor Allem herkommend das Kantische Erbe auf diesem Umwege, wenn auch verspätet, endlich angetreten hat. Vernehmen wir also über diese neuen Grundtendenzen seines Buches vor Allem einmal des Verfassers eigene Worte.

„Hatte die „Musik als Ausdruck" gleichsam nur die physiologische Seite dessen vor sich, was sich in der Kunst als Ausdruck darstellte, so fasst meine gegenwärtige Untersuchung die psychologische ins Auge". (pag. XI.) — „Nicht, wie ausgedrückt wird und warum gerade in diesen Formen, sondern, was es ist, das zum künstlerischen Ausdruck drängt, will nun Gegenstand der Betrachtung werden. Der Blick muss dabei in

*) Dabei kann ich mir nicht versagen, hier eine kleine drollige Erfahrung nebenbei zum Besten zu geben, die ich selbst vor Erscheinen des Buches gehabt habe und die so kennzeichnend für die litterarische Urtheilsfähigkeit unseres deutschen wissenschaftlichen Verlages ist, dass sie, wenn immer auch unter Fernhaltung aller „Odiosa", also der Namen, zumal die Geschichte typisch ist, hier festgenagelt zu werden verdient. Noch ohne die Hausegger'sche Arbeit auch nur im Manuskript zu kennen, da ich mir denn von einem Hausegger immer Bedeutendes erwarte, hatte ich, da ich zufällig von dem Titel und Abschluss des Werkes durch den Autor selbst brieflich erfuhr, einen renommirten norddeutschen Verleger, mit dem ich eben in Correspondenz stand, gelegentlich und ganz auf meine eigene Kappe hin darauf aufmerksam gemacht und gemeint, er solle sich doch eine solche „Ehrenpflicht" des deutschen Verlages nicht entgehen lassen. Seine Antwort lautete ablehnend, mit der Motivirung: „Schliesslich können wir uns von einem Buche, das uns sagt, was mit Einem geschieht, wenn er tot ist, keinen grossen Erfolg versprechen." Von einer „Bewusstseinsschwelle" hatte der Mann wohl nie etwas gehört, von dem Kantischen Begriff des „Jenseits", als eines Zustandes, jedenfalls keine Ahnung. — Aehnlich fand ich das Hausegger'sche Buch kürzlich unter den neuen Erscheinungen in einer angeseheneren kritischen Revue nicht bei der Rubrik „Kunstlitteratur", sondern unter „Theologie" aufgeführt! Der Redakteur des betr. Blattes ist zugleich dessen Verleger.

Tiefen dringen, in welchen die Scheidung der Entäusserungen des Kunstbedürfnisses in die den verschiedenen Künsten zu Grunde liegenden Erscheinungsformen noch nicht vollzogen erscheint. Musste ich daher schon in meinen früheren Darlegungen auch das Gebiet anderer Künste berühren, so war es mir nun überhaupt gar nicht mehr gestattet, von einer besonderen Kunst auszugehen und etwa das dabei Gewonnene auch gelegentlich auf andere Künste zu übertragen. Ich hatte den Punkt im Auge zu halten, an welchem sich Künstlerthum und Menschenthum berühren, an welchem sich das, was den Künstler auszeichnet, als ein Ausfluss allgemein menschlicher Anlage in der Steigerung ihres innersten Wesens ergibt." Ferner S. 4 f.: „Wer von der Ansicht ausgeht, dass die Bedeutung und Wirkung eines Kunstwerks sich auch losgelöst von dem Zustande des Künstlers bei seinem Schaffen denken lasse, in der Art etwa, dass dieser Zustand wohl fördernd bei der Arbeit gewesen sein könne, dass die Entstehung des Kunstwerkes aber nicht unbedingt von ihm abhängig, dieses also nicht sein Ausfluss sei, dass also das Kunstwerk auch anderen Mitteln, als: erworbenen Fertigkeiten, angewendetem Fleisse, eifriger Kombinationsthätigkeit oder gar dem Zufall sein Dasein und seine Geltung verdanken könne, der wird unsere Untersuchungen in ein abseits der Kunst liegendes Gebiet verweisen. Die letzten Ursachen des Eindruckes, welchen ein Kunstwerk hervorbringt, wird er in den Umrissen, Farben, Formen, in den Tonfolgen, Tonkomplikationen, Klangfarben und Mischungen, welche ihm das Kunstwerk vor die Sinne rückt, erblicken; er wird nach den physiologischen und psychologischen Wirkungen dieser und jener Reize und Reizkombinationen fragen und sich mit den Ergebnissen dieser Untersuchungen zufrieden stellen. Dass aber die Wirkung dieser Erscheinungen im nothwendigen Zusammenhange mit dem Schaffenszustande des Künstlers steht und nur in diesem ihre letzte Erklärung findet, ja, dass das Kunstwerk in seiner Wesenheit geradezu die Ausdrucksweise des Künstlers ist, welcher in ihm einen inneren Drang auslöst, dass es also Fleisch von seinem Fleische, Blut von seinem Blut, ein Theil seines Lebens ist, das wird er verkennen oder leugnen. Es lässt sich nicht bestreiten, dass unsere ästhetische Wissenschaft zum Theile noch auf diesem Standpunkte steht." — Aehnlich S. 176: „Das Schöne liegt nicht im Objekte, sondern im Subjekte, es wird geschaffen; es ist nicht bloss Erscheinung, sondern Schöpfung . . .", und auch zum Schluss (S. 309) betont es der Autor noch einmal ganz besonders: „Die Frage der Aneignung der Fertigkeiten und der Behandlung der Mittel gehört der Kunstlehre an. Sie muss von der Frage nach dem Wesen der Kunst ferner gehalten werden, als bis nun, wenn nicht durch Vermischung des Bedeutungsvollen mit dem Untergeordneten oder gar der Anstellesetzung des Ersteren durch das Letztere Verwirrung sowohl auf dem Gebiete des Kunstverständnisses, als auch auf dem der Kunstübung geschaffen werden soll." (Vgl. hierzu übrigens auch S. 1 f.) S. 183 aber

hatte es gelautet: „Wo der Künstler nachahmt, da ist er nicht mehr Künstler, und wo er Künstler ist, da ahmt er nicht nach . . . . Zum Begriff der Nachahmung in der Kunst wird man nur gedrängt, wenn man das Kunstwesen im Kunstprodukte statt im Kunstproducirenden sucht. Finde ich das selbe im Künstler nicht — ein Finden, welches durch ein Hineinschauen in mich, in meine erwachte innere Mitthätigkeit geschehen kann, so bleibt nichts Anderes übrig, als ein Objekt wie jedes andere, welches also auch mit andern Objekten unter Gesichtspunkte gebracht werden kann, die allen Objekten eigen sind. Es bietet sich zu seiner Kennzeichnung kein anderer klassifizirender Vorgang an, als der des Vergleichens. Dieser ergibt aber dann von selbst als einzig mögliche Ausbeute die Aehnlichkeit des Kunstobjektes mit dem Naturobjekt und die dazu führende Thätigkeit des Nachahmens.“ Endlich finden wir S. 289 klipp und klar folgendes Facit: „Unsere Untersuchungen haben uns gelehrt, dass wir das, was der Kunst ihre Eigenthümlichkeit verleiht, nicht im Objekte, sondern in der Brust des Künstlers zu suchen haben. Die Erscheinungsformen, durch welche die Kunst wirkt, sind also nicht ein Letztes, bei welchem man stehen bleiben könnte, wenn man sich frägt, worin denn eigentlich das liege, was uns die Kunst als etwas so Hohes, so Bedeutungsvolles, so gründlich von Eindrücken anderer Art Verschiedenes erscheinen lässt. Dieses Letzte, welches seinen Sitz in der Seele des Künstlers hat, tritt auch, wenn es sich Anderen offenbaren will, ihnen nicht als ein Aeusseres gegenüber. Hinter der Welt der Erscheinungen berühren sich im Genusse des Kunstwerks die Seelen und fliessen ineinander. Sie werden sich ihrer Einheit in einem Zustande bewusst, welcher die starre Aussenwelt nicht als Schranke empfindet, sondern ihren Erscheinungsformen den Charakter von Schöpfungen aus ihren eigenen Tiefen verleiht. Die in diesem Zustand geschaute und geschaffene Welt verliert ihre Eigenschaft, äusserlich bestimmend auf den so Schauenden und Schaffenden zu wirken, sie tritt in eine Beziehung zu ihm, welche sich von der gewöhnlichen zur Aussenwelt wesentlich unterscheidet. Sie wird der Ausfluss einer Thätigkeit, die sich, so lange sie wirksam ist, als das Innewerden der vergessenen, in den Interessen des Individuums erstickten Schöpfungskraft darstellt, der gegenüber im letzten Grunde das All nicht bloss Vorstellung, sondern auch Produkt ist. Die Anschauung, in welcher das Ich diese seine apriorische Bedeutung der Welt gegenüber behauptet, nennt man die idealistische.“

Dies also die wesentlichen Grundpfeiler jener bahnbrechenden, neuen Schrift, aus der Feder einer unserer ersten Kapazitäten, — Grundpfeiler, in denen der Kenner Schopenhauer's Erkenntnisstheorie deutlich mit anklingen hören und eine von „Welt als Wille und Vorstellung“ getränkte Kunstauffassung in psychologischem Gewande unschwer wieder erkennen wird. Wie aber gestaltet sich nun die Aus- und Durchführung dieses

Grundthemas bei Hausegger? in welcher Weise ist es unserem Gelehrten gelungen, das Kantische „Jenseits“ im Sinne der „Bewusstseinsschwelle“ beim Künstler zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung zu machen, und hat er insbesondere vermocht, in eine exaktere Sphäre zu rücken, was doch so gern dem dunklen Gebiet des Phantastischen anheimfällt? — Die Antwort ist gar leicht gegeben und — „bewundernd folgt man seinen Spuren“, wie er in diesem Punkte gerade sorgfältig, klar und vorsichtig, voll ernstester Gewissenhaftigkeit Schritt für Schritt zu Werke gegangen ist. Man hat ja schliesslich als Aesthetiker von Fach auch seine besonderen Gedanken darüber, wie man selbst das Thema allenfalls angepackt haben würde; man ist aber erstaunt und verblüfft zugleich, wenn man Fr. v. Hausegger hier Zug um Zug bei seiner Darstellung aufmerksam verfolgt, so sehr gleicht seine That dem „Ei des Columbus“ in diesem Punkte und so ausgezeichnet ist es ihm geglückt, bei strengster Sachlichkeit und fachmännisch gediegenster Gründlichkeit durchaus anschaulich seinen Gegenstand zu behandeln, ebenso gemeinverständlich wie selbst den Gelehrten überzeugend just die schwierigsten, tiefsten Probleme seiner Forschung aufzuhellen. Sein Buch wird daher auch — wie ich keinen Augenblick im Zweifel bin — in diesem Sinne gerade, als etwas völlig Neues und Ungewohntes auf dem so sehr in Misskredit gerathenen Gebiete der ästhetischen Wissenschaft, bis in die weitesten Kreise hinein berechtigtes Aufsehen erregen. Welcher Fortschritt schon gegenüber seinem früheren Werke: „Musik als Ausdruck“! Und nun vollends erst im Vergleich zum Herbartianer Hanslick, dessen „Schönes schön war und blieb (lediglich ein Objekt!), auch wenn es weder angeschaut noch empfunden ward!“ Deutlich verspürt man den gewaltigen Ruck, den die gesammte Aesthetik in dieser neuesten, unserer Wissenschaft zur höchsten Ehre gereichenden Publikation mit einem Male gethan hat; ebenso deutlich erkennen wir zudem die weite Strecke Weges, welche auch nach Helmholtz' berühmter „Lehre von den Tonempfindungen“, und Drehers „Physiologie der Tonkunst“, ja selbst auf Steinitzer hin, der zum ersten Male die „psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen“ zu prüfen unternahm, speziell in der musikalischen Aesthetik noch hat zurückgelegt werden müssen. In ganz ähnlichem Sinne aber, wie damals Helmholtz epochemachend in die Bewegung eingegriffen hat, dadurch dass er gegenüber der bisher betriebenen physikalisch-akustischen Analyse des Tones und der Tonverbindungen die physiologische Bedeutung bezw. Wirkung mehr hervorkehrte und die „Lehre von den Tonempfindungen“ in exakter Weise nun einmal begründete, in ähnlichem Sinne — ich sage nicht zu viel — ist Hausegger für jene entscheidende Wendung (von der Physiologie der Tonempfindung im Zuhörer, hin zur Psychologie des Tonkünstlers) und deren exakte Formulirung nunmehr ein zweiter Helmholtz — ja, man darf vielleicht sagen, erst der wahre Helmholtz (vgl.

hierzu S. 247 f.) der allgemeineren Aesthetik uns geworden, darf er als Pfadfinder überhaupt für den gesuchten neuen Weg einer gesunden Musik-Aesthetik gelten und wird sein Auftreten schulbildend in diesem Spezialfache auf lange hinaus nachwirken.

In einer (in den „Deutschen Schriften für Litteratur und Kunst", 2. Reihe, Heft 3) erschienenen Abhandlung, in der ich die Frage „Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen?" zu beantworten hatte, schrieb ich von den Schülern Wagners, diese im Allgemeinen charakterisirend (S. 14), dass sie in einem Punkte sich ganz erheblich von der offiziellen Universitätsforschung unserer Zeit unterschieden: „Sie gehen nicht etwa wie diese von keiner Voraussetzung aus, um oft — nichts zu finden und sich ewig im Zirkeltanz sog. „wissenschaftlicher" Gemeinplätze unaufhörlich zu drehen, sie nehmen vielmehr von irgend einer anregenden Bemerkung ihres Meisters — und wäre sie die gewagteste Hypothese — als einem für sie zunächst feststehenden Axiom Besitz, forschen und forschen dann weiter und — finden!" Auch Fr. von Hausegger ist ein solcher echter und selbständiger „Schüler" des Bayreuther Meisters. „All' Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei" sagt dieser bekanntlich einmal in seinen „Meistersingern." Diese paar Worte, an bedeutsamer Stelle stehend in einem Werke, das überhaupt der konkreten Darstellung des innersten Wesens aller Kunst gewidmet ist und eine ganze Kunstlehre in nuce enthält, zudem sogar dort noch einem Hans Sachs in den Mund gelegt und eine weitere Ergänzung in einer aufschlussreichen Parallelstelle der Prosa-Schriften Wagners (Bd. X, S. 225 ff.) findend — sie mussten zu denken geben und brachten denn auch unseren Autor bei Bearbeitung seines Themas in der That auf die allein richtige Fährte. Fand er den Satz überdies noch durch eine Reihe von Aussprüchen und Selbstbekenntnissen der grössten und bedeutendsten Künstler aller Zeiten und aller Künste von Raphael bis Mozart, von Michelangelo bis Goethe, Schiller und Beethoven, herauf bis in die neueste Zeit (vgl. Kap. II) vollgültig belegt und bekräftigt, so bedurfte es nur einer exakten Erforschung der Natur des Traumlebens, des Wahnsinns und einer Erscheinung wie der Hypnose, um zu tiefster Erkenntniss der Natur alles Kunstproducirens, der geheimnissvollen, meist unbewussten Vorgänge und Zustände in der Künstlerseele vorzudringen und so das eigentliche Wesen der Kunst selber aufzudecken. Wie aber auch hier wiederum Schopenhauer, der mit einem klaren, tiefen Blicke (statt von innen nach aussen) von aussen nach innen den Schlüssel auch zur gesammten Aussenwelt gefunden hatte, philosophischer Führer auf dieser Wanderung sein durfte, so bot vor Allem für die wissenschaftliche Begründung und Aufhellung namentlich der letztgenannten drei Erscheinungen des Seelenlebens die neuere physiologische, in Sonderheit aber die neueste transscendentale Psychologie nach ihrem jetzigen Stande die eigentlich exakte Handhabe dar. Und da ist es denn nun äusserst inter-

essant, anregend und belehrend zugleich, die einzelnen Phasen dieser psychologischen Aufklärung zu studiren, den bedeutsamen Ergebnissen unseres Verfassers in diesen instruktiven Kapiteln Seite für Seite im Einzelnen nachzugehen, die ja nirgends eine Unterstützung und Bestätigung durch irgend ein Citat oder grösseres Werk von streng wissenschaftlicher Seite vermissen lassen. Gedächtniss und Phantasie, Aktivität und Passivität, Perzeption und Apperzeption, Produktion und Reproduktion, Mache und Schöpfung, Kombination und Komposition, Wissenschaft und Kunst, das Sehen und das Schauen, das Bewusste und das Unbewusste, die Tag- und Nachtseite sowie die Spaltung des „Ich" im Künstler, Empfindlichkeit und Empfänglichkeit, Sammlung und Zerstreutheit, Eingebung, Aufmerksamkeit und Begeisterung, Erregbarkeit des Künstlers, Dichten und Verdichten, Eindruck und Ausdruck, Anlass (Anstoss) und Ausfluss, das Gewordene und das Werden, Begriff (Gedanke) und Idee*), Idol und Ideal, der Symbolbegriff, Kunst und Kritik: alle diese Grundelemente der Aesthetik finden so — auf diesem Wege nicht nur erschöpfende Darstellung, sondern auch feinsinnigste Einreihung und eingehendste Erklärung im Gesammtzusammenhang jener wichtigen Seelen-Vorgänge, und mit grösster Sorgfalt, auf Grund einer erstaunlichen Belesenheit, wenn auch nie ermüdend, hat der Verfasser überdies für stäte Kontrole Seitens des Lesers nach den neuesten Resultaten der betreffenden Wissenschaftszweige durch entsprechende Hinweise Sorge getragen. (Ich zählte — die Künstlerbriefe, Memoiren, Biographien, Selbstbekenntnisse etc. abgerechnet — aus der ästhetischen und in Sonderheit psychologischen Fachlitteratur allein an 100 benützte Quellen!) Man studire diesen ganzen, auf einer genauen Analyse des Traumlebens und des inneren Schauens der Künstler basirten Unterbau zu einer neuen Aesthetik und man wird mit innigster Befriedigung alsbald gewahr werden, welch' ganz andere Ausblicke sich hierbei eröffnen, wie weit verschieden diese die modernsten Errungenschaften unserer Wissenschaft sich zu nutze machenden Gesichtspunkte und die aus ihnen resultirenden neuen Ergebnisse sind von den früheren, trotzdem oft höchst komplizirten ästhetischen Lehrsystemen, oder selbst von den der Wahrheit schon so nahekommenden, nie genug zu beachtenden Spekulationen eines Goethe und Schiller über ihre eigne produktive Thätigkeit. Und doch wiederum konnte das Wesentlichste aus diesem klassischen Denkmal eines Gedankenaustausches über Kunst und Kunstschaffen zweier berühmter Poeten als Bekräftigung seiner Ausführungen von Hausegger hier mit herangezogen werden! In Wahrheit gehören diese Untersuchungen über den Traum etc. und seine Bedeutung für das künstlerische Seelenleben zu dem Tiefsten, Werthvollsten, Interessantesten und

*) Meine im „Mus. Wochenbl." (Jahrgang 1886 Nr. 26) ausgesprochene Erwartung, dass sich aus einer genaueren wissenschaftlichen Unterscheidung zwischen „Gedanke" und „Idee" gar wohl letztere als Inhalt der Tonkunst möglich erweisen würde, hat sich durch obige Darlegung erfüllt.

dabei zugleich Wissenschaftlichsten, was wir über diese dunklen, in neuerer Zeit aber immer heller werdenden Fragen der Psychologie je gehört oder gelesen haben. Und was von hier aus für neue Lichter auch auf die bisher landläufigen ästhetischen Grundbegriffe nun fallen, das lässt sich vollends hier nur andeuten.

Darnach wäre denn also das den Künstler vom übrigen Menschen unterscheidende Merkmal, bestände die besondere Kraft des künstlerischen Genius im Wesentlichen darin, dass er vor Allem durch eigenartige Organisation hervorragend befähigt ist, sich der in ihn von jeher eingegangenen und auf ihn seit seiner Geburt eingedrungenen, aber in die Sphäre des Unbewussten mit der Zeit untergetauchten Vorstellungen in weit umfassenderer Weise wieder zu bemächtigen, das von ihm unbewusst konzipirte Weltbild weit klarer, deutlicher und anschaulicher im Sinne des Bewusstseins (bezw. bewusstvoller Aneignung) auf Grund erhöhter innerer Seelenthätigkeit wieder aufleben zu lassen, als andere Sterbliche. Das ist denn freilich noch nicht alles; zu dieser Voraussetzung (vgl. S. 93) kommt noch eine innere Nöthigung, das zwingende Muss („*Deum pati*"; „wie er musst', so konnt' er's", singt Hans Sachs von Walther Stolzing . . . „Glaubt er, dass ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist über mich kommt und zu mir spricht?" — Beethoven zu Schuppanzigh!), zu diesem Müssen ferner das Können und endlich das Wollen der Ausführung mit hinzu. Indessen, nie bleibe dabei vergessen, dass jener Ausgangspunkt, jene besondere Anlage und Fähigkeit das konstitutive Element aller Kunst bedeutet, schon in der Voraussetzung also der Künstler ein andersgearteter Mensch unter Seinesgleichen ist.*) Die Ausführung verhält sich dann zur Konzeption etwa wie der Morgentraum zum tiefsten Traumschlaf, in welchem sich eben das hier tiefste Erschaute zum Uebergang in die Welt des taghellen Erwachens wieder in einen zweiten, eine Art allegorischen Traum umgesetzt und sich dortiger raumzeitlicher Anschauung wieder mehr genähert hat; diese spätere, absichtsvolle Ausführung ist sogar etwas Negatives, ist von ausschliessender Natur — sie scheidet alles an dem perzipirten Bilde, was zur künstlerischen Mittheilung an die Aussenwelt unbrauchbar ist, sorgfältig aus, sie hat das Nebelhafte im Sinne der Formen dieser Welt erst zu „verdichten." — Es wird gut sein, zu näherer Erläuterung des Gesagten einige besonders inhaltreiche Feststellungen aus unserem Buche hier wieder wörtlich anzuführen:

*) „Mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten", sagt Lessing einmal in seiner Hamburger Dramaturgie. „Daraus aber nun zu schliessen, dass die Absicht, dass die Gedankenthätigkeit ein Kunstwerk hervorzubringen vermöchten, wäre ein dessen Wesen vollständig verkennender Irrthum", fügt Hausegger treffend hinzu. Aehnlich noch einmal S. 214: „Kein Kunstwerk wird ohne Mitwirkung des Verstandes hervorgebracht, keines aber ist je durch die Thätigkeit des selben allein zu Stande gekommen."

„Wenn wir zunächst nach der Ursache fragen, welche dem Künstler das Innenleben erschliesst und seine Vorstellungswelt zu einer von äusseren Zwecken unabhängigen Selbstherrlichkeit gelangen lässt, so werden wir nach den Erkenntnissen, welche uns Traum und Seelenstörungen erschlossen haben, zum Ergebnisse gelangen, dass dem Künstler die Fähigkeit eigen sein müsse, sich von der an die Zwecke des äusseren Lebens gebundenen Vorstellungsthätigkeit abzukehren, die Funktionen des dabei sich betheiligenden Seelenorganismus schweigen zu machen, sich den Eindrücken der Aussenwelt zu entziehen, sich auf sich selbst zurückzuziehen. Der Künstler hat die Gabe, sich zu sammeln. Er befindet sich in einem Zustande der Entrücktheit, dennoch verliert er hierbei die Berührung mit dem äusseren Leben nicht. Während das selbe den Träumer nur dumpf berührt und seinen Zusammenhang mit den Gestalten des Traumes kaum ahnen lässt; während es den Wahnsinnigen stört, weil es sich mit den Schöpfungen seiner Phantasie in keiner Weise zu versöhnen vermag — wirkt es auf die Natur des Künstlers mit voller Kraft und lässt ihn seine unerschöpfliche Fülle geniessen. Verstehen wir uns nur recht! Wenn wir sagen, das Aussenleben wirke auf ihn ein, so will damit nicht eine besondere Thätigkeit des Aussenlebens gerühmt sein; es soll damit vielmehr eine dem Künstler selbst eigene Thätigkeit bezeichnet werden, ein lebhafteres Rückwirken auf Einwirkungen, ein leichteres und rascheres Erwachen des Eigengefühles bei jeder sich ergebenden Gelegenheit, ein stärkeres Betonen des Ich, welches sich den Eindrücken gegenüber in seiner gestaltenden Macht zu behaupten sucht. Man sagt, das Gemüth des Künstlers müsse empfänglich sein; diese Empfänglichkeit darf man sich nun nicht als einen rein passiven Zustand vorstellen .... Das Empfangen in unserem Sinne ist eigentlich ein Geben.*) Weil der Künstler dazu angelegt ist, sein Innenwesen reich und lebhaft zu bethätigen, darum wird ihm alles, was ihn berührt, zum Anlasse dazu. Seine Aussenwelt ist reich, weil er selbst sich in ihr reich fühlt ..... Das Leben, mit welchem er es zu thun hat, ist also ein anderes, als das, welches der Trägheit übrig bleibt, wenn sie jede, die Produktivität stärker in Anspruch nehmende Anstrengung meidet. Des Künstlers Inneres zeigt sich geneigter und fähiger als das des Alltagsmenschen, neue Vorstellungen zu erzeugen und die gewohnten Bahnen der alten zu durchbrechen. Es ist beweglicher, flüssiger, bildsamer. Jede der Anregungen, welche er empfängt, ist verbunden mit bei ihrem Anstosse laut werdenden Vorstellungen, welche den von aussen veranlassten Eindruck umspielen und umranken und ihn in ihr blühendes

*) Später (S. 207) nochmals Aehnliches. Auch vom Weibe sagt man, dass es empfangen habe, wenn es mit eigener Produktivität ein in seinem Schooss Aufgenommenes in neuer Formung wiedergibt — daher denn der Tiefsinn der Goethe'schen „Mütter", die — ein Symbol für das Unbewusste des Künstlers, das „Jenseits", in das er hinabtauchen muss — wie ein Motto über dem Fr. v. Hausegger'schen Buche zu schweben scheinen.

Leben hineinziehen. Darum kann man sagen: Der Künstler erlebt mehr, er sieht mehr als ein Anderer. Sein Sehen ist eben nicht ein leidender Zustand, sondern eine Thätigkeit .... Der Künstler sieht daher nicht blos, er schaut. Das gewöhnliche Sehen ist etwas Passives, das Schauen etwas Aktives. Mit Recht sagt Fr. Vischer: „Das Schauen ist vom Beseelen nicht zu trennen." Wenn uns das Gesehene als ein Objekt erscheint, zu welchem wir nur in eine äussere Beziehung treten, so ist das Geschaute dem Künstler ein sich in ihm abspielender Prozess.*) Sein Schauen wird ein Schaffen.**) Der Sprachgeist, welcher diesen beiden Begriffen lautverwandte Worte leiht, hat dies längst erkannt ..... Nicht das Objekt sehen wir im Kunstwerke; es ist ja durch das Auge des Künstlers gegangen und hat in diesem erst seine Gestaltung gewonnen; aber auch dieses Auge ist es nicht, welches wir sehen; mit diesem Auge vielmehr müssen wir sehen, wenn uns das Kunstwerk seinen wahren Werth enthüllen soll ..... Das, was man Ideen nennt, ist in der Natur nicht zu finden und aus ihr auch nicht mit Beschneiden und Bepflücken herauszuarbeiten, sondern es muss aus einem in uns vorgehenden Prozesse (des Gemüthes — S. 183) gebildet werden ..... „Begriffe" lassen sich künstlerisch nicht darstellen. Die Begriffsthätigkeit ist so verschieden als möglich von der Kunstthätigkeit .... Soll aber unter „Idee": Bild (εἶδος) verstanden werden, so fällt ihr Begriff mit dem zusammen, was wir oben als Produkt der inneren, bildenden Thätigkeit des Künstlers gekennzeichnet haben. Die Idee des Gegenstandes in diesem Sinne ist der im Künstler wiedergeborene, in seiner Phantasiethätigkeit verlebendigte Gegenstand, ein Gegenstand nämlich, der sich als ein Gebilde ursprünglichen Schaffens, wenngleich in gegebenen Formen, darstellt, und das Auffinden der Idee ist dann eben nichts Anderes als der Prozess, in welchem der Gegenstand dem Künstler nicht nur als das erscheint, als was er sich durch die Inanspruchnahme einer gewohnten, trägen, keiner Erregung mehr bedürfenden Thätigkeit der Organe jedem gleich Organisirten darstellt, sondern auch als eine ihn durchzuckende und aufschüttelnde Bewegung seines Innern. Sein Schaffen ist nicht ein Nachahmen, sondern ein Bilden; (sogar) die der Thätigkeit des Nachahmens scheinbar am nächsten stehenden

*) Auch von dem empfangenden Subjekt (Zuschauer, Zuhörer) muss das Kunstwerk, der künstlerische Gegenstand, das Objekt in dieser Weise subjektivirt, das Gewordene erst wieder in ein Werden aufgelöst werden, wie Hausegger auch an anderer Stelle (S. 273) z. B. ausführt: „Ein solcher Zustand kann nur eintreten, wenn die im Tongebilde waltenden tonischen und rhythmischen Verhältnisse nicht als Objekte erkannt, sondern als eigene Erlebnisse empfunden werden." Hierzu wie zu S. 241, 246 f., 249 hätte vielleicht Riemann „Wie hören wir Musik" (Leipzig, 1888) angezogen werden können, dessen Theorie von der „Subjektivirung und Objektivirung" der Tonkunst und ihrer Wirkungen zu der Anmerkung einer Kant'schen Grundansicht auf S. 246 bei Hausegger ganz vornehmlich passt.

**) Das Gewordene löst sich ihm auf in ein Werden — sagt der Verfasser lichtvoll ein ander Mal. *Natura naturans* im Gegensatz zu *natura naturata* nennt es wohl auch Lotze.

Künste werden, als sollte schon mit der Bezeichnung einer irrigen Auffassung vorgebeugt werden, bildende Künste genannt." (S. 172—183.)

„Im Verhältnisse des Erinnerungsbildes des Tages zum Traumbilde steht (nun) der von aussen herantretende oder einer bestimmten Absicht entspringende Gegenstand eines Kunstwerkes zu seiner künstlerischen Verlebendigung." (S. 190.) „Der Künstler gehört nicht wie der Wahnsinnige zu einem Theile der äusseren, zum andern der innern Welt an, sondern ich möchte sagen, er gehört beiden zur ungetheilten Hand an. Jede hat auf ihn ganzen Anspruch. Die Kräfte des Verstandes sind auch im Traume, auch im Wahnsinn nicht vollständig lahm gelegt. Ihr Wirken aber entzieht sich dem Bewusstsein, es erscheint so nicht als ein gewolltes, Absichten dienendes . . . . . Der Künstler will etwas; sein Wollen unterscheidet sich nur vom gewöhnlichen Wollen dadurch, dass es sich auf sein Alltagsich nicht bezieht, dass es viel tiefere Quellen hat, als das Begehren dieses „Ich." Sein Wollen sinkt nicht, wie im Traume, zur Ohnmacht herab, es steigert sich vielmehr zum Müssen." (S. 212 f.)

Hier müssen wir einen Augenblick innehalten. Es fällt mir auf und scheint mir der Korrektur (oder doch Aufklärung) noch bedürftig, dass der Verfasser diese künstlerische Nöthigung nicht immer ganz deutlich dem unbewussten (Traum-) Zustand im Künstler, welcher doch maassgebend für das künstlerische Produziren sein soll, zugeschrieben, sondern sie gerade in den wachen Zustand zu verlegen gesucht hat. Auch S. 206 sagt er zwar: „Unbewusst waltet es in seinem Innern nach ungekannten Gesetzen, und was nun so als geworden hervorspringt, zeigt sich in überraschender Weise als eine ungeahnte Verwirklichung dessen, was der Künstler gewollt zu haben meinte. An die Stelle seines Wollens tritt ein Müssen. Nicht er will mehr, sondern eine höhere Macht in ihm will." (Und ähnlich schon gleich S. 1.) Allein S. 88, gelegentlich der Voruntersuchungen über die Erscheinungen des Traumlebens, als Abschluss einer längeren Entwicklung psychologischer Thatsachen (S. 84—87), hatte es ganz unzweideutig doch geheissen: „Diese Nöthigung wird im Traume viel geringer sein, als im Wachen . . . ." und weiter oben: „Der Zwang, welcher im Wachen die Assoziation von Vorstellungselementen zu bestimmten Vorstellungen ertrotzt, ist im Traum in viel geringerem Grade vorhanden." Vielleicht lässt sich diesem Fragezeichen mit einem Hinweis auf S. 186 beikommen, wo (bei der zweimaligen Betonung unseres Befreitseins von einem äusseren Zwang im Augenblick des künstlerischen Produzirens) zwischen einer „äusseren" und „inneren" Nöthigung schärfer vom Verfasser unterschieden zu werden scheint (vgl. auch S. 84 f., 118 f., 121); immerhin dürfte darin ein kleiner Widerspruch noch vorliegen, der beim weiteren Fortgang dieser Studien aber unschwer zu überwinden sein möchte.

Indem wir den oben fallen gelassenen Faden hier wieder aufnehmen, führen wir uns zum Schluss noch ein ausführlicher zusammenfassendes

Urtheil im Wortlaut aus unserem Werke vor. „Was im Traume der Schlaf", lautet die betr. Stelle (S. 204 f.), „was bei Geistesstörungen die Affizirung oder Erkrankung von Organen erwirkt haben, die Lahmlegung des dem Tagesbewusstsein dienenden Organismus oder eines Theiles derselben, das erzielt im Künstler bis zu einem gewissen Grade die Konzentrirung seiner Seelen-Thätigkeiten auf einen ausserhalb der Interessen des gewöhnlichen Lebens liegenden Gegenstand. Das beim Funktioniren des wachen Organismus durch seine dem Tage dienenden Bestrebungen geknechtete Vorstellungsleben wird von einem drückenden (äusseren! s. oben! d. Ref.) Zwange befreit, die in ihm schlummernden manigfaltigen Dispositionen werden leiseren Anstössen zugänglich und entfalten sich sofort in der den künstlerischen Absichten dienstbar gewordenen Empfindungssphäre zu entsprechenden Vorstellungen. Diese Konzentrirung der inneren Thätigkeit des Künstlers haben wir seine Sammlung genannt. Der Aussenwelt gegenüber gibt sie sich als Zerstreutheit kund. Dadurch, dass ein Gegenstand in das Blickfeld seiner Aufmerksamkeit fällt und sein ganzes Seelenleben gefangen nimmt, tritt ein Zustand ein, welcher — man gestatte den Vergleich — dem Zustande der Hypnose nicht unähnlich ist. (Hier also das innere Muss — Willenszwang, Unwillkür! d. Ref.) Die Einwirkungen des profanen Alltagslebens verstummen und gestatten Raum für andere Einflüsse. An solchen fehlt es nicht. Suggestionen wunderbarer Art treten ein. Das Medium ist des Künstlers Genius. Von ihm empfängt er seine Eingebungen . . .*) Es tritt ein Erregungszustand ein, in welchem der Künstler förmlich fühlt, wie sich seine innere Welt erweitert. Die Schranken, welche seinem Denken und Vorstellen gezogen schienen, fallen, die Fesseln lösen sich, mit welchen er an die Scholle eines scharf umgrenzten Anschauungskreises gebunden schien, er streift die Schwere des Erdenlebens ab,**) kein Hindernis stellt sich seinem inneren Bilden entgegen — ein Flügelschlag, und hinter ihm Aeonen. Der Zustand der Begeisterung hat ihn erfasst, in welchem er produktiv wird."

Ich muss es mir leider versagen, die Spalten dieser Zeitschrift noch mehr, als es bisher ohnedies schon geschehen ist, zu Zitaten in Anspruch zu nehmen, so liebend gern ich auch noch Weiteres aus dem anregenden und tiefgründigen Buche mit des Verfassers eigenen Worten dem Leser mittheilen wollte. Nur auf die werthvolle, schlagkräftige und fruchtbare Klarstellung sei noch kurz aufmerksam gemacht, welche Schopenhauers Lehre vom „reinen Subjekt des Erkennens" und seiner ruhigen, angeblich „willensfreien Kontemplation" in der Kunst durch Hausegger erfährt, in-

*) Vgl. hierzu noch S. 118 f. — 125.

**) „Er wirkt nun ohne den Gebrauch seiner Leiblichkeit", hätte der Verfasser unter Hinweis auf den Somnambulismus (mit Carl du Prel) auch noch sagen können.

dem hier zum ersten Mal genauer und entschiedener zwischen einer „Kontemplation des Weisen“ und dem „Schauen des Künstlers“ in ihrem grundwesentlichen Gegensatze*) unterschieden und letzterer als das „sich bethätigende Subjekt“ zum Unterschied von dem ersteren als „rein erkennendem Subjekt“ gefasst wird; und auch das können wir nicht unterlassen, hier besonders noch hervorzuheben, zu welch' ganz anderem Ding auf solcher Grundlage mit einem Male die Kritik und unser Aller persönlicher Kunstgenuss werden muss, deren beider unbedingte Voraussetzung ja die Mitschwingung jener Erregtheit des schaffenden Künstlers auch in unserem Innern, die Abstraktion von der auf Zwecke gerichteten Vorstellungswelt des Tages, ein Nach- und Mitschaffen in der Sphäre des Gemüthes und der Stimmung nunmehr bildet. Die SS. 93, 181, 273, 286, 289 und namentlich 298—306 gehören in diesem Betracht thatsächlich zu dem Köstlichsten und Vorzüglichsten, was über dieses allerelementarste Kapitel aller Kunst je und je geschrieben worden ist und verdienen von allen, Kritikern wie Künstlern, Kennern wie Laien gleicherweise ernstlich nachgelesen zu werden.

Um noch einmal einen kleinen Rückblick zu thun auf das bisher Behandelte, so bin ich mir ja völlig klar darüber, dass wir nach dem derzeitigen Stand der transscendentalen Psychologie als exakter Wissenschaft, bei unserer Erklärung des Kunstschaffens und Kunstwesens aus dem Bereiche des Traumlebens, des Wahnsinns und der Hypnose, vorerst nur mit einem Analogieschluss arbeiten können. Das soll keineswegs geläugnet sein. Aber wie Schopenhauer auf diesem Wege der Analogie mit der Zeit die tiefsten Tiefen der Metaphysik zu ergründen vermochte und die dunkelsten Geheimnisse des Welträthsels und Kunstwesens schliesslich doch entschleierte, so felsenfest bin ich für meine Person davon überzeugt, dass uns diese Fährte zu besseren Einsichten und deutlicheren Erkenntnissen mit der Zeit führen wird. Diese Analogie — weit entfernt, etwa nur eine geistvolle Spielerei zu bleiben — wird uns auf dem einmal beschrittenen Wege ganz zuversichtlich weiter bringen. Etwas anderes ist es dagegen allerdings mit der Frage, ob der hervorragende Grazer Gelehrte bei seiner „Eintheilung der Künste“ im X. Kapitel nicht am Ende doch in dem Grade in eine Sackgasse gerathen sei, als er sich hier von Schopenhauer'scher Grundanschauung entfernen zu müssen geglaubt hat; und damit wenden wir uns — hatten wir uns bisher über die aller Kunst überhaupt zu Grunde liegende allgemein ästhetische Substanz zu verbreiten gehabt — dem spezifisch musikästhetischen Gebiet zum Schlusse unserer Betrachtungen über das verdienstvolle Werk ganz im Speziellen nunmehr zu.

*) Beide verhalten sich der Welt der Erscheinungen gegenüber ablehnend; die erstere dadurch, dass sie sich ihr entzieht, das letztere dadurch, dass es sie umschafft. (S. 252 f.; man vgl. auch S. 158 f.)

Gleich zu Anfang hatte der Verfasser mit Schumann-Florestan als obersten Grundsatz vorausgeschickt (S. 19 f.), dass das Wesen aller Kunst nur Eines, die Aesthetik der einen Kunst zugleich die der anderen sei, und dem mochte immerhin Recht gegeben werden, so lange es sich eben nur um jenes Grundwesen aller Kunst, die *conditio sine qua non*, Grundlage und Substanz des vorausgehenden künstlerischen Seelenprozesses, nicht aber um das Wesen und die unterscheidenden Merkmale der einzelnen Künste, um deren Material und Mittel im Besonderen dabei handelte. Schon der Anfang des X. Kapitels aber, hier insbesondere die Gruppirung der Künste nach der alten Zweitheilung in Raum und Zeit (S. 263 f.), hatte mich stutzig machen müssen. Denn wie — so frug ich da mich unwillkürlich — kommt Hausegger nur dazu, nach jenem bedeutsamen Unterbau alles Vorausgegangenen im Sinne der „Jenseitigkeit" des Kunsteindruckes das Eintheilungsprinzip nunmehr wieder vom Objekte, dem Diesseits, herzunehmen? Hatte er nicht selbst gesagt: „Unsere Untersuchungen haben uns gelehrt, dass wir das, was der Kunst ihre Eigenthümlichkeit verleiht, nicht im Objekte, sondern in der Brust des Künstlers zu suchen haben. Die Erscheinungsformen, durch welche die Kunst wirkt, sind also nicht ein Letztes, bei welchem man stehen bleiben könnte" . . . . .? War das nicht eine Inkonsequenz seines Systems? Ja, ist nicht der Tonkünstler, das Subjekt, auch durch sein eigenstes Material schon verschieden und von anderer Artung als seine übrigen Kollegen — unbeschadet der Allen gemeinsamen Grundvoraussetzungen zum Produziren? Dass hier noch irgend eine Unzulänglichkeit vorlag, wurde mir vollends klar, als ich weiterlas und zu der Korrektur, oder besser Kritik (S. 263 ff.) gelangte, welche jene der Tonkunst von Schopenhauer in seiner „Metaphysik der Musik" gar wohlweislich und tiefsinnig angewiesene Sonderstellung unter den Schwesterkünsten bei unserem Verfasser hier fand und welche eine unserer Fachästhetik mit Müh' und Noth errungene Wahrheit aufs Neue wieder zu verschütten droht. Und endlich fand ich auch den Fehler, wo er steckte — oder glaube ihn doch wenigstens gefunden zu haben. Dass das verschiedene Material der Künste deren Unterschied begründet, gebe ich dabei ohne Weiteres zu; auch mag eine Berücksichtigung der Anschauungsformen des Raumes und der Zeit ganz gern zu Resultaten für das Eintheilungsprinzip der Künste führen; allein eine solche braucht durchaus nicht unmittelbar wirksam zu sein, kann vielmehr gar wohl nur mittelbare Bedeutung einnehmen, denn das alles schliesst nicht aus, dass trotzdem das Eintheilungsprinzip selber tiefer wurzelt und noch in jenem „Jenseits des Künstlers" ganz exakt gesucht werden kann.

Vielleicht hätte Hausegger sein eigener Symbolbegriff darauf hinführen und ihm den Ausweg zeigen können, wenigstens wollte mich im weiteren Fortgang seiner eingehenden Darlegungen darüber dieser Eindruck nicht mehr verlassen. Sagt er doch dort (S. 225) selbst einmal: „Nicht

auf einem „Gleichwie, so“ beruht das Symbol. Die Sanktionirung zum Symbol erhält die von aussen entnommene Vorstellung stäts aus dem erwachenden Erregungszustande, aus dem Vorgange, in welchem das Subjekt sich wieder als ein Selbstthätiges fühlt. Der Eindruck des Aussengegenstandes weist auf ein Anderes, nicht bloss Assoziatives, sondern innerlich durch ihn Verlebendigtes hin“ . . . . . und S. 222 stand geschrieben: „Die Symbole deuten auf Selbstthätiges hin, dessen Verständniss sie anderen dadurch zugänglich machen, dass sie in ihnen rückwirkend eine gleiche innere Thätigkeit erwecken.“ D. h. mit anderen Worten also: Die grössere oder geringere Leichtigkeit (Fähigkeit) zur Erregung jener produktiven Seelenthätigkeit im Subjekt und zur Herbeiführung jenes erhöhten Zustandes in welchem die Nachtvorstellungen des Unbewussten wieder wach und frei werden können, macht das Symbol als Beihilfe mehr oder weniger entbehrlich. Hierin liegt aber zugleich, wie jeder sofort empfinden wird, ein Werthurtheil über die einzelnen Künste ausgesprochen, ein Eingeständniss und Qualitätsvorzug mit enthalten, je nachdem das Symbolische eben in einer Kunstgattung mehr zurück- oder aber kräftiger hervortritt — da denn die Kunst in ihrer sinnlichen Erscheinungsform nun einmal nie ganz von der Welt der Vorstellung abstrahiren kann und daher auch eine grössere Freiheit vom Zwange dieser äusseren Vorstellungswelt bei einer Kunstart deren grössere idealistische Kraft, die grössere Unmittelbarkeit des Künstlerischen in ihr nothwendig begründen muss.

In diesem vom Symbolischen hergeleiteten Werthmesser und Qualitätsunterschied hätten wir nun das Eintheilungsprinzip sicher aufgedeckt — ungleich tieferliegend, wie man sieht, da es doch schon die Sphäre des Künstler-Jenseits berührt, nicht mehr das Objekt allein betrifft, sondern von diesem zum Subjekt bereits hinüber greift. In dem Grade, als es uns gelänge, diesen Ueberschuss des Unmittelbaren gegenüber, einem nur Symbolischen, bei der Musik, nach ihrem eigensten Materiale gegenüber dem ihrer Schwesterkünste, als einen von vorneherein weit mehr hervortretenden aufzuzeigen, würde ihre Sonder-, oder besser: ihre Ober-Stellung unter den übrigen Künsten aus diesem selben Prinzip nachgewiesen und die Schopenhauer'sche Auffassung damit ohne Weiteres schon bestätigt sein. Hierzu muss ich die Geduld des Lesers noch einen kleinen Augenblick in Anspruch nehmen.

In einer „Schopenhauer-Studien“ überschriebenen (in der Allg. Musik-Zeitung Jahrgang 1886 erschienenen) Abhandlung habe ich früher einmal die Schopenhauer'sche „Philosophie der Musik“ um eine kleine Linie zu berichtigen versucht. Ich wies damals nach, dass ebenso wenig wie — nach Schopenhauers eigenem Ausdruck — der „Wille“ schon als das „Ding an sich“ schlechthin, sondern nur als dessen „deutlichste, am wenigsten verschleierte Aeusserung“, seine „nächste, vom Erkennen am unmittelbarsten beleuchtete Erscheinungsform“ zu gelten habe, so auch die Musik

nicht schlechtweg das innere Wesen, das Ansich der Welt schon aussprechen, sondern — als „Abbild des Willens selbst“ — eben nur dessen deutlichsten Ausdruck und unmittelbarste Erscheinung innerhalb der Künste für uns bilden könne, mithin auch die Schopenhauer'sche Auffassung in diesem Punkte *cum grano salis* nur zu verstehen sei. Als Erklärungsgrund aber, warum die Musik in der That das nächste Abbild des Willens selbst, eine ungleich direktere Objektivation des Ansichs der Welt als die anderen Künste abgeben könne, hatte sich mir der Umstand ergeben, dass sie — entgegen jenen — (wie ja auch der „Wille“ im Gegensatze zum „Körper“) in der nur mehr eindimensionalen Erkenntnissform der Zeit auftritt. Das aber bedeutet doch (anders, als Hausegger dies gefasst wissen will) — wie ja auch Schopenhauer auf diesem Wege das dunkle Ansich der Welt wenigstens zu erhaschen vermochte — nicht mehr nur die Form, ein Objektives, sondern eine erhebliche Näherung an das innere Wesen. Auf die Ergebnisse dieser Arbeit möchte ich mir erlauben, heute zurückzugreifen, um meine Deduktion hier kürzer beenden und meinen Beweis rascher durchführen zu können. Ganz in der selben Weise und in dem selben Umfange nämlich, als dort aus dem Thatbestand einer nur mehr eindimensionalen Anschauungsform die unmittelbare Offenbarung des Weltinneren durch die Musik (und deren besonderer Vorzug) sich ergab, als ferner der nur mehr eindimensionale Ton (das Material der Musik) — am weitesten abgewandt unter allem sonstigen Kunstmaterial jener Verstandeswelt der Begriffe — vornehmlich als Erreger der Gefühlsthätigkeit und Erwecker unbewusster Vorstellungen wirkt, eine reichere Vorstellungswelt belebt und jene grössere Beseelungsmöglichkeit im Sinne des Werdens statt des Gewordenen, eines Seelenprozesses zulässt — ganz in dem selben Umfange nun, so meine ich, ist die Musik diejenige von allen Künsten, welche des Mediums der Symbole am leichtesten entrathen kann, begründet wiederum diese ihre schwächere Symbolizität (wenn ich mich so ausdrücken darf) und grössere Unmittelbarkeit ihre eigentlichste Kraft und ihre eigenartige Stellung unter den übrigen Künsten — näher dem Bereiche des künstlerischen Jenseits, denn jene. In diesem Zusammenhang wird dann ein Ausspruch wie derjenige Schopenhauers erst ganz verständlich, welcher vom Musiker bekanntlich einmal sagt, er „spreche die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht, wie eine magnetische Somnambüle Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat“, und dass „in einem Komponisten, mehr als in irgend einem andern Künstler, der Mensch vom Künstler ganz getrennt und unterschieden sei“; darum auch lässt sich dieses Wort, welches bei Schopenhauer bezeichnender Weise eben im Kapitel „Musik“ fällt, nicht so ohne Weiteres auf die anderen Künste mit übertragen. Mit Hausegger's eigenen Mitteln und im Geiste der Hausegger'schen Darstellung selbst ist die von Schopenhauer so entschieden hervorgekehrte, von Wagner nicht minder

energisch betonte und beredt verkündete — sagen wir — Ausnahmestellung der Tonkunst, zugleich besser in Uebereinstimmung mit einer anderen treffenden Beobachtung des Verfassers auf S. 268, damit neuerdings gerechtfertigt; aus dem Symbolbegriff — ungleich tiefer bohrend als die Begriffe Raum und Zeit — das Eintheilungsprinzip hergeleitet (nächst der Tonkunst die „Dichtkunst", nächst dieser die noch in zwei- und dreidimensionaler Anschauungsform ganz befangene „bildende Kunst"); Zeit und Raum haben nur mehr mittelbare Bedeutung für die Eintheilung, eben als bessere oder schlechtere Symbolunterlagen — die Einheit und innere Konsequenz des Hausegger'schen Werkes wäre damit wieder hergestellt. Und, nun wir das Ganze überschauen, erweist sich sogar, dass der Verfasser, der mit besonderer Vorliebe von der Musik, ja bei der Eintheilung der Künste fast nur von dieser spricht und bezüglich der anderen Künste etwas befremdlicher (aber doch eben charakteristischer) Weise hier dem Leser (zweimal) die Uebertragung und Anwendung der dabei entwickelten Grundsätze auf die verschiedenen Kunstgebiete im Einzelnen selbst überlassen zu dürfen glaubt — dass er, genau genommen, wahrscheinlich nur durch jenes Schopenhauer'sche Appercü von dem somnambulen Zustand des Musikers zu seiner tiefsinnigen Untersuchung über das Kunstwesen überhaupt geführt worden sein dürfte. Neben dem Wort des Hans Sachs aus den „Meistersingern" von der „Wahrtraumdeuterei" und vor Allem noch dem tiefsinnigen Beitrag Wagner's „zur Philosophie der Musik", über „Beethoven", scheint in der That dieses ganz vornehmlich Ausgangspunkt, Anregung und Leuchte zu unserer Schrift gewesen zu sein, und indem Fr. von Hausegger von hier aus unter besonderer Betonung der Musik das allgemeine Gebiet der Aesthetik aufzuhellen nicht nur unternahm, sondern auch den Grundbau zu einer solchen neuen Gesammt-Aesthetik thatsächlich schon lieferte, hat er vollends nur wieder ein Wort (ich glaube Herbarts), wenn auch in anderem, tieferem Sinne, wahrgemacht, das sich von einer gründlicheren Erforschung der musikalischen Aesthetik gerade den Schlüssel zur letzten Erkenntniss aller Aesthetik insgemein versprach. Der aufrichtige Dank unserer Wissenschaft für diese wirklich entscheidende That soll ihm nicht vorenthalten bleiben und mag in der allseitigen Werthschätzung unseres Gelehrten als einer der ersten wissenschaftlichen Grössen unseres Faches für die Folge seinen wohlverdienten Ausdruck finden. Die „Schule Hausegger" (ein Seitenflügel der Schule Schopenhauer's und Wagner's auf dem ästhetischen Gebiet) aber, sie wird bald von sich reden machen und der Entwickelung der deutschen Aesthetik ihren geschichtlichen Stämpel aufdrücken!

Die französischen Uebersetzungen von Richard Wagner's Dramen.

Ehe wir die verschiedenen, zum Behufe der Bühnenaufführung gemachten französischen Uebersetzungen von Wagner's dramatischen Werken näher betrachten, müssen wir es erst als Prinzip aufstellen, dass die Aufgabe, welcher die Uebersetzer sich unterzogen, überhaupt eine unlösbare ist. Schon zu oft sind unwiderlegbare Beweise dafür aufgestellt worden, dass insbesondere jedwede Uebersetzung deutscher Poesie in die französische Sprache unausführbar ist; es scheint darum überflüssig, hier nochmals auf diesen Gegenstand zurückzukommen und dies um so mehr, da zu allen Erklärungen für jene Unmöglichkeit, wenn es sich um Wagner's Dramen handelt, sich noch eine besondere Schwierigkeit hinzugesellt, die nämlich der Berücksichtigung einer wunderbar bestimmten Musik, einer Musik, die so zu sagen in unlöslicher Weise einen Körper mit dem poetischen Texte bildet, welcher Umstand sofort die geringste Freiheit in der Behandlung des Textes zu einem unerhörten Verstoss stämpelt. Durch die Gefühle, welche in den Werken Wagner's den menschlichsten und mächtigsten Ausdruck finden, sind diese selbst wahrhaft universell, und doch dabei (in ihrer bestimmten Gestaltung) von Grund aus und unumstösslich deutsch. Aus jedem Vers der Wagnerischen Dichtungen strahlt das Genie der deutschen Sprache und durch die Verschmelzung dieser poetischen Texte mit der Musik nimmt die Sprach-Vers-Melodie selbst die Wendungen und das Gepräge der deutschen Syntax an. Diese Melodie kann nun ihre wahre dramatische Wirkung nur im Verein mit dem ursprünglichen Texte ausüben.

Einige Uebersetzer Wagner's haben sich bemüht ihre Versionen der Musik anzupassen; Andere haben sie ohne jede Rücksicht auf die Musik übersetzt, nur in der — durchaus lobenswerthen — Absicht, durch das blosse Lesen in die Dichtungen einzuführen. Dies war der Fall mit M. Challemel-Lacour und ist es in letzter Zeit mit M^me^ Judith Gautier, deren litterarische und zugleich so treue Uebersetzung des Parsifal ein wirklich schönes Werk geworden ist. Eine sehr bedeutende Leistung — wenn auch minder treu — ist ferner die ungekürzte Uebersetzung des Ring des Nibelungen von M. Louis Pilate de Brinn' Gaubast. Leider geht dieser grossen Arbeit eine gar zu lange, schwer zu durcharbeitende Einleitung voran; auch ist es bedauerlich, dass M. de Brinn' Gaubast einem Mitarbeiter gestattete, die Uebersetzung durch zahllose Anmerkungen — deren geringster Fehler es ist, meist überflüssig zu sein — schwerfällig zu machen.

Der Aufgabe, die Uebersetzung der Musik anzupassen, unterzogen sich M. M. Charles Nuitter, Victor Wilder, Henri Lafontaine und in letzter Zeit M. Alfred Ernst. Betrachten wir nun die von ihnen erreichten Resultate,

I.

Der Ruf, welche die Uebertragungen von M. Nuitter einige Zeit genossen, gründet sich insbesondere auf jene Uebersetzung des „Tannhäuser", welche M. Nuitter wohl abgeschlossen und gezeichnet hat, der aber nach den bestimmten Aussagen von M. M. Victorien Sardou*), Catulle Mendès**) u. s. w., eine unter den Augen des Meisters und nach seinen Vorschlägen und Angaben von Edmond Roche gemachte Arbeit zu Grunde lag.***) So findet sich hier auch, trotz der mangelhaften Prosodie und der durch das Operntextbuch vorgeschriebenen Formeln, — welch' letzteren Wagner jedenfalls sich nur schwer anpasste, wie so vielen anderen Momenten in der grausamen Leidensgeschichte des Pariser Tannhäuser — eine Anzahl ganz ausgezeichneter Wendungen, richtiger Accente und treu wiedergegebener Absichten. Um sich aber ein richtiges Gesammturtheil über den Werth der Uebersetzungsarbeit von M. Nuitter zu bilden, genügt es, an beliebiger Stelle die zwei anderen von ihm gezeichneten Uebersetzungen, die des Fliegenden Holländer und Lohengrin aufzuschlagen. Hier treffen wir — das können wir leider nicht leugnen — für unsere (seitdem wohl gesteigerten) Aussprüche viel mehr der Mängel und Fehler, als dass wir glauben könnten, diese Arbeiten würden dem Meister, dem sie als Erstlinge von Werth waren, später noch genügt haben. Nur ein Beispiel aus Lohengrin. Wagner lässt Elsa (Akt I) sagen: „ein Laut so klagevoll" und Nuitter übersetzt dies: „les plus divins concerts." Nebenbei gesagt, ist M. Nuitter der deutschen Sprache nicht selber mächtig und macht daraus auch kein Hehl; und so erleben wir hier den sonderbaren Fall, dass ein Schriftsteller, welcher in der musikalischen Technik nur wenig bewandert ist, mit wirklicher Ueberzeugung und schönem Eifer Dramen aus einer ihm fremden Sprache in ein nicht gerade ausgezeichnetes Französisch übersetzt. Doch die Pietät vor dem alten Freunde und Helfer des Meisters, der einst willig sein Bestes gab, heisst mich das eigene Urtheil hier nicht weiter ausführen! —

Victor Wilder hat den Ring des Nibelungen, die Meistersinger, Parsifal und die Fünf Gedichte übersetzt, sowie von Lohengrin eine neue Uebertragung hergestellt. Ganz harmlos rühmte er sich, Wagner's Dramen „litterarisch zu adaptiren" und daraus „gute französische Stücke"

---

*) Vergl. Poésies posthumes d'Edmond Roche: Préface (Notice sur Edmond Roche) par Victorien Sardou. Paris, Michel Levy, 1863.

**) Vergl. Revue de Paris, (Nr. 6) du 15 avril 1894. *L'oeuvre Wagnérien en France*, par Catulle Mendès.

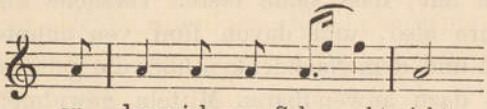
***) Thatsächlich ist auch die fleissige Umarbeitung der Arbeit des braven E. Roche durch M. Nuitter von Wagner, gleichwie die späteren, so gut es ging, überwacht worden; welcher denn auch seinem immer bereitwilligen Helfer in der Noth für die freundliche That so aufrichtigen Dank wissen musste, wie wir ihm als treu-eifrigen Freunde des Meisters in schwierigster Lage (Paris 1861!), von allen Uebersetzungen abgesehen, unsererseits eine dankbare Erinnerung stäts zu bewahren haben. *D. Red.*

zu machen. Ein kompetenter Beurtheiler konnte von diesen Uebersetzungen mit Recht sagen, dass sie „weder litterarisch, noch wörtlich," (ni littéraires, ni littérales") sind. Und in der That hat Wilder einen Wortschatz ententwickelt, der ebenso reich an gewöhnlichen wie an gesuchten Ausdrücken und mit lächerlichen Anachronismen durchsetzt ist. (Auch hier werde ich die Zahl der Beispiele möglichst beschränken, jedoch mit Vorbehalt der schon über die Nuitter'schen Uebersetzungen gemachten Bemerkung.) In den Meistersingern, als David zu Walther sagt: „dann trügt ihr den Dichterpreis davon," heisst es bei Wilder: „et vous ferez la barbe aux plus adroits." In der Walküre dagegen, wahrscheinlich um zu zeigen, dass er auch gewählter Ausdrücke sich zu bedienen weiss, lässt Wilder Siegmund die Worte „empyrée" und „palais de saphirs" gebrauchen. Durchweg mischen sich seichte, schwerfällig gedrechselte Alexandriner mit kurzen, schlechten Versen nach Scribe's Manier und alle Augenblicke ist der Sinn des Textes gänzlich gefälscht. Als einziger Beweis hierfür genüge der Unsinn aus dem ersten Akte der Walküre (2. Scene), wo Wilder an der Stelle: „Der Jäger viele fielen den Wölfen," Siegmund sagen lässt: „les loups ont été dispersés par les chasseurs." Ganze Scenen, wie das Zwiegespräch zwischen Wotan und Fricka oder jenes zwischen Wotan und Brünnhilde, werden durch diese unglaubliche Uebersetzung vollständig unverständlich.
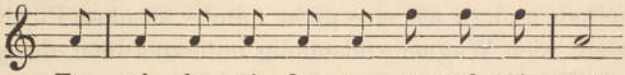
Und wieviel liesse sich über die Nichtbeachtung der richtigen Accente sagen und von der ungetreuen Wiedergabe des charakteristischen Ausdruckes! Während in der Walküre z. B. in der 3. Scene des 2. Aktes Wagner schreibt: „bis hinter Bergen sie sank," und wir zugleich durch die Musik so zu sagen das Sinken zu hören vermeinen, setzt Wilder ganz gelassen unter die selben Noten: „flambeaux rayonnants de l'amour!" Oder man lese die Stelle, an welcher Sieglinde von dem Eintritt des Greisen in Hunding's Hütte erzählt: nicht nur hat Wilder dabei von dem Text gar nichts verstanden und dafür ganz Widersinniges und Unsinniges gesagt, sondern dazu noch ein ungeheuerliches Gebäude von Sätzen zusammengefügt, welche allen Regeln der sprachgesetzlichen Harmonie widersprechen. Ferner an Stelle des Wortes „Trost" bei Wagner, da wo die Musik nach so vielen schmerzlichen Dissonanzen beginnt sich zu beruhigen, zu klären und in einem tonischen Dreiklange fest nach E-dur überzuleiten, setzt Wilder die wahrlich unzeitgemässen Worte: — „semblait se voiler d'une larme."

Beständig wird die stimmführende Melodie verstümmelt und mit ganz frevelhafter Unwissenheit und Anmaassung von dem Uebersetzer entstellt. Das Lebewohl Wotan's: „zum letzten Mal letz' es mich heut mit des Lebewohles letztem Kuss," zählt im Original 17 Silben auf 17 Noten; die Wilder'sche Uebersetzung braucht dazu 26 Noten. Neun mehr! Ich weiss wohl, dass man bei den Aufführungen in der Pariser Oper diesen unseligen Wilder'schen Satz durch einen anderen, weniger überladenen ersetzt hat, aber um den Preis welcher Verstösse gegen die Prosodie und mit den aus-

drucksvollsten musikalischen Accenten auf derart leichten Worten wie „ce“ und „que“! Ganze Seiten der Meistersinger, des Rheingold, der Walküre sind in der Wilder'schen Uebersetzung nicht wieder zu erkennen. Nehmen wir als ein Beispiel, wie die charakterischesten Rhythmen vernichtet wurden, die Stelle aus der 3. Scene des 2. Aktes der Walküre:



die in der Wilder'schen Uebersetzung also lautet:



Ja, Wilder ging so weit, neue Gesten zu ersinnen, die dazu bestimmt schienen, die von ihm hinzugedichteten grotesken Phrasen zu erläutern oder vielleicht zu entschuldigen. So z. B. als in den Meistersingern (2. Akt) David zu sich spricht: „Was ist nur der Lene? Gott weiss, was?“ lässt ihn Wilder sagen: „Chère Madeleine, au revoir!“ und dazu einen Handkuss auf das Pogner'sche Haus zu werfen!

Uebersetzer dieser Art haben sich arg an Wagner vergangen, an seinen Dichtungen, seiner Musik, an der von ihm vorgeschriebenen Mimik, an seinem ganzen Geiste. Die französische Bühne darf Besseres fordern, wenn es heute endlich gilt, Wagners Kunst auf ihr einzubürgern. Es ist sattsam bekannt, unter welchen Schwierigkeiten Wagner in Frankreich vordrang. Ich finde, dass eine solche Uebersetzung zu den ärgsten Hindernissen zählt, und dass das französische Publikum, indem es sich dies bieten lasst, weiter denn je davon entfernt scheint, Wagner zu begreifen und zu lieben.

II.

Unter den Versuchen von bühnenmässigen Uebersetzungen der Wagnerischen Werke nannte ich auch die von M. M. H. La Fontaine und Alfred Ernst angestrebten. Von M. La Fontaine haben wir eine sehr gut gemachte rhythmische, nicht gereimte Uebersetzung des 1. Aktes der Walküre und der Scene zwischen Siegfried und Brünnhilde im Vorspiele zur Götterdämmerung. Die Treue dieser Uebersetzung ist bei Weitem grösser als bei den vorher Besprochenen und es finden sich darin zahlreiche sehr gelungene Wendungen; aber einer wirklichen Sorgfalt betreffs richtiger Deklamation sowohl in Bezug auf den Versbau als auf den musikalischen Ausdruck entbehrt auch sie; und so kommt es, dass diese Texte, da sie schwerwiegende musikalische Aenderungen erfordern würden, in Wirklichkeit unsingbar sind.

Von einem ganz anderen Gesichtspunkte aus als die Versionen von Nuitter und Wilder oder selbst als der an sich lobenswerthe Versuch von M. La Fontaine sind die neuen Uebersetzungen der Walküre und der Meistersinger von M. Alfred Ernst zu betrachten.

M. Ernst hat mit der Walküre begonnen. In der erläuternden Vorrede theilt er uns mit, dass seine ersten Versuche aus dem Jahre 1884 datiren; zehn Jahre also, und davon fünf von ununterbrochener Arbeit, hat er den Studien und dem Nachdenken über die genauen Bedingungen der Aufgabe und die dazu anwendbaren Mitteln gewidmet und sich so dem erstrebten Ziele mehr und mehr genähert. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern hat er die absolute Unmöglichkeit einer vollständigen Lösung der Aufgabe dargethan und es als eine nicht minder absolute Pflicht des Uebersetzers hingestellt, sich Wagner vollständig unterzuordnen, das ganze Augenmerk ohne jede Einschränkung darauf zu richten, dass in möglichster Vollkommenheit die Ideen, die Bilder, die Worte (und wo dies erreichbar, sogar die selbe Klangfarbe) zu bewahren bliebe; und dabei — ausgenommen die seltenen Fälle von unausweichbarem Zwange — hätte der Uebersetzer sich der allergeringsten Aenderung des musikalischen Textes zu enthalten, selbst da wo derartige Aenderungen ohne jede Wichtigkeit schienen und wo man annehmen könnte, dass Wagner selbst sie wohl gestattet hätte. Aber da unglücklicherweise die Arbeit einer guten Uebersetzung zu Wagners Lebzeiten nicht hat unternommen werden können, sind uns eben unwiderbringlich alle jene Erleichterungen versagt, die nur er allein der Uebertragung seiner Werke angedeihen lassen konnte. So dass selbst da, wo eine Modifikation vollständig unwichtig wäre, der Uebersetzer sie sich nicht gestatten darf, so wie er sie nur irgendwie vermeiden kann. Dies war eines der ersten Prinzipien von M. Ernst.

Im Laufe dieser kleinen Arbeit werde ich Gelegenheit haben noch auf einige andere leitende Grundsätze von M. Ernst aufmerksam zu machen; aber vorerst möchte ich die sich für dergleichen Fragen interessirenden Leser dazu anregen, die ganze Vorrede jener Uebersetzung der Walküre, welche die Gebrüder Schott kürzlich herausgegeben, zu lesen. Sehr bedauerlich ist es jedoch, dass diese Uebersetzung, die nur für den Gesang gemeint ist und die ihren vollen Sinn nur durch den musikalischen Ausdruck und durch die Mimik erhält, ohne die begleitende Musik erschienen ist. Oder aber, da sie doch für Solche bestimmt ist, die der deutschen Sprache nicht mächtig sind, hätte man nicht an Stelle des demnach ganz unnöthigen deutschen Textes eine freiere Uebersetzung geben sollen, die eine zugleich litterarische und wörtliche Auslegung des für den Gesang bestimmten Textes gewesen wäre? Dies hätte wesentlich dazu beigetragen, diesen Text, wo er in Folge seiner gedrungenen Kürze und des Mangels der erklärenden Musik etwas dunkel ist, aufzuhellen und verständlicher zu machen.
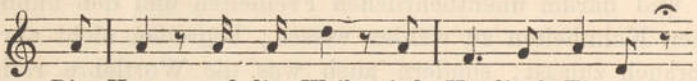
Die von M. Ernst seiner Uebersetzung der Walküre vorangestellte Vorrede kann man wirklich als eine Art Leitfaden oder Handbuch für Uebersetzer von Wagner betrachten, und wir sind M. Ernst vor Allem Dank schuldig für die klare und meisterhafte Art, in welcher er die Aufgaben des Uebersetzers beleuchtet hat. Von nun werden alle Uebersetzer sich dieser Methode, welcher weder Etwas hinzuzufügen noch entgegen zu stellen ist, befleissigen müssen, da M. Ernst, anstatt seiner eigenen Phantasie zu folgen, begriff, dass er einfach diejenige Methode zu finden habe, die sich logischerweise einerseits von selbst aus den Wagnerischen Dramen, andrerseits aus den durch die französische Sprache ermöglichten Hilfsmitteln ergab. Jedermann's Sache ist es nicht, die so gestellte Aufgabe befriedigend zu lösen. Vor Allem muss man hierzu der poetischen deutschen Sprache vollkommen mächtig sein, besonders der von Wagner angewendeten, so persönlichen, so kraftvollen und konzentrirten Sprache. Ferner gehören dazu die Kenntnisse des Mittelhochdeutschen und der sprachwissenschaftlichen Ergebnisse, die sich an derartige Studien knüpfen. Auch eine fachmännische Kenntniss der Musik ist erforderlich; denn viele Mängel in den vorhergehenden Uebersetzungen haben nur ihren Grund in dem Nichtwissen von der musikalischen Technik. Ausserdem muss man Herr aller Feinheiten der französischen Sprache sein, zwischen den erlaubten, ergibigen und darum unentbehrlichen Freiheiten und den unnöthigen und gefährlichen Kühnheiten zu wählen wissen; begreifen nicht nur, was der Sprachgebrauch zulässt, sondern auch was die Wortlehre räth und was die Kraft des Ausdrucks vorschreibt. Und vor Allem muss man Wagner verstehen und lieben und sich der Kunst des Meisters mit ganzem Herzen hingegeben haben. Wie man auch über die Arbeiten von M. Ernst urtheilen mag: man kann nicht leugnen, dass bei ihm sich alle diese Bedingungen erfüllen, und dass er demnach geeigneter wie irgend jemand Anderer erscheint, eine tüchtige Arbeit zu vollbrigen. Was selbst seine Gegner nicht leugnen, das ist die Leidenschaft, welche er für das Kunstwerk Wagners empfindet, und der hartnäckige Eifer, mit welchem er sich seiner grossen Aufgabe widmet: einen lebensfähigen französischen Text des Drama's herzustellen, der treu und farbenreich auf die von Wagner dazu geschaffene Musik und nicht auf irgend eine thörichte und entweihende Entstellung gesungen werden kann.

III.

In der Walküre, die M. Ernst ganz übersetzt hat, und in den Meistersingern, deren französische Uebertragung er augenblicklich vollendet, hatte er gegen Schwierigkeiten sehr verschiedener Art zu kämpfen. In dem Ring des Nibelungen ist die Sprache von kraftvollster Gedrungenheit, so zu sagen in ihre wesentlichen Wurzelwörter verdichtet und reich an kurzen, energischen Ausdrücken, an bedeutungsvollen einsilbigen Worten, die von

grösster Gewichtigkeit sind, an „mots-sommets“ (Wortgipfel), wie ein Kritiker sie sehr bezeichnend nannte. An diese „mots-sommets“ hat nun vor Allem der Uebersetzer sich zu halten. Um ihren Werth, ihre gegenseitigen Beziehungen möglichst zu wahren, hat M. Ernst sich nicht gescheut, ausserordentliche, kühne Abweichungen in der Wortfolge einzuführen, die beim Lesen fremd und ungewohnt, oft kaum annehmbar scheinen, welche aber, zur Begleitung gesungen, den selben Accent wie ein deutscher Satz haben und in Folge dessen klar und höchst ausdrucksvoll wirken. Um dies zu erreichen, hat er sich bemüht, den wesentlichen Worten die Stelle einzuräumen, die sie im Wagnerischen Text einnehmen, er hat darauf verzichtet, die Eigennamen zu übersetzen, und er hat die deutsche Satzbetonung beibehalten.

Der einzige Kritiker, der mit einer gewissen Herbheit und in ungerechtfertigter Weise diese neue Uebersetzung der Walküre angegriffen hat, M. Kufferath, hat in seinen Einwürfen diese beständige Uebereinstimmung des musikalischen und des poetischen Accentes übersehen. So findet er es z. B. überflüssig und barbarisch, dass M. Ernst die zwar ungebräuchliche, aber dennoch klar verständliche französische Inversion mit Recht anwendet, um zu übersetzen: „Dies Haus und dies Weib sind Hunding's Eigen:“ (1. Scene, 1. Akt.)



M. Kufferath vergleicht diese musikalische Phrase einem italienischen Recitativ, aber M. Ernst hat richtiger verstanden, dass der erste Theil dieses Satzes eine blosse Aufzählung ist, während der zweite einen besonders traurigen Charakter an sich trägt, der durch zwei Accente ausgedrückt wird, die nicht umgestellt werden dürfen, der eine auf der starken Silbe von „Hunding“, der andere auf der betonten Silbe von „Eigen“. Dieses eine, aus hunderten herausgewählte Beispiel beweist, wie sehr richtig M. Ernst's Methode ist, wie sehr von Wagnerischem Geiste beseelt und wie verschieden von allem bisher in Frankreich Versuchten. Es ist in Wahrheit das Wort-Ton-Drama, welches der junge Uebersetzer ins Französische zu übertragen sich vorgenommen hat.

IV.

Die Meistersinger boten, so will es mir scheinen, was den Wortschatz, den Satzbau und selbst den Sinn betrifft, weniger Schwierigkeiten dar als die Walküre; dagegen aber weist die Sprache eine ganz besondere Fülle von Eigenthümlichkeiten, eine grosse Schmiegsamkeit der Formen und Freiheit der Wendungen auf. Und endlich musste man in der Uebersetzung auch genügende Kontraste zwischen den eigentlich lyrischen Stellen und

der vertraulichen Sprache der handelnden Personen erreichen: eine schwer zu lösende Aufgabe!

M. Ernst, der die Walküre in metrische Verse übersetzt hat, ohne Reim zwar, aber mit beständiger Beachtung der Klangfarbe, und der bisweilen selbst den Wagnerischen Stabreim durchfühlen liess, hat verstanden, dass für die Meistersinger ein anderes System geboten war. Nur für die lyrischen Stellen hat er in sehr freier Weise den Reim beibehalten, da wo die buchstäbliche Genauigkeit die rhythmische und plastische Schönheit der Formen nicht beinträchtigt. An diesen Stellen hat er seine Reime in genaue Uebereinstimmung mit dem deutschen Texte gebracht. Für die gewöhnliche musikalische Redeweise hat er sich der rhythmischen Prosa bedient, aber mit Einführung von Assonanzen, jener wesentlich volksthümlichen Ausdrucksweise, welche alle möglichen Grade, von dem einfachen Gleichlaut in den Silben bis zum Reim, zulässt. So ist es ihm gelungen seinem französischen Texte eine poetische Form zu geben, die sich dem üblichen 'gereimten Gedichte da nähert, wo die von Wagner angewandte musikalische Form die Bedeutung der deutschen Reime und ihrer klanglichen Uebereinstimmung besonders zur Geltung bringt.

Dieser letztere Umstand ist von grosser Wichtigkeit; denn es gebührt sich wohl, dass die französische Uebertragung in ihrer Form einen Abglanz der poetischen Form und der Klangwirkung aufweist, welcher die künstlerische Eigenart des deutschen Textes bildet. Es gebührt sich ferner, dass der französische Text eine ganz bestimmte Stofflichkeit, einen künstlerischen Werth, eine genau fassbare Form bekommt, welche der Form des Wagnerischen Textes sich möglichst anpasse oder seiner wenigstens nicht unwerth sei. Dies ist so wahr, dass, wie M. Ernst uns mittheilt, er während der Arbeit an den Meistersingern unter dem unwiderstehlichen Einfluss der Musik öfters und unwillkürlich sich der von Wagner angewandten Form in ganz unvorhergesehener Weise näherte, durch Anwendung von Assonanzen oder gelegentlich von Reimen an Stellen, wo er anfänglich nur in Prosa sich auszudrücken beabsichtigte, wo aber der Parallellismus oder vielmehr die Identität gewisser musikalischer Formen unter sich auch im poetischen Texte die Gleichheit der Endsilben forderte. Und dennoch müssen wir anerkennen, dass der Eifer des Uebersetzers, sein Wunsch dem poetischen wie dem musikalischen Texte gleich gerecht zu werden, so ausdauernd gewesen, dass die Stellen, welche diese neue Schwierigkeit für die Form darboten, — wahre Kunststücke — ebenso treu übersetzt sind wie die anderen, die minder schwer scheinen.

V.

Ist diese so gewissenhafte und verständnissvolle Arbeit nun darum über jeden Tadel erhaben? Ich behaupte dies nicht; und ich habe mit Vergnügen gesehen, dass M. Ernst in der Vorrede zu seiner neuen Ueber-

setzung der Walküre dies auch nicht behauptet und dadurch wiederum beweist, wie ausserordentlich gut er seine Aufgabe begriffen hat. Nicht alle Theile seiner Uebersetzung sind gleich gut gelungen, es sind nicht alle in gleich mühsamer Weise bearbeitet. Hier und da finden sich tadelnswerthe Kühnheiten, Unzulänglichkeiten, Unklarheiten, etliche zu grosse Abweichungen zwischen dem Wagnerischen Gedanken und den sie wiedergebenden französischen Sätzen. Jedoch ruht M. Ernst auch jetzt nicht, er gibt sich mit dem Erreichten nicht zufrieden, sondern fährt beständig fort, seine Uebersetzungen immer wieder zu bearbeiten und zu vervollkommnen. Und er erbittet sich den Rath aller Kritiker und Wagnerianer, die ihn in diesen schwierigen Fragen mit ihrem Wissen und ihren Erfahrungen unterstützen können. Alle sollen ihm helfen, ihn ermuthigen in seinem Unternehmen, durch welches es allen der deutschen Sprache nicht mächtigen Franzosen ermöglicht werden soll, sich von Wagners künstlerischer Ausdrucksweise einen klareren Begriff zu machen.

Es wäre thöricht, sich nicht einzugestehen, dass fast Alles, was bisher in Frankreich an Konzerten, Bühnenvorstellungen und in Schriften geleistet worden ist, um die Lehren und die Werke Wagners zu verbreiten, eher dazu beigetragen hat, das Verständniss in falsche Bahnen zu leiten und die wahre Offenbarung aufzuhalten. Die Uebersetzungen von M. Ernst bilden den ersten wirklichen Schritt, um sich dem Ziele zu nähern; darum sollten es sich alle Wagnerianer angelegen sein lassen, zu dem Gelingen dieses Versuches, oder eines anderen ähnlichen, beizutragen; denn es ist klar, dass auch Andere leisten könnten, was M. Ernst gelungen ist. Denn nicht ihn persönlich wollte ich mit dem Gesagten unterstützen, seiner Methode und dem Geist dieser Methode galt mein Lob.

So scheint es auch nicht nöthig hinzuzufügen, dass auch, als ich die Uebersetzungen von M. Nuitter und Wilder angriff, dies nur ihren Arbeiten galt, wogegen ich ihre Absichten als durchaus ehrenwerthe und lobenswerthe herzlich gern anerkenne.

Was die Methode des M. Ernst betrifft, möchte ich noch sagen, dass Jeder, der sie einmal anerkannt, gleich gute Resultate damit erzielen könnte; doch zugleich scheint es mir schwer, wenn nicht unmöglich, dabei mehr Begabung und Gewissenhaftigkeit zu entwickeln, als M. Ernst dies gethan. Die zehn Jahre, die er seinen Arbeiten schon gewidmet, geben ihm für den Augenblick einen Vorsprung, der für ihn zugleich der kostbarste Vortheil ist; und dazu verleiht ihm die Thatsache, dass er seine Methode ohne jedes äussere Hilfsmittel sich so zu sagen selbst geschaffen, eine solche Ueberlegenheit, dass wohl noch auf lange hinaus keine der seinigen ähnliche Leistung zu erwarten ist.

Jean Thorel.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XXXIII. Stylistische Walpurgisnacht.

Hundert Meistersprünge und Einer

von dem Hexentanzplatze der modernen Litteratur.

„Hurr hopp hopp hopp — Galopp! Galopp!
Mein Besengaul, hurr hopp nit faul!“
(Hänsel und Gretel.)

Erster Reigen.

Einzelne Worte.

1. Weber's Jägerbrautsarbeiten. (Kalischer.)
2. Die Geburts-, Sterbs- und Heirathsfälle der Woche. (Bayerisches Blatt.)
3. Die Gleichweslichkeit der Kunst und der Natur. (Gegenwart.)
4. Das Haus war zum Erbrechen voll. (N. Pr. Ztg.)
5. Das wahre Sein ist vor allem Vergang geschützt. (Gegenwart.)
6. Die Vergangnahme des Wendenthums. (Tgl. Rdsch.)
7. Er las den Hinschied seines Genossen. (Bayerisches Blatt.)
8. Er dankte ihr jeden Handreich. (A. Römer, Tgl. Rdsch.)
9. Sie begrüssten den neuen Einkömmling. (M. N. N.)
10. Diese Dreifalt macht sein Genie so spezifisch spanisch. (Tgl. Rdsch.)

11. Es ist nur eine einzige Wortentstellung dabei unterlaufen.
12. Die von der Frau S. aufgebaute Blumenlaube, wo der Frau Prof. v. Fr. eine Schaar jugendfrischer Verkäuferinnen untergestellt ist.
13. Der Ministerrath beschloss, die Unterstaatssekretariate aufzulassen. (Oesterr.)
14. Ihre Züge verernsteten sich. (Konrad Alberti. M. N. N.)
15. Die Einrichtung des Salons war von den Damen mehr geworfen als geschaffen.
16. Auf den Herzog entfielen 60 Sauen.

17. Nachbörslich trat ein Umschlag ein.
18. Die Bürgersteige harren der pflasterischen Regelung.
19. S. Hoheit haben sich über die Bilder sehr lobenswerth ausgesprochen.
20. In sehr versprechender Weise.
21. Das stickend heisse Zimmer. (K. Alberti.)
22. Das lumpengehülltеste Kind. (Nat. v. Eschstruth.)
23. Auch der verronnenste russische Deutschfresser.
24. Die Läden waren in buntgehängte Amphitheater umgestaltet.
25. Die vom Minister Maybach gefallenen Aeusserungen. (Gegenwart.)
26. Berlioz ist eine Erscheinung, an der Niemand unbeachtet vorbeigehen kann. (N. Pr. Ztg.)
27. Die neue Bahnlinie entwickelt fortlaufende landschaftliche Schönheiten.
28. Die Herbstmanöver, wo der Kaiser fortlaufend eingriff.

29. Prof. Kl. war der selbstverständliche Kapellmeister. (B. Börsen-Cour.)
30. Die Iphigenien-Ouverture, selbstredend mit dem Wagnerischen Schluss. (Ebenda.)

31. Herr H. schuf mit dem Wotan eine der interessantesten Leistungen des Abends.
32. Frau W. ist durch ihre Stimme zur Erda geschaffen.
33. Seine Produkte *athmen* neben ihrer *Tiefe* eine Frische, die hinreisst; über den Schilderungen selbst steht der Verfasser mit seinem oft wunderbaren Humor. (Woldemar Friederich.)
34. Mit dem Juristen M. ist ein hoffnungsvoller Student einem burschikosen Abenteuer — *tückisch erlegen!* —

Zweiter Reigen.

Falsche Wort- und Redeverbindungen.

35. Unterricht auf der Janko-Klaviatur wird auf dem hiesigen Konservatorium gelehrt.
36. Derartige Uebersetzungen jüdischer Namen sind bekanntlich bei den Juden sehr geläufig.
37. Er erregte das Gemüth der Hörer in seinen letzten Tiefen.
38. Alles ist von einem warmen Gemüth durchdrungen.
39. Der Redner zollte dem Kaiser einen warmen Tribut.
40. Eine Glanzzeit, die wir freudepochend miterlebt.
41. Dem Hörer ist der Wunsch nahegetreten. (B. Börs.-Cour.)
42. Ihr energischer Vortrag stiess auf die laute Anerkennung des Publikums.
43. Wir stehen im Don Juan dem Meisterwerke Mozart's gegenüber.
44. In seinen Gedichten steht Möricke nur von Goethe erreicht da. (Gegenwart.)
45. Eine hocherfreuliche Geigerbekanntschaft knüpfte das Auditorium jüngst in Prof. Brodsky an. (Mus. Wochbl.)
46. Die Kulturgeschichte wird sein Bild bewahren, als das eines Künstlers, der so ganz aus dem Rahmen des Gewöhnlichen herausfiel. (Theodor Göring.)
47. v. W. gehört zu denjenigen Reiterführern, an deren Namen die ersten Ruhmesthaten unserer Reiterei kleben. (Dtsch. Tgbl.)
48. Ein Preussisches Auge, besonders ein recht eingefleischtes, würde darüber in Entsetzen gerathen.
49. Erblickte auf die Füsse seines Burschen, welche sich mit der heissblütigen Art ihrer Nation im Takte bewegten. (Nat. vom Eschstruth.)
50. Es ist eine der liebenswürdigsten Arbeiten des Meisters, werth seinem Katzentisch in der Nationalgallerie. (C. Gurlitt. Gegenwart.)

51. Eine der Unternehmungen, die man im Laufe der letzten 10 Jahre diesem Vereine so zahlreich verdankt.
52. Die Aerzte haben dem Kranken wegen seines milder gelegenen Klimas Baveno empfohlen.
53. Die Prinzessin fiel, ohne glücklicherweise Schaden zu nehmen.
54. Schwagerpflicht gibt es nur noch in der Gegenwart bei den Papuas. (v. Hellwald.)
55. Er hat damit bewiesen, dass er kein zu unterschätzender Dramatiker ist.

56. Im siebenjährigen Kriege that sich Karl Wilhelm v. H., ganz abgesehen von dem auf dem Monumente Friedrichs des Grossen befindlichen General Dietrich v. H., ehrenvollst hervor. (H. v. Hülsen.)
57. Das Taufregister ist fortgeführt bis zum 24. September, dem Vater des berühmten Baumeisters.

58. Beim Anhören des Freischütz, dem genialen Werke des deutschesten der deutschen Musiker. (Karpeles.)
59. Die römische Kirche kann sich auf die Logik, dem mächtigsten Teufel im Menschen, berufen. (v. Leiningen. Sphinx.)
60. Nicht fern vom oberen Ende des Schliersee's, diesem Kronjuwel des Bayrischen Gebirges. (Max. Schmid.)
61. Die Testamentseröffnung sollte stattfinden durch den Notar H., als dem langbewährtem Freunde des Testators. (Clara Reichert.)

62. Die „France" spionirt unausgesetzt nach deutschen Ursprungszeugnissen von ganz harmlosen Dingen.
63. Die Höhepunkte der Künstlerin waren die Verführungsscenen.
64. Die Todesanzeige Goethe's. (Gegenwart.)
65. Der Erlösungsplan der Menschheit. (Ebenda.)
66. Die Platzfrage des Goethe-Denkmals. (Chronik des Wiener Goethe-Vereins.)
67. „Gedankenspähne in dur und moll eines alten Commisvoyageur." (A. Grässe.)

Dritter Reigen.

Bildersprache.

68. Seine Bildung wurzelt nicht nur, sie wipfelt auch in der Weimarischen Vergangenheit. (Tgl. Rdsch.)
69. Eine ausgedehnte Brieflitteratur rankt sich um die Gestalt des Altmeisters Goethe.
70. Sie hastete die Treppe hinauf und strickte ihre Arme um den Hals des Gatten. (Hans Hopfen.)
71. Seine Arme breiteten sich aus, aber sie fuhr zurück wie das **Reh**, das an der Stelle, wo es eine süsse **Frucht** glänzen sah, der Mündung eines Gewehres begegnet. (Bettina Wirth.)
72. Wer als winziges Menschenpflänzchen in den Boden des Kadettenhauses verpflanzt wird, der muss vorwärts in der Bahn, darinnen seine Lebenskugel rollt. (Die Selbige.)
73. Das sind die Männer, welchen er jauchzend das Banner der Treue durch die Spalten der Geschichte nachgetragen. (Nat. v. Eschstruth.)
74. Er ist ein mit unzähligen Saugfäden ausgestatteter, das Leben voll einziehender Mensch.
75. Eine dreifache Reihe von schwarzen Fräcken umschloss das schöne Millionärskind, wie die Midgardschlange die Weltesche. (Gegenwart.)
76. Wieder hat der unerbittliche **Schnitter** Tod einem Künstler den **Lebensfaden** abgeschnitten. (Allg. Ztg.)
77. Durch die Idee der Reformation geht als rother Faden Huttens Charakter. (Cäsar Flaischlen.)

78. Somit sieht man an der Lagune dem Anbrechen eines Kunstfrühlings entgegen, der goldene Früchte für die Zukunft der Malerei verspricht, weil die Mutter des Kolorits, die nie alternde Venezia, ihren Schooss herleiht, um sie zur Reife zu bringen. (Henry Perl.)
79. Wie der Fuss des Berges dem unverdrossen nagenden Zahn der Jahrhunderts trotzt, und seinen gesunden Kern wie einen muskulösen Arm furchtlos und treu den kommenden Wettern entgegenstreckt — — (Alfred Ruhemann, Scheffel's Leben.)
80. Die silbernen Koloraturen der Frau H. hüpften auf den majestätischen Wogen von Frau J.'s Gesang wie Möven auf brandender See. Es klang wie Orgelton und Glockenklang, verbrämt mit Nachtigallen. (Musikztg.)
81. Paul Lindau ist älter und ernster geworden; ein wohlthuender Zug feinen Humors geht durch die Darstellung, die stellenweise wahre Perlen an die Oberfläche treibt. Wie ergötzlich ist es nicht, wenn es heisst: „Der mit einem Don Juan gefütterte treue Eckhart war bei Lolo nicht glücklich," oder: „Georg als Bewerber um Lolo's Gunst erweckte nicht nur Maximilians Eifersucht für eigene Rechnung, er war obendrein noch eifersüchtig per procura seiner Frau." Das sind wahre Bonmots, die ein Recht darauf haben, im Gespräch fortzuleben." (Gegenwart.)

Vierter Reigen.

Allerlei Wunderlichkeiten.

82. *Perikles an Aspasia:* „Diese Rose soll mir aus deinen Händen doppelt werthvoll sein und mich, solange ich an der Spitze von Hellas stehe, stäts daran erinnern, dass von nun an die Schönheit gepflegt und als wichtiger **Factor** zur Veredelung des menschlichen Lebens betrachtet werden soll." (Alwin Wouwermans.)
83. So puritanisch nüchtern und jede ideale Auffassung negirend, zu Mitte dieses Jahrhunderts, die Mode, vom künstlerischen Standpunkte aus, eine wenig erquickende Augenweide geboten, so hat sich unter dem Einflusse der, auf die **Renaisance** (sic!) zurück gravitirenden Zeitströmung der Geschmack in wesentlich vortheilhafter Weise verändert, und trägt die Mode des letzten Decenniums, von wenigen, mehr auf Excentricität dann auf Gefälligkeit ambitionirenden Capricen abgesehen, **das Stigma** (!) formvollendester (sic!) Eleganz. (Wiener Modeztg.)
84. Die historische Scene mit ihren in sich überstürzender Schnelligkeit und verwirrender Fülle auf- und abtretenden Personen steht bei Blum in erster Reihe; die hin und her vibrirende Gruppe zu schaffen, dazu fühlt er sich zunächst nicht gedrängt. (H. Keppler. Tgl. Rdsch.)
85. Magdala steht doch nur sehr äusserlich im Mittelpunkt der Wirren und **Kämpfe**, der evangelischen Befreiungs- und katholischen Unterdrückungsversuche, die im 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts am Oberrhein **gemacht** worden. (Der Selbige.)

86. Auch dem vorhergegangenen Schaffen dieses Mannes, solange es sich auch zeitlich hingedehnt hat, so gering auch der Niederschlag an thatsächlichen Erzeugnissen gewesen ist, muss ein Zug in's Hervorragende und zugleich das werthvolle Moment der Berücksichtigung zeitgeschichtlich-moderner Gedanken innegewohnt haben. (Tgl. Rdsch.)
87. Seine zweite Ehe scheint kinderlos geblieben zu sein; abgesehen von diesen Familienereignissen floss sein Dasein ruhig dahin. (L. Müller.)
88. Seine Schuljahre umspannten die Häuser von Berlin. (Westermann's Monatshefte.)
89. An den kahlen Hängen des Mont Chauve ziehen ein Herr und eine Dame. (Hermine von Preuschen.)
90. Der Maler hat mit dieser Landschaft mitten in das Herz seiner Kunst getroffen und entzündet auf diese Weise die Bewunderung der Beschauer. (N. Pr. Ztg.)
91. Das Bild mündet in das Bereich des Poetischen. (Max Klein, Kunstwart.)
92. Der Vorhang soll sich der Idee Wagner's bedeutend nähern.
93. Wenn man über die Lage der Kirche klagen will, dann schlage man vor Allem an die eigene Brust der Kirche. (Reichsbote.)
94. Wenn er nicht in einem sehr unvortheihaften Geruche aus dem Leben scheiden will, wird der Reichstag sich sehr zu seinem Vortheil verändern müssen.
95. Der Komponist zählt augenblicklich (!) zu jenen tiefen Naturen, die für den ersten Augenblick vielleicht mit der ihnen eigenen Würde und Gemessenheit nur kühler berühren, die aber, sobald man in ein näheres Verhältniss zu ihnen getreten, sich schachtartig öffnen.
96. Wir lernten in ihr eine Künstlerin kennen, die im weiblichen Gewande nicht ihres Gleichen finden dürfte.
97. Die Dame gibt in der Gesellschaft einen besonders bemerkten Charakterkopf ab.
98. Die saftige Breite, die auf den Formen dieses liebenswürdigen jungen Wesens ausgebreitet liegt, ist mit bewundernswerther Treue wiedergegeben. (Wilhelm Lübke.)
99. Die polygonen Kaledonier, bis unlängst dem Menschenfrasse ergeben, vermeiden bei ihren Verbindungen die Blutnähe väterlicherseits, heirathen dagegen ungescheut alle mütterlichen Verwandtschaftsgrade. (v. Hellwald.)
100. Der Kernpunkt der Romantik einer Ballonfahrt liegt im Niederkommen. (Gartenlaube.)
101. Er setzt sich schmerzlich in sich versunken auf irgend welchen vorhandenen Naturgegenstand. (Heine, 3 Tage in Jerusalem.)

„Prrr! — Besen hüh!“ —

Bayreuth und Draussen.

Ein neuer „Bayreuther" Wagner-Verein ist von Herrn Michael Balling, Mitwirkendem im Bayreuther Orchester, zu Nelson auf Neuseeland begründet worden. Am 13. 2. findet die 1. Sitzung statt; das einleitende Programm lautet: *„Autobiographische Skizze"* — Schopenhauer über das Objekt der Kunst und die Metaphysik der Musik. In jeder Sitzung soll 1 Stunde aus den „Schriften" (in Ashton Ellis' englischer Uebersetzung) und verwandten litterarischen Werken gelesen, 1 Stunde über das Gelesene gesprochen, 1 Stunde am Klavier ein ernstes Studium der Werke vom „Rienzi" an betrieben werden. — Das ist jenseits des Weltmeers möglich. —

Von den vorliegenden Vereinsnachrichten nähert sich solchem Ideal zumeist der *„Tannhäuser-Abend"* des Weimarer Zweig-Vereins (Vorstand: Graf Bylandt-Rheydt.) Am 24. 1. 95: *Gebet der Elisabeth* (Hofoperns. Frl. Finck), Vorlesung über Tannhäuser aus Glassenapp's „Encyklopädie" (Grf. Bylandt), *erster Gesang Wolframs* (Kammers. Schwarz), Vorlesung aus den „Bayreuther Blättern": Tannhäuser-Nachklänge (Prof. H. Sommer), Pariser *Venus-Scene* (Frl. Finck, Hr. Zeller), Vorlesung eines Briefes des Meisters an Frhrn. v. Biedenfeld, (Dresden 17. 1. 49) über das musikalische Drama mit Hinweisung auf den „Sängerkrieg." —

Im Leipziger Akad. Wagnerverein sprach kürzlich stud. Guyet über *„Kunst und Revolution"*, stud. S. Ohnesorge begann eine Vortragsreihe über die Frauengestalten in den Werken, stud. Buhle behandelte die Verwendung von Motiven im „Freischütz."

Von besonderer Bedeutung war die reinmusikalische Vorführung der vereinigten Wagnervereine Berlin-Potsdam und Berlin am 8. 1. 95 zu Berlin, indem sie stattfand unter der Leitung Siegfried Wagner's welcher dabei die VIII. Symphonie Beethoven's nach der Tradition seines Vaters (Aufführung am 25. 12. 1877 in Bayreuth) zu Gehör brachte, sowie das Vorspiel und der Schluss des *„Tristan,"* das *Meistersinger*-Vorspiel, „Tasso" und „Mephistowalzer" von Liszt. Rosa Sucher sang die 3 Pariser Lieder, Schuberts „Gretchen am Spinnrad" (v. Liszt instr.), und Liszt's „Loreley" und „Fischerknaben" mit Orchester. — Am 11. 2. 95 veranstalteten die Berliner Vereine unter Karl Klindworth mit den Bayreuther Künstlern Emilie Herzog und Gisela Staudigl, eine Gedächtnissfeier: *Parsifal*-Vorspiel und Gralsfeier, IX. Symphonie.

Der Zweigverein Plauen schickte Programme seiner „Abonnementskonzerte" ein, wonach dort am 30. 10., 25. 11., 7. 12. 94, unter Mitwirkung einiger Bayreuther Künstler (Emilie Herzog a. Berlin, Hrn. Anthes a. Dresden) und Anderer, aus den Werken *„Lohengrin's Erzählung"*, und *„Siegmund's Lenzeslied"*, Paraphrasen des „Feuerzaubers" und „Waldwebens" von Brassin, und ausserdem das Lied *„Dors mon enfant"* vorgetragen wurden.

Dem Programm des 44. Musikabends des Reichenberger W.-V.'s entnehmen wir, dass ausser Werken anderer Komponisten, von Beethoven bis zu Leoncavallo, die Holländer-Arie zum Vortrage gelangte.

Ausserhalb der Vereine veranstaltete Mr. Carl Armbruster unter Mitwirkung von Miss Pauline Cramer am 16. I. 95 in Bristol, 3. II. in London, 5. II. in Manchester einen Vortrag über die Bayreuther Festspiele mit musikalischen und bildlichen Illustrationen, ferner in London am 25. X., 1. 8. 15. XI., 6. 13. 20. XII. 94 eine Reihe von Vorträgen aus und zu *„Rheingold"* und *„Walküre"* fortgesetzt für *„Siegfried"* und *„Götterdämmerung"* am 31. 1., 7. 21. 28. II., (7. 14. 21. 28. III, 4. IV. 95), gleichfalls unter gesanglicher Mitwirkung von Miss Cramer, behufs vollständiger Erläuterung des Gesammtwerkes.

Berichtigung zum vorigen Stücke.

Auf S. 68 Zeile 2 von oben muss der Name des Verfassers der genannten Abhandlung über die „Friedensideale des Comenius" heissen: Mämpel, anstatt Münzel.

Auf S. 89 Zeile 3 von oben muss es „20 Jahre" heissen anstatt 10.

In der „statistischen Beilage" haben die 2 ersten Zeilen der S. 23 wegzufallen.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.
Im Verlage des Herausgebers.

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

VI.

Nun haben unsere Doctores und Papisten gelehret, auswendig fromm zu werden, haben den Augen gebieten wollen, dass sie nicht sehen, den Ohren, dass sie nicht hören sollten, und haben also die Frömmigkeit von aussen herein treiben wollen. O das ist weit davon! Sondern also geht's zu: wenn das Herz und Gewissen am Wort und dem Glauben hanget, da fleusset es dann heraus in die Werke, dass also, wenn das Herz fromm ist, alle Gliedmaassen fromm werden; da folgen dann auch gute Werke hernach. (Luther.)

Richard Wagner's Regenerationslehre.

Von **Houston Stewart Chamberlain.**

Vortrag, zugleich Festrede

zur Feier der achtzigsten Wiederkehr von Richard Wagner's Geburtstag,

gehalten im Neuen Wagner-Verein zu Wien, am 17. Mai 1893.

Ein uraltes, vielgestaltiges Märchen, das mir aus „Tausend und eine Nacht" erinnerlich ist, erzählt von einem Prinzen, der Wasser aus dem — auf der höchsten Spitze eines steilen Berges hervorsprudelnden — Lebensquell schöpfen soll; mit seinem Schwerte hat er schon früher Heldenthaten vollbracht und mit der Kraft seines Leibes physische Riesenhindernisse überwunden, hier aber — um zum Lebensquell zu gelangen — genügen Muth und Muskeln nicht, hier muss er vor allem einen unerschütterlich festen Charakter besitzen; denn (so warnt ihn ein weiser Greis) auf dem ganzen Wege den Berg hinauf werden oben und unten und auf allen Seiten Gestalten erscheinen und ihn anrufen: die einen werden ihn verhöhnen, verspotten, seine ritterliche Ehre angreifen; Andere werden ihm von seinem Vorhaben ernst abrathen und mit triftigen Gründen ihn davon abzubringen trachten; Andere wieder werden Verlockungs- und Verführungskünste versuchen — — — u. s. w. — —. Thatsächlich können alle diese Gestalten ihm nichts anhaben; sie vermögen es nicht, ihm physische Wunden beizubringen oder seinen Fuss in Fallstricke zu verwickeln; hört er aber auf ihre Stimmen, hält er einen Augenblick auf dem mühsamen Pfade inne und wendet er sich um — sei es auch nur um seinem gerechten Zorn Ausdruck zu geben oder um auf vernünftig scheinende Mahnungen mit Gegenreden zu antworten — so kann er niemals den Lebensquell erreichen; denn sein Fuss wird schwer wie Blei, der zum Schlag erhobene Arm erstarrt — die frische Heldengestalt ist zu einem Felsblock umgewandelt! Und in der That, der hohe Berg ist mit solchen versteinerten Menschen über und über besäet. — Diese schöne Fabel passt ganz genau auf unseren heutigen Gegenstand; denn nach meiner Ueberzeugung ist die Grundlage zu jedem wirklichen Erfassen des Regenerationsgedankens: der **Charakter**, der Wille. Nicht nur der Schwächling und der Feige erklimmen den Berg nicht; es erklimmt ihn auch nicht der Wankelmüthige, der Ueberzeugungslaue, der Strebensmatte; auch nicht der Ueberbildete, der auf alle die

Stimmen der fünfzehn tausend lebenden deutschen Schriftsteller achtet und dabei das Rauschen des Lebensquelles überhört, — des Quelles, der, „Weisheit raunend", „im kühlen Schatten" fliesst und an dessen Ufern die vereinzelten Weisen sitzen, die so eindringlich mahnend uns zuwinken; es erklimmt ihn auch nicht der Vernunftphilosoph, der das Disputiren und Argumentiren nicht lassen kann, und der trotz der glorreichen Bahn des arisches Geistes von Yadjnavalkya bis Kant und Schopenhauer, immer wieder die ganze, volle, weltumfassende menschliche Natur in die enge Zwangsjacke des logisirenden Gedankens einzwängen will, — und zwar trotzdem die Inder vor einigen tausend Jahren schon entdeckten, dass, (um ihren eigenen, ergreifend-einfachen Ausdruck zu gebrauchen) dass „der Gedanke vor dem Höchsten erschrocken zurückscheue," und trotzdem Kant ein für alle Mal nachgewiesen hat, dass die „reine Vernunft" nach jeder möglichen Richtung hin in die jähen Abgründe unlösbarer Widersprüche führt. Es gehört aber viel Charakter dazu, um einsam hinaus zu wandern und unbeirrt den steilen Weg zu erklimmen, der zum Lebensquell führt.

Ausser dem Charakter — oder vielmehr als dessen Bestandtheil — gehört aber zu diesem Unternehmen, wie Sie sehen, viel Vertrauen; ja, ein unbedingtes, unerschütterliches Vertrauen! Und vielleicht wirft mir ein skeptischer Zuhörer ein: woher man denn das Vertrauen zu einer Sache, die man noch nicht kennt, schöpfen soll? Worauf ich aber mit meinem Prinzen antworte, der das Wagniss niemals unternommen hätte, hätte er nicht die unerschütterliche, aber logisch nicht zu rechtfertigende Ueberzeugung besessen, dass oben der Lebensquell fliesse; und der auch dann den Quell nicht erreicht haben würde, hätte er nicht den starken Charakter besessen, unbedingt den Worten seines weisen Rathgebers zu trauen; denn sowie er diese Weisheit hätte prüfen wollen, so wie er auf dem wissenschaftlichen Wege des Experimentes ihre Richtigkeit festzustellen gesucht hätte — da war er ja schon selber zum Stein erstarrt!

Und nun stelle ich mir vor, dass nicht blos ein einzelner Zuhörer, sondern die gesammte verehrte Versammlung mit einiger Ungeduld einwirft: ich hielte eine Moralpredigt und hätte noch kein Wort von Wagner und seinem Regenerationsgedanken gesagt! Und doch werde ich meinen ersten Zweck erreicht haben, wenn es mir gelungen ist, Ihre Aufmerksamkeit auf diesen Fundamentalpunkt zu richten: dass zum Erfassen jener Lehre, jenes Gedankens — — — nein, Beides ist nicht gut, sagen wir lieber, jener Weltanschauung, es vor Allem nicht auf einen logischen Gedankenprozess, sondern auf moralische Eigenschaften ankommt und auf einen Vorgang im innersten, supralogischen Wesen des Menschen. Ich halte es für ganz unmöglich, dass Einer sich über die Idee der Regeneration aus Wissbegier „informire." Er wird immer nur eine Schale erblicken; und ist er etwa ein Mann, der es sehr ernst meint, bricht er in seiner Wissbegier die Schale auf, so hat er zugleich den darin ruhenden, lebendigen Samen getödtet, — während ein Weltenbaum aus diesem Samenkorn emporgewachsen wäre, hätte er es nur mit frommer Hand in den Boden gesenkt und mit Geduld und Liebe gepflegt.

Wende ich mich also jetzt zur näheren Betrachtung der Regenerationsidee, so werden Sie es begreiflich und recht finden, dass ich sie mit „frommer Hand" aufhebe und als Ganzes vorzeige, — nicht mit dem analytischen Secirmesser zerschneide.

Aber noch ein Punkt muss im Vorbeigehen erst kurz berührt werden: gehört Glaube und Vertrauen dazu, um eine Weltauffassung wie die Wagner's überhaupt begreifen zu können, und habe ich vorhin meinen skeptischen Unterbrecher abgewiesen, — so kann doch noch gefragt werden: ob dieser Glaube und dieses

Vertrauen uns von selbst anfliegen oder ob wir bestrebt sein sollen, sie uns anzueignen?

Sie sehen, wie sehr die Regenerationslehre mit religiösen Vorstellungen parallel geht; denn diese Frage ist im Grunde genommen die selbe, welche den Theologen stäts so viel zu schaffen gab (und zwar eben weil diese eine nicht wegzuleugnende, aber alle Logik weit überragende Thatsache, durchaus logisch „rechtfertigen" wollten): es ist die Frage nach der Gnade. — Ich bin in theologischen Dingen wenig bewandert; auch hier möchte ich unsere alten Vorfahren, die Inder, zu Hülfe rufen; sie hatten ja den grossen Vorzug, keine jüdische Vorbildung zu besitzen, wodurch ihre subtilsten Diskussionen, anstatt wie bei uns in abstrakte Wortklaubereien auszuarten, das Lebendig-Vorstellbare behielten von Menschen, denen es wirklich um die anschauliche Wahrheit zu thun ist. Bezüglich der Gnade hatten sie nun klar erkannt, dass der Verstand sich die Sache nur in zweierlei Gestalt vorstellen kann: die eine Vorstellung nannten sie „das Argument der Katze", die andere „das Argument des Affen." Droht nämlich Gefahr, so fasst die Katze ihre Kleinen mit den Zähnen und trägt sie schnell hinweg; die kleinen Affen dagegen springen von selbst der Mutter auf den Rücken, halten sich fest, so gut sie können, und werden auf diese Art von ihr weggeschleppt! — Für die weisen Inder waren aber solche Betrachtungen nicht das Hauptsächliche, sondern das Nebensächliche; wesentlich war nur die Einsicht, dass zur Erlösung ein logisch nicht zu erklärendes Vertrauen nöthig ist. — Und wenn wir nun einige Jahrtausende überspringen, zu dem echtesten Fortsetzer indischer Weisheit, Schopenhauer, so werden wir die Gnade mit der Wiedergeburt in so enge Beziehungen gebracht sehen, dass wir mit einem Male inmitten unseres Gegenstandes — des Regenerationsgedankens — uns versetzt finden werden. — Schopenhauer führt nämlich aus, dass: „die Möglichkeit einer gänzlichen Sinnesänderung des Menschen (Wiedergeburt), nicht mittels abstrakter Erkenntniss (Ethik), sondern mittels intuitiver Erkenntniss (Gnadenwirkung)" gegeben sei. Und an anderer Stelle schreibt er: „Nothwendigkeit ist das Reich der Natur; Freiheit ist das Reich der Gnade — — jener Eintritt in die Freiheit ist aber nicht durch Vorsatz zu erzwingen, sondern geht aus dem innersten Verhältniss des Erkennens zum Wollen im Menschen hervor, kommt daher plötzlich und wie von Aussen angeflogen. (Bis hierher, wie Sie sehen, das Argument der Katze!) Daher eben nannte die Kirche sie Gnadenwirkung: wie sie aber diese noch abhängen lässt von der Aufnahme der Gnade, so ist auch die Wirkung des Quietivs doch zuletzt ein Freiheitsakt des Willens. (Also kommt auch das Argument des Affen zu seinem Recht!) Und weil in Folge solcher Gnadenwirkung das ganze Wesen des Menschen von Grund aus geändert und umgekehrt wird, so dass er nichts mehr will von Allem, was er bisher heftig wollte, also wirklich gleichsam ein neuer Mensch an Stelle des alten tritt, nannte sie diese Folge der Gnadenwirkung die Wiedergeburt." (II, 478—479.)

Hier haben wir also die theologisch-kirchliche Auffassung der Wiedergeburt gestreift. Dass die philosophische Auffassung ihren vollendetsten Ausdruck bei Schopenhauer gefunden hat, als eine Umkehr des Willens, daran brauche ich Sie kaum zu erinnern. Bei den alten Indern findet eine Verschmelzung statt; oder vielmehr, ist die Scheidung zwischen der philosophischen und der theologischen Auffassung noch nicht vorgegangen; daher hat ihre Lehre etwas so körperhaftes, konkretes*) und wird sie (bis zum Eintritt des auflösenden Buddhismus) sowohl

*) Ich erinnere hier an ihre Vorstellung einer körperlichen Wiedergeburt, der Metempsychose; die aber nur symbolischen Werth hatte.

den realen wie den idealen Anforderungen des Lebens gerecht: eine Eigenschaft, die nach langen Jahrhunderten zu allererst wieder bei Richard Wagner zu Tage tritt!

Den ausschliesslich rein religiösen, idealen Ausdruck hat aber die Wiedergeburt des Individuums in der Lehre Jesu Christi gefunden. Ich erinnere hier namentlich an die Unterredung mit Nicodemus. Dieser, ein Gelehrter, kommt Nachts zu Jesu, um sich von ihm belehren zu lassen, worunter er natürlich (als Gelehrter) eine logische, wissenschaftliche, vernunftgemässe Auseinandersetzung versteht und erwartet. Der Heiland aber antwortet auf seine Fragen mit den Worten: „Wahrlich, wahrlich, ich sage dir: Es sei denn, dass Jemand von neuem geboren werde, kann er das Reich Gottes nicht sehen.“ Nicodemus, der als echter Gelehrter die Gedanken real und die Bilder konkret auffasst, begreift nicht, wie ein Mann wieder in seiner Mutter Leib zurückkehren und von neuem geboren werden soll, worauf Christus ihm erwidert: „Lass dich's nicht wundern, dass ich dir gesagt habe: Ihr müsset von neuem geboren werden. Der Wind bläset, wo er will, und du hörest sein Sausen wohl*), aber du weisst nicht, von wannen er kommt und wohin er fährt. Also ist ein Jeglicher, der aus dem Geist geboren ist.“ — Nicodemus antwortete und sprach zu ihm: „Wie mag solches zugehen?“ — Jesus antwortete und sprach zu ihm: „Bist du ein Meister in Israel und weisst das nicht? Wahrlich, wahrlich, ich sage dir: Wir reden, das wir wissen, und zeugen, das wir gesehen haben — — —“ (Ev. Joh., Kap. III.) Und hier möchte ich Sie darauf aufmerksam machen, wie sehr alle wahren Lehren Christi, ja, seine einzelnen Worte, an unsere ureigene, indische Weisheit gemahnen. Dieses: „wir zeugen, das wir gesehen haben“, finden Sie in der Chandogya-Upanishad: „Wenn Einer sieht, dann begreift er. Einer der nicht sieht, begreift nicht. Nur wer sieht, begreift.“ — — — Aber, verehrte Freunde, hier sind wir ganz unvermuthet bei Richard Wagner schon angekommen! Wir hatten den Geist unserer Väter heraufbeschworen — und auf einmal steht unser eigener, lebendiger Meister vor uns!

Wenige Wochen vor der Vollendung seines siebzigsten Jahres schrieb Wagner: „Sehen, sehen, wirklich sehen, — das ist es, woran Allen es gebricht. Habt Ihr Augen? habt Ihr Augen? — möchte man immer dieser ewig nur schwatzenden und horchenden Welt zurufen, in welcher das Gaffen das Sehen vertritt. Wer je wirklich sah, weiss woran er mit ihr ist.“ (X, 410.)

Dieses „Sehen“ nun, diese unbedingte Forderung der thatsächlichen, leiblichen Erfassung durch die Sinne und den Verstand, im Gegensatz zu dem abstrakten Verfahren der Vernunft und zu ihren, durch keine Vorstellung zu fassenden Resultaten ist das über Alles charakteristische Moment bei Wagner! Wir werden niemals etwas bei ihm wirklich begreifen und am allerwenigsten seine besondere Auffassung der Regeneration, wenn wir dieses Moment der Sichtbarkeit — und die Sichtbarkeit bedeutet sinnliche oder sinnfällige Greifbarkeit — ausser Acht lassen. — Drei und dreissig Jahre vor den soeben zitirten Worten hatte Wagner (im *Kunstwerk der Zukunft*) geschrieben: „Wahr und lebendig ist aber nur, was sinnlich ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht. Die höchste Steigerung des Irrthumes ist der Hochmuth der Wissenschaft in der Verleugnung und Verachtung der Sinnlichkeit; ihr höchster Sieg dagegen der, von ihr selbst herbeigeführte, Untergang dieses Hochmuthes in der Anerkennung der Sinnlichkeit.“ (III, 56. 57.) — Dass Wagner nun im Laufe seines ganzen Lebens und ausnahmslos die Sichtbarkeit, die Fassbarkeit als eine unabweisbare Grundforderung aufstellt, dass dieses Prinzip sein eigenes ganzes Denken

*) *Theologia deutsch*: „Der *Geist geistet* wâ er wil und du hôrest sîne *stimme* — — —“

beherrscht, das dürfen wir wohl zunächst als eine Aeusserung seines künstlerischen Wesens betrachten und als einen werthvollen Beweis davon, dass er überall und immer seine Künstlerschaft bewahrte. Es ist aber von grosser Bedeutung darauf hinzuweisen, dass die Wurzeln dieser Auffassung viel tiefer als der Boden einer selbst genialen Sonderanlage reichen, ja, bis in jene tiefsten Tiefen, aus welchen alles Grösste unserer Rasse emporgewachsen ist. Denn das „Nur wer sieht, begreift" der indischen Weisen ist geradezu ein Kompendium der Wagnerischen Methode und Ueberzeugung; und von dem was er lehrt, speziell von seiner Regenerationslehre, könnte der Meister mit Christo sagen: „wir zeugen, das wir gesehen haben."

Durch dieses Sehen findet nun etwas sehr Wichtiges seine Erklärung; das, nämlich, was Christus über die „Armen an Geist" sagt. Hiermit wird ausgesagt, dass die eigentliche, tiefste und allein unentbehrliche Weisheit ebenso wenig durch die Thätigkeit der Vernunft, wie durch Gelehrsamkeit erworben wird; es gibt eben noch eine ganz andere Quelle des Wissens, — ihre Wellen spiegeln sich im Gedanken als Intuition, im Auge als Bild wieder; der Gelehrsamkeit, der Schulung bedarf es hier nicht. Was der gelehrte Nicodemus, „ein Meister in Israel", durchaus nicht begreifen konnte, das hatten einfache Fischer erfasst; sie hatten eben gesehen! Wie die Chandogya lehrt: „Wenn Einer sieht, dann begreift er." — Und das kann man — dem verbreiteten Vorurtheil entgegen — gewiss behaupten: von Wagner's Lehren ist gerade seine Regenerationslehre einem Jeden zugänglich. Wir brauchen ja nur ein Auge auf seine Partituren zu werfen, um Etwas zu erblicken, was nur dem eigens dafür Begabten und dafür Ausgebildeten seinen Sinn enthüllt; auch Manches in den Schriften ist durchaus nicht Jedermanns Sache; die leitenden Ideen aber des Regenerationsgedankens sind Allen zugänglich. Gerade um diese sich zu eigen zu machen bedarf es weder der Gelehrsamkeit noch eines überragenden Intellektes;*) man braucht nicht „ein Meister in Israel" zu sein! Und nun will ich Einiges über die Regenerationsidee sagen, wie wir sie speziell bei Richard Wagner vorfinden.

Wir werden, glaube ich, zunächst wohl thun zwischen der Wiedergeburt des einzelnen Individuums und einer Regeneration der gesammten Menschheit zu unterscheiden. —

Den inneren, mystischen Vorgang einer Wiedergeburt — einer Neugeburt — des Individuums, der den Kern der christlichen Religion ausmacht, wo diese Lehre unmittelbar an das Gemüth sich wendet, und der in der Philosophie Schopenhauers der denkenden Vernunft als fasslicher Gegenstand dargestellt wurde, — diesen Vorgang in Worten und Lehren darzustellen konnte am allerwenigsten dem Künstler einfallen. Zwar ist Wagner nach und nach zu der unerschütterlichen Ueberzeugung gelangt, dass — wie er in einer seiner letzten Schriften sagt —: „aller echte Antrieb, und alle vollständig ermöglichende Kraft zur Ausführung der grossen Regeneration nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen könne." (X, 313.) Was man aber in seinen Schriften findet, was er über die Regeneration sagt und lehrt, bezieht sich immer auf eine Regeneration der gesammten menschlichen Gesellschaft. — Wenn also Wagner's Regenerationsgedanke mit seinen Wurzeln in den dunklen Schooss des Unergründlichen, dem Verstand und den Sinnen Un-

*) „Der Vedânta bezeichnet sehr richtig, als Wohnung der höchsten Seele, nicht etwa in kartesianischer Weise den Kopf, sondern das Herz." (Deussen: *System des Vedânta*, S. 61.)

zugänglichen hinabreicht, — so ist doch dieser Gedanke bei ihm in seinen manigfaltigen Gestaltungen und Darstellungen stäts ein durchaus sichtbarer, fasslicher, gewissermaassen „handgreiflicher", und jedenfalls eminent „praktischer." Was er erstrebt, ist: die menschliche Gesellschaft von Grund und Boden aus zu regeneriren. Und man muss grossen Nachdruck auf das Wort Regeneration legen, weil hiermit ausgesprochen wird, dass es sich um eine Wieder-Erzeugung, um eine Neugeburt handelt, d. h. also, um ein Zurückgreifen auf das von der Natur Gegebene, auf die unverfälschten Urkräfte des Lebens, — während der eigentliche Politiker (welcher Partei er auch angehöre) nur Reformation kennt, allmähliche, progressive Aenderung und Besserung der als ewig gültig gedachten gesellschaftlichen, künstlichen Ordnung, — und der Sozialist mit der Revolution einzig eine Aenderung dieser Ordnung zu seinen Gunsten bezweckt, also einer neuen, politischen Ordnung zu Gunsten.

Dieser Gedanke einer Regeneration unterscheidet sich demnach von Grund aus, wie Sie sehen, von allen üblichen Weltbeglückungslehren. Denn, indem er das Zurückgreifen auf das „Ewig natürliche," auf das „Reinmenschliche", als den Weg des Heils verkündigt, brandmarkt er unseren jetzigen Zustand des angeblichen „Fortschrittes" als einen Zustand des Verfalles. — Ist es folglich nöthig, wie ich sagte, grossen Nachdruck auf den Begriff einer *„Regeneration"* zu legen, so ist zur Feststellung dieses Begriffes vor allem Anderen das Eine unerlässlich: einzusehen, wie dieser Begriff den eines Verfalles der Menschheit, ihrer Entartung voraussetzt und einschliesst. Wagner hat das auch in folgendem Satze deutlich formulirt: „Die Annahme einer Entartung des menschlichen Geschlechtes dürfte, so sehr sie derjenigen eines stäten Fortschrittes zuwider erscheint, ernstlich erwogen, dennoch die einzige sein, welche uns einer begründeten Hoffnung zuführen könnte." (X, 304.)

Fasse ich also den Regenerationsgedanken nach seinen ganz allgemeinsten Umrissen auf, so finde ich drei Hauptbestandtheile: 1) die Annahme eines ursprünglichen, gesunden Naturzustandes, in welchem zwischen dem Ganzen und seinen Theilen kein Antagonismus bestand, d. h. in welchem die freie Entwickelung des Individuellen vom Allgemeinen befördert wurde und diesem zu Gute kam; 2) die Annahme eines Verfalles aus diesem Zustand und einer progressiven Entartung, in welcher das heutige Menschengeschlecht noch begriffen ist; 3) die Lehre, dass einzig und allein in einer Rückkehr zu jenem Zustande des Ewig-Natürlichen und Rein-Menschlichen, d. h. zur Natur, das Heil zu hoffen sei.

Dieser Regenerationsgedanke ist an und für sich nichts weniger als neu; um nur zwei naheliegende extreme Beispiele zu wählen: Sie finden ihn in der christlichen Religion und Sie finden ihn in Jean Jacques Rousseau. Die christliche *Kirche* aber verzichtet auf eine Regeneration der menschlichen Gesellschaft auf dieser Welt; sie begnügt sich damit, das einzelne Individuum, auf dem Wege der Wiedergeburt, aus dem Zustande des Verfalles der Erlösung zuzuführen. — J. J. Rousseau, dahingegen, als echter Franzose, fasst die Frage einerseits ganz abstrakt und formell, andererseits materiell auf (und seinen Spuren folgt Tolstoj heutzutage): er versteht unter dem „ewig Natürlichen" den kunstlosen „Naturzustand," die Negation aller Kultur, aller Kunst, aller Wissenschaft. — Ganz anders ist jene Auffassung der Regenerationsfrage, welche man wohl mit Recht die deutsche nennen kann, und wie wir sie bei den zwei idealsten deutschen Dichtergestalten finden: Schiller und Wagner. Ja! gerade in Bezug auf die Frage die uns heute beschäftigt, sind diese zwei Namen eng verknüpft. Jeder Deutsche, dem es Ernst um die Sache ist, sollte Schiller's „Briefe über die ästhetische

Erziehung des Menschen“ und Wagner's „Religion und Kunst“ zusammenbinden lassen, sich immer wieder in sie vertiefen und sich ihren Geist und ihre Lehren zu eigen machen. Nach meiner innigsten Ueberzeugung, wenigstens, sind es nicht seine Politiker, sondern diese zwei Dichter, welche dem deutschen Volke die Wege gewiesen haben, die es wandeln muss, will es seine Mission erfüllen, will es seinen ihm eigenthümlichen „Geist reiner Menschlichkeit“ (X, 347), jene „der Natur um ihrer Erlösung willen unendlich wichtige Anlage“ (wie Wagner sich ausdrückt) zur Reife entwickeln.*) — Ja! ich gehe so weit, Schiller und Wagner als einander unentbehrlich zu finden; unentbehrlich nämlich für ein volles, eingehendes Verständniss der deutschen Regenerationslehre. Heute kann ich dieses ergänzende Verhältniss nicht näher ausführen; nur das eine, rein äusserliche Moment will ich nicht unerwähnt lassen, als Anregung für meine Zuhörer, dass Mancher Schiller erst mit Hülfe von Wagner und Mancher umgekehrt Wagner erst vom Standpunkt der Schiller'schen Darstellung aus ganz begreifen wird. Schiller ist gewiss unvergleichlich schwerer als Wagner, weil seine Darstellung durchwegs im Reiche der Ideen und der poetischen Vergleiche sich bewegt; gerade hierdurch aber steht er Vielen zunächst näher wie Wagner; denn nichts erschreckt den modernen Menschen mehr wie das Konkrete, Unmittelbare, Unverhüllte. Wesentlich aber, und von unermessbar grossem Einfluss auf die Geister, die diese Einsicht erlangt haben, ist die Erkenntniss, dass die Grundlehre der beiden Männer die selbe ist, und dass, wie Schiller sagt: die Menschheit, die durch Vernünftelei von der Natur abgefallen ist, durch Vernunft zu ihr zurückkehren muss. (Vergl. Bf. 5.)

Dass es nun in Deutschland gerade die Dichter sind — nicht die Mönche (wie in Italien Franz von Assisi), oder die Philosophen (wie in Frankreich) — welche die Regenerationslehre verkünden, das ist gewiss für den spezifisch deutschen Geist sehr charakteristisch; das gibt aber auch der deutschen Regenerationslehre ihre so ganz eigene, unterscheidende Gestalt. Der Dichter ist eben der Seher; er „zeuget, was er sieht.“ Darum berührt uns seine Lehre so voll und warm menschlich; wogegen das rein-Mystische der körperlichen Gestalt ermangelt, und das Abstrakte auf die dürre Linie beschränkt bleibt. Der Dichter dagegen — als Weltweiser — nimmt uns einfach bei der Hand und führt uns hin „an das süsse Wasser der Natur.“

Wie Sie sehen, ich werfe da eilig und skizzenhaft eine ganze Menge Anregungen hin; auf diese letztere — das Verhältniss Wagner's zu Schiller — bitte ich besonderes Gewicht zu legen.

Mit der selben Flüchtigkeit — denn die beschränkte Zeit, die mir zur Verfügung steht, lässt es nicht anders zu — will ich jetzt Einiges über die Regenerationsidee in Wagner's Schriften sagen.

Bereits im Jahre 1848, in seiner Rede im Vaterlandsverein, bezeichnet Wagner als das zu erstrebende Ziel: „die vollkommene Wiedergeburt der menschlichen Gesellschaft“; erreicht denkt er sich diese durch „die Emanzipation des Menschengeschlechtes“ aus der „knechtischen Leibeigenschaft des bleichen Metalls.“ — Gleich hier in 48 haben wir also die beiden bezeichnendsten Merk-

*) Um dieser Improvisation ihren Charakter als solcher nicht zu nehmen, hat der Verfasser darauf verzichtet, auf die hohe Bedeutung Goethe's in dieser Rücksicht, die in jenem Vortrag unerwähnt blieb, noch nachträglich hinzuweisen.

male von Wagner's Auffassung der sozialen Frage: die Idee der Wiedergeburt und die plastisch-greifbare Vorstellung, dass diese durch einfache, materielle Mittel zu erreichen sei (wie z. B. durch die Abschaffung des Geldes). Auch, dass Religion zur Regeneration gehöre, ist schon hier deutlich empfunden; denn nicht nur nennt Wagner die Regeneration „die Erfüllung der reinen Christuslehre", sondern er erklärt ausdrücklich, dass wir bei unserem Zurückgreifen auf das Ewig-Natürliche auf Gott bauen sollen.*) — In der gleichzeitigen Schrift: *„Die Wibelungen"*, wird sowohl unser Eigenthumsbegriff, wie auch die ganze, undeutsche, römische Rechtsgrundlage unseres modernen Staates schonungslos angegriffen. — In dem selben Jahre entstand auch jener dramatische Entwurf: *Jesus von Nazareth*, in welchem der Meister, angeregt durch die Erhabenheit des Gegenstandes, in aphoristischer Form Manches sagte, was man in so schöner, klarer Fassung nirgendswo bei ihm wiederfindet. Die ganze Jämmerlichkeit unserer Zivilisation wird hier blosgelegt und die Rückkehr zum Rein-Menschlichen im Anschluss an die Worte des Neuen Testamentes mit einer Kühnheit gelehrt, die in ihrer schmucklosen Einfachheit fast eben so ergreifend wirkt, wie die dreissig Jahre später in *Religion und Kunst* ausführlicher begründete Doktrin. „Wo kein Gesetz ist, ist auch keine Sünde. — — — Wer Schätze häufte, die die Diebe stehlen können, der brach zuerst das Gesetz, indem er seinem Nächsten nahm, was ihm nöthig ist. — — — Die Versöhnung der Welt ist daher nur durch Aufhebung des Gesetzes zu bewirken, welches den Einzelnen von seiner freien Entäusserung seines Ich's an die Allgemeinheit abhält, ihn von ihr trennt." An anderer Stelle heisst es: „Das Himmelreich ist nicht aussen, sondern in uns."**) Die drei Bestandtheile des Regenerationsgedankens treten also in diesem Werke sehr scharf und klar auf: der ursprüngliche, „sündenlose" Zustand, — der Verfall, — die Nothwendigkeit einer Rückkehr. — Besonders bei *Jesus von Nazareth* muss das jedem vernünftigen Menschen sofort in die Augen springen.

Was aber vielleicht ganz allgemein übersehen wird, woran die Meisten vielleicht gar nicht erst überhaupt denken, das ist die Thatsache, dass die nun folgenden, berühmten und verhältnissmässig viel gelesenen Schriften: *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Kunst und Klima*, *Oper und Drama*, mit dem Regenerationsgedanken so eng verwoben sind, dass sie in Wahrheit ohne ihn jede Existenzberechtigung verlieren! Denn, was ist diese Zukunft, von der Wagner immer spricht, auf die er als einzige Hoffnung hinweist? Ein Zustand progressiven Fortschrittes aus unserer Gegenwart ist sie wahrlich nicht, dagegen verwahrt er sich stäts und kräftig; der erste Schritt zur Hoffnung ist (wie es in der *Mittheilung an meine Freunde* heisst) „dieser Welt den Rücken zu kehren", und der Meister bezeichnet sich ausdrücklich im *Kunstwerk der Zukunft*, p. 75, als: „der nach der Natur sich zurücksehnende, und desshalb in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geist." Dieser „nach der Natur sich zurücksehnende Geist" ist nun der selbe, der in *Oper und Drama* (IV, p. 284) uns vorgeführt wird, als: „der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt und in ihm enthalten zu sein sich sehnt." Die Sehnsucht nach der Zukunft ist also bei Wagner ganz genau das selbe wie — und nur ein anderer Ausdruck für — die Sehnsucht „zurück nach der Natur"; — das heisst folglich: unter „Zukunft" versteht Wagner Regeneration! — Wer das nicht weiss oder nicht ahnt, für den haben die grossen Kunstschriften des Meisters eigentlich keinen Sinn.

---

*) „Gott wird uns erleuchten, das richtige Gesetz zu finden."
**) Vergl. zu diesen Citaten: Röm. 4, 15; Matth. 6, 19; Luk. 17, 21.

Dass eine Schrift wie *Die Kunst und die Revolution* sich hauptsächlich gegen unsere „civilisirte Barbarei“ wendet und weniger konstruktiv sich äussert, zerreisst den Zusammenhang durchaus nicht; im Gegentheil, denn die Einsicht, dass unsere Welt eine durch und durch schlechte ist, bildet ja den ersten Schritt zur Erfassung der Regenerationsidee. Ausserdem stehen gerade in dieser ersten, mehr polemisirenden Schrift die entscheidenden Worte: „Die *Natur*, und nur die *Natur*, kann auch die Entwirrung des grossen Weltgeschickes allein vollbringen.“ (III, p. 38.)*) Ebenso wenig wird der wahre Zusammenhang dadurch aufgehoben, dass im *Kunstwerk der Zukunft* das Hauptgewicht auf die zu erreichende *Zukunft* gelegt wird, weniger auf die Nothwendigkeit des Zurückgreifens. In der folgenden Schrift: *Kunst und Klima* wird Letzteres nun stark hervorgehoben: „Nicht unserer [pfäffischen Pandekten –] Zivilisation, sondern der zukünftigen — — wirklichen und wahren Kultur wird demnach aber auch erst das Kunstwerk entblühen, dem jetzt Luft und Athem versagt ist, und auf dessen eigenthümliche Beschaffenheit wir gar nicht eher Schlüsse zu ziehen vermögen, als bis wir Menschen, die Schöpfer dieses Kunstwerkes, uns nicht im vernünftigen Einklange mit dieser *Natur* entwickelt denken können.“ (III, 262.)

Und da muss ich im Vorbeigehen Sie auf etwas sehr Wichtiges aufmerksam machen: man behauptet, diese früheren Schriften enthielten blutige Angriffe auf die christliche Religion. Nichts ist falscher! Denn — ganz abgesehen von dem Entwurf *Jesus von Nazareth*, dessen tiefe Religiosität durch die Auffassung der göttlichen Person des Heilandes bezeugt wird**) — darf man nicht übersehen, dass Wagner hier unter Christenthum ausnahmslos die Kirche, d. h. die moderne Staatskirche versteht, und gerade weil er — im Einklang mit aller wahren Religion — eine Regeneration der ganzen Menschheit erstrebt, muss er einem Institut feindlich gegenüberstehen, welches, anstatt unseren „barbarischen Staat“ (wie Schiller sich ausdrückt) zu bekämpfen, von ihm als eine Hauptstütze betrachtet wird, um -- wie Wagner sagt — „den millionenfachen Egoismus“ der nach „absoluter Seligkeit“ einzeln strebenden Menschen grosszuziehen und die Regeneration in das Jenseits zu verlegen. Wagner erklärt aber ausdrücklich im *Kunstwerk der Zukunft:* „wenn die herrschende Religion des Egoismus — — — ausgerottet ist — — — wird die neue Religion, und zwar ganz von selbst, in das Leben treten, die auch die Bedingungen des Kunstwerkes der Zukunft in sich schliesst.“ — Weit entfernt ein atheistischer Religionszerstörer zu sein (wie gewisse Schriftsteller uns glauben machen möchten), erklärt also Wagner in seiner revolutionärsten Schrift ganz ausdrücklich: „die Religion schlösse die Bedingungen des Kunstwerkes der Zukunft in sich“! —

Diesen Gedanken bitte ich nun festzuhalten; denn er ist der Keim, aus welchem ein wichtigster Theil der späteren Regenerationslehre hervorwuchs: das „*Kunstwerk der Zukunft*,“ d. h. (wie wir gesehen haben) das Kunstwerk der regenerirten Menschheit, erblüht aus der Religion; das lehrte Wagner im Jahre 1849.

Diesem Gedanken (ein „Leitmotiv“, wie man im heutigen Jargon sagen würde) bitte ich aber gleich jenen zweiten entgegen zu stellen und zuzugesellen, der die Schlussworte von „*Oper und Drama*“ bildet: „Wer diese Sehnsucht (nach dem Leben der Zukunft) aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; — nur Einer aber kann diess: —

*) Diese Schrift hätte überhaupt eben so gut *Die Kunst und die Regeneration* betitelt werden können!

**) Vergl. das vor Kurzem erschienene Werk des Abbé Hébert: Le Sentiment Religieux dans l'oeuvre de Wagner. (Fischbacher 1895.)

der Künstler. (IV, 284.) — Entblüht also das Kunstwerk aus der Religion, und kann wahre Religion erst dann entstehen, wenn die herrschende Religion des Egoismus ausgerottet ist, das heisst also, durch Regeneration der menschlichen Gesellschaft, — so ist andrerseits festzustellen, dass die lebendige Sehnsucht nach dieser Regeneration nur in der Seele des Künstlers feste Gestaltung gewinnen kann; nur in ihm lebt sie wirklich; denn nur er erschaut eben dieses Leben der Zukunft; nur er „zeuget, das er sieht." Folglich ist es der Künstler, der dazu berufen ist, die Menschheit zur Regeneration zu führen; die Kunst ist „der freundliche Lebensheiland", der der Menschheit den Weg auch zum Wiedergewinn der wahren Religion weisen wird!

Hier enthüllt sich uns also bereits ganz klar und deutlich jener wunderbar tiefe Gedanke, den Wagner mehr wie ein Vierteljahrhundert später in den Bayreuther Blättern als Antwort auf die Frage: „Wollen wir hoffen?", in den Vordergrund aller Betrachtungen über die Regeneration stellte und ausführlich darlegte. Darum überspringe ich, was ich über die *Mittheilung an meine Freunde* sagen wollte (wo die allmähliche Entwicklung des Regenerationsgedankens bei Wagner uns enthüllt wird) und auch über *„Staat und Religion"* (wo die Bedeutung der Religion für die Regeneration bereits ganz in den Vordergrund gerückt erscheint). Denn die bei Weitem wesentlichste Anregung, die ich Ihnen in Bezug auf die Regenerationsidee in Wagner's Schriften heute anbieten kann, ist die Einsicht, dass eine absolute Kontinuität herrscht, dass die früheren und späteren Schriften eng mit einander verwachsen sind und zu einander gehören, dass sie sich ergänzen, dass die leitenden Gedanken, die Welt- und Kunstauffassung, aus welcher sie emporwachsen, im tiefsten Grunde identisch sind. Und Sie werden bei einigem Nachdenken leicht begreifen, dass man mit vollkommenem Recht die Kunstschriften der fünfziger Jahre als „Regenerationsschriften", und die Regenerationsschriften der siebziger Jahre als „Kunstschriften" bezeichnen kann; denn wahre Kunst wird es nur durch Regeneration geben, und zur Regeneration kann uns allein die Kunst führen: das ist der Kern von Wagner's Lehre; das ist auch das ganz Individuelle und Charakteristische daran.

Diese individuellste Seite der Regenerationslehre ist es nun, welche in den Jahren 79, 80 und 81 zum vollen, endgültigen Ausdruck gelangte; nicht etwa als bilde sie den ganzen Inhalt von *Religion und Kunst* und der dazu gehörigen Schriften, sondern insofern dieser spezielle Standpunkt seinen charakteristischen Stämpel allen Ausführungen aufdrückt und seine grundlegende Bedeutung in dem Titel — *Religion und Kunst* — zum deutlichsten Ausdruck gelangt ist.

Die Schriften, welche hier in Betracht kommen, (und welche Sie sämmtlich im X. Bd. d. Ges. Schr. finden werden) sind: *„Wollen wir hoffen?"* und *„Religion und Kunst."* Zu *Religion und Kunst* gehören aber, ausser der Hauptschrift, noch der Nachtrag *„Was nützt diese Erkenntniss?"* und drei Ausführungen: *Erkenne dich selbst, Heldenthum und Christenthum,* und *Ueber das Weibliche im Menschlichen* (letzteres unvollendet geblieben und ausser in den Bayr. Blättern in dem Band *Fragmente* enthalten). Eine ganz kurze Inhaltsübersicht dieser Schriften möchte ich Ihnen als Leitfaden für das eigene Studium mitgeben.

Im Jahre 1879 sah es recht trübe und hoffnungslos in Bayreuth aus; zu Weihnachten schrieb der Meister: „Ehe ich mein letztes Werk von mir gebe, will ich noch einmal zu hoffen gelernt haben, — was mir jetzt unmöglich ist." (X, 140.) In dem Aufsatz *„Wollen wir hoffen?"* fragt er sich nun: „Wo und von wem wollen wir hoffen?" Bei dieser Frage geht er zunächst vom Standpunkt des Bayreuther Kunstwerkes aus und richtet sein Auge insonderheit auf Deutschland; die Antwort lautet: — „Einzig aus einem starken inneren Müssen

kann uns die Nothwendigkeit zum Handeln erwachsen"; ohne solche Nothwendigkeit kann aber nichts Echtes und Wahres begründet werden"; unserem „in einem herzlosen Erwägen von Für und Wider befangenen öffentlichen Geist fehlt es an diesem inneren Müssen." — Die „letzte hoffnungsvolle Annahme" läge in der Aufdeckung eines unter dem Wust des „Barbarischen", „Undeutschen" verborgen schlummernden deutschen Müssens, — einer „der Natur um ihrer Erlösung willen unendlich wichtigen Anlage", welche die Deutschen zu „Veredlern der Welt" bestimmt zu haben scheint. — Die gänzliche Verwerfung unserer modernen, undeutschen, verjudeten Welt, welche „einer edelen Kunst immer feindselig sein wird, weil sie gerade das, was wir wollen, nicht will", ist also der erste Schritt auf der einzigen Bahn, welche zu einer Hoffnung führen kann; sodann gilt es, uns einer Kräftigung unserer echten Eigenart zu widmen und jenes „starke innere Müssen" namentlich dadurch bis zu einer machtvollen Entfaltung gross zu ziehen, dass wir dem also gefassten „Ideale in unseren Gewohnheiten einen real befruchteten Boden geben!" — Sie sehen also, dass der Meister hier nicht nur auf die Regeneration als auf die alleinzige Quelle der Hoffnung hinweist, sondern dass er zur sofortigen, praktischen Inangriffnahme dieses Regenerationswerkes auffordert. Er schliesst mit den Worten: „Wer mit mir hoffen will, der hoffe auch nur in meinem Sinne: kann ihm ein flüchtiger Anschein nicht mehr genügen, so hofft er mit mir." (X, 163—180.)

Dieser Aufforderung, dem Regenerationsideale einen real befruchteten Boden im Leben zu geben, — entsprach nun zunächst der Meister selber, indem er in der Schriftenreihe *„Religion und Kunst"* das Verhältniss von Religion, von Kunst und von Leben zur Regeneration einer genauen Erörterung unterzog.

Der Grundgedanke von *Religion und Kunst* tritt in zwei Gestaltungen auf, die einander fast antithetisch erscheinen, die in Wahrheit aber der musikalischen Umkehrung eines und des selben Themas zu vergleichen sind. Zuerst wird ausgeführt: dass „wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten"; sodann, dass nur auf Grundlage des religiösen Symboles der Kunst ihre höchste, offenbarende Kraft erwachsen kann. Wagner kommt auch zu dem Schlusse: „dass Kunst mit wahrer Religion vollkommen Eines" sei. — *Religion und Kunst* besteht aus drei Kapiteln. In dem ersten wird ausgeführt: Erst die Religion verleihe der Kunst schaffende Kraft; die Kunst aber rette, befreie, offenbare den reinen Kern wahrer Religion.*) — Im zweiten Kapitel: Der jetzige Zustand des Menschengeschlechtes ist einer der Verfalles; dieser Verfall beruht auf einer Entartung des Menschen; Brahmanismus und Christenthum erkannten das und wiesen den Weg zur Erlösung; die Herbeiziehung des Judenthumes verdarb aber die christliche Religion; unsere Civilisation ist keine christliche, sondern „ein Triumph der Feinde des christlichen Glaubens"; [darum schwand das Bewusstsein vom Verfall und die Sehnsucht nach Regeneration aus unseren Herzen]. — Das dritte Kapitel führt aus: Nur aus dem Wissen von diesem Verfalle der Menschheit kann eine wirkliche Regeneration hervorgehen; denn dann lernen wir diesen Verfall als „die strenge Schule des Leidens" erkennen, die den Willen brechen sollte; was die erhabensten Religionen lehrten, wird also jetzt zu einem unerschütterlichen „religiösen Bewusstsein", — zur „Erkenntniss der Erlösungsbedürftigkeit"; und nur „aus dem tiefen Boden dieser wahrhaften Religion kann die Kraft zur Ausführung der Regeneration

*) Dies ist also ganz etwas Anderes, als das thörichte Gerede vom „Ersatz der Religion", sei es durch Wissenschaft, oder durch Kunst. Die Kunst ist Ausdruck. Die Religion verlangt nach dem Ausdruck.

erwachsen.“ Der Kunst fällt nun hierbei ein doppeltes Amt zu: in den Zeiten „schrecklicher Verirrungen“ (wie jetzt) hat sie den Kern der Religion zu erretten, — — „der dichterische Priester, der einzige, der nie log — — — wird uns in jenes wiedergeborene Leben hinübergeleiten“; später aber, in diesem wiedergeborenen Leben, wird die Kunst selbst (und zwar zuvörderst jene „tönende Seele der christlichen Religion, die Musik“) ein religiöser Akt sein, in welchem „der tondichterische Seher das Unaussprechbare offenbart.“ — In einem ganz kurzen Nachwort stellt Wagner fest, dass es nur eine Alternative gäbe: progressiven, weiteren Verfall, — oder Regeneration; Religion und Kunst sind die beiden Mächte, die zur Regeneration führen, — und andrerseits, erst inmitten einer regenerirten Gesellschaft werden „Religion und Kunst zur einzig richtigen Geltung gelangen.“ — In dem *Was nützt diese Erkenntniss?* betitelten Nachtrag zu *Religion und Kunst* weist Wagner wiederum mit Nachdruck darauf hin, dass die Erkenntniss des Verfalles der Menschheit die Grundlage ist, aus welcher erst die Möglichkeit einer Regeneration erwächst. Dagegen ist das Gebiet der Politik und des sog. Fortschrittes ein „durchaus und stäts unfruchtbares“; und das eigentliche Christenthum (d. h. die wahre Religion) ist uns durch die Verquickung mit jüdischen Vorstellungen verloren gegangen. „Zur Anleitung für ein selbständiges Beschreiten der Wege wahrer Hoffnung (schreibt der Meister) kann nach dem Stande unserer jetzigen Bildung nichts anderes empfohlen werden, als die Schopenhauer'sche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen; und an nichts anderem haben wir zu arbeiten, als auf jedem Gebiete des Lebens die Nothwendigkeit hiervon zur Geltung zu bringen. Dürfte dies gelingen, so wäre der wohlthätige, wahrhaft regeneratorische Erfolg davon gar nicht zu ermessen, da wir dann andererseits ersehen, zu welcher geistigen und sittlichen Unfähigkeit uns der Mangel einer richtigen, Alles durchdringenden Grund-Erkenntniss vom Wesen der Welt erniedrigt hat.“ (X, 330.) — Mit dieser Erwähnung der absolut grundlegenden Bedeutung, die Wagner der Weltanschauung Schopenhauer's beilegt (des „wahrhaft einzig freien deutschen Mannes seiner Zeit“, wie er ihn an anderer Stelle bezeichnet: X, 196), haben wir, glaube ich, nun alle Hauptpunkte, alles wirklich Fundamentale seiner Regenerationsgedanken beisammen: die Religion und die Kunst (in ihren gegenseitig sich bedingenden Beziehungen), die Erkenntniss des Verfalles der Menschheit und ihrer Erlösungsbedürftigkeit, die Bedeutung jener gewaltigen Weltanschauung, in welcher die Urweisheit unserer Stammesväter, die tiefsten Lehren der christlichen Religion und die von Kant gezogenen, erhabensten Ergebnisse der jahrtausendlangen Arbeit des arischen Denkens — nunmehr vereint und im verklärenden Auge eines Künstler-Philosophen wiedergespiegelt — zu einem durchsichtig klaren Ausdruck unseres eigensten Wesens gelangt sind: das sind die Grundpfeiler von Wagner's Regenerationslehre, das sind die Stimmen, die er, — der Künstler „der da zeuget, das er sieht“, — an unserem Ohr erschallen lässt und die uns so eindringlich zurufen: „zurück, an die süssen Wasser der Natur! vorwärts, ins Land der Zukunft!“

Sie entsinnen sich aber, dass Wagner uns aufgefordert hatte, „diesem Ideale in unseren Gewohnheiten einen real befruchteten Boden zu geben“; und er versteht darunter nicht blos Gewohnheiten des Denkens, sondern eben des ganzen „realen“ Lebens. Dieses, „ins volle Menschenleben Eingreifen“, diese Art, Alles bei der Wurzel, mit voller, praktischer Energie anzufassen, ist eines der charakteristischen Kennzeichen Wagner's, sie kennzeichnet auch die absolut einzig dastehende Universalität seines Wesens. — Sie entsinnen sich weiter, dass er schon 48 auf den Begriff des „Geldes“ und auf das „Eigenthum“ als Ursachen

des Verfalles hingewiesen hatte; seine Ansicht hat sich später nur insofern verändert, als er derlei Erscheinungen jetzt eher als Symptome, denn als Ursachen betrachtet; er geht jetzt tiefer auf den Grund. Zunächst legt er noch einmal (in „*Erkenne dich selbst*") den absolut mörderischen Einfluss des Judenthumes in unserer Mitte dar. „Unser Heil", sagt er, „läge einzig in einem Erwachen des Menschen zu seiner einfach-heiligen Würde"; der Deutsche ist aber seiner Eigenart ganz entfremdet, denn unsere Zivilisation ist keine deutsch-christliche, sondern eine „barbarisch-judaistische"; der „plastische Dämon des Verfalles der Menschheit", derjenige, der den Deutschen im Wahnsinne des Parteikampfes erhält, ist der religionslose, dem Deutschen gänzlich und ewig fremde Jude. Der Jude, dieser Apostel des „Fortschrittes", ist der geborene und geschworene Gegner aller Regeneration; ein Deutschthum, das sich selbst erkennen will, hat zuerst diesen Dämon in ihm selbst zu bezwingen. (X, 343 bis 350.) — In *Religion und Kunst*, in *Heidenthum und Christenthum* und in *Das Weibliche im Menschlichen* weist Wagner nun aber auf noch tiefer liegende Gründe des Verfalles hin. Zunächst auf den wahrscheinlichen Einfluss der Nahrung: er nimmt den indischen Gedanken wieder auf, dass die thierische Nahrung eine Hauptursache des Verfalles der Menschheit sein mag.*) Man hat viel über diese Verquickung des Wagnerianismus mit Vegetarianismus gelacht; aber dieses Lachen war ein recht blödes; denn selbst die nüchternste Wissenschaft wird die Richtigkeit des bekannten Feuerbach'schen Satzes: „Der Mensch ist was er isst" — nicht leugnen; wozu dann noch die ungleich wichtigeren sittlichen Erwägungen in Bezug auf den „Thiermord" hinzukommen. Uebrigens macht die vegetarianische Bewegung gerade bei dem praktischsten Volk der Erde, dem Angelsächsischen, in allerletzter Zeit riesige Fortschritte. — Auch des entnervenden Einflusses alkoholischer Getränke gedenkt der Meister. — Ganz besonderes Gewicht legt er aber auf die Rassenfrage und auf die so ziemlich erwiesene Thatsache, dass, bei jeder Vermischung, die höher entwickelte und reicher beanlagte Rasse mehr verliert als die niedrigere Rasse gewinnt. — In der unvollendeten Schrift über *Das Weibliche im Menschlichen*, welche der Meister zwei Tage vor seinem Tode begann, macht er schliesslich auf die progressive Degeneration aufmerksam, die eine nothwendige Folge unserer modernen Ehen — der Ehen ohne Liebe — ist. „Ist es die Ehe (schreibt er), welche den Menschen so weit über die Thierwelt zur höchsten Entwickelung seiner moralischen Fähigkeiten erhebt, so ist eben wiederum der Missbrauch der Ehe zu gänzlich ausser ihr liegenden Zwecken der Grund unseres Verfalles bis unter die Thierwelt." (Fragmente, S. 126.)

Mit diesem Hinweis auf einige jener praktischen Vorschläge des Meisters, welche als Winke aufzufassen sind, wie wir dem Regenerationsideale auch in unserem Leben „einen real befruchteten Boden" geben könnten, breche ich meine heutige fragmentarische und so sehr unzureichende Skizze ab. Hätte ich einige meiner verehrten Zuhörer zu einem erneuten, gründlicheren, verständnissinnigeren Eingehen auf Wagner's Regenerationsgedanken veranlasst, so wäre mein Zweck erreicht.

---

*) Man übersehe jedoch nicht, dass das Verbot des Fleischessens eine Buddhistische Neuerung war und dass Buddha selber, nach der Legende, durch den übermässigen Genuss von Schweinefleisch sich den Tod holte! Auch die Zend-Avesta verurtheilt den Vegetarianismus in den heftigsten Worten.

Gerade diese Zuhörer erinnere ich aber an das, worauf ich zu Beginn so grossen Nachdruck legte, dass zum ernsten Befassen mit dem Regenerationsgedanken vor Allem Charakter gehöre. Wie Schiller in seiner „Aesthetischen Erziehung“ sagt: „Energie des Muthes gehört dazu, die Hindernisse zu bekämpfen, welche sowohl die Trägheit der Natur als die Feigheit des Herzens der Belehrung entgegensetzen.“ Energie des Muthes! — Was aber die Meisten entmuthigt, was ihnen die Energie raubt, das ist das Gefühl der Unerreichbarkeit des Ideales; hier liegt ein tiefer Irrthum vor; um ihn zu bekämpfen berufe ich mich wiederum auf Schiller, welcher schreibt: „Der reine moralische Trieb ist aufs Unbedingte gerichtet, für ihn gibt es keine Zeit, und die Zukunft wird ihm zur Gegenwart, sobald sie sich aus der Gegenwart nothwendig entwickeln muss. Vor einer Vernunft ohne Schranken ist die Richtung zugleich die Vollendung, und der Weg ist zurückgelegt, sobald er eingeschlagen ist. — — — Gib der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen. Diese Richtung hast du ihr gegeben, wenn du — lehrend — ihre Gedanken zum Nothwendigen und Ewigen erhebst, wenn du — handelnd oder bildend — das Nothwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelst.“

Verehrte Versammlung, die Festrede auf Richard Wagner, die ich halten sollte, Schiller hält sie jetzt! Denn wie sollten wir das Wirken des erhabenen Geistes, dessen 80. Geburtstag wir heute feiern, schöner und erschöpfender bezeichnen, als es diese Worte Schiller's thun? Lehrend — hat er unsere Gedanken zum Nothwendigen und Ewigen erhoben, — bildend, — hat er das Nothwendige und Ewige in einen Gegenstand unserer Triebe verwandelt. Dass er Beides vollbracht hat, dass Lehren und Bilden zwei ganz gleichberechtigte, einander bedingende Seiten seines Wesens sind, das eben macht, dass er eine fast einzig dastehende Erscheinung in der Geschichte der Menschheit ist. Ich wüsste nur Schiller, der ihm in dieser Beziehung verglichen werden könnte. Als stünde er wirklich auf dem Archimedes'schen Punkte, hat Wagner — der Einsame (der, wie er es so ergreifend sagt: nur „in der Gemeinsamkeit mit sich und mit den Menschen der Zukunft“ lebte) — die Welt aufgehalten und ihr „die Richtung zum Guten“ gegeben! — Wie nun vermochte er das? Denn dazu reicht die Göttergabe des Genies nicht hin, und die „Energie des Muthes“ mag für Unsereinen genügen, der selbst für das blosse schweigende Ertragen vielen Muthes bedarf, — für das Lebenswerk eines Wagner konnte das aber unmöglich ausreichen. Auch hier gibt uns des Meisters Geistesverwandter, Schiller, die beste Antwort: „Die Philosophie, welche uns zuerst von ihr abtrünnig machte, ruft uns laut und dringend in den Schooss der Natur zurück — woran liegt es, dass wir noch immer Barbaren sind? — — — Ein alter Weiser hat es empfunden, und es liegt in dem vielbedeutenden Ausdrucke versteckt: *sapere aude!* Erkühne dich, weise zu sein!“ — Ja, die Kühnheit, die maasslose, heldenmässige Kühnheit, das ist die herrlichste Eigenschaft Richard Wagner's; vor allem anderen wollen wir ihn für seine unerschrockene Kühnheit verehren und lieben! Heil ihm, dass seine Lehren „kühne“ sind; gerade in ihrer Kühnheit liegt die Bürgschaft ihrer Weisheit! Heil ihm, dass er in dieser unserer jämmerlichen Welt Kunstwerke zu bilden sich erkühnte, welche nicht ihr, sondern der Zukunft angehören!

Houston Stewart Chamberlain.

Unter uns.

Ein Brief über Kunst und Kirche.

Vom Herausgeber der „Blätter“ an den Verfasser von „Richard Wagner's Regenerationslehre.“

Geleitspruch: „Die Christenheit sieht so ganz anders aus als das Christenthum.“

Adolf Stöcker.

Ist es nicht auch Ihnen, lieber Freund, schon öfters aufgefallen, wie doch unsere gebildeten Mitbürger sich entrüsten, ja, wie sie von unserer Unzurechnungsfähigkeit überzeugt werden, sobald wir es wagen, im Sinne unseres Meisters, die Beseitigung des heute bestehenden Theaters als ein nicht unerwünschtes Ereigniss der Zukunft auch nur anzudeuten? Dagegen gehört es bekanntlich zum guten Tone ihrer eigenen Bildung, wenn Jemand etwa den Wunsch nach einer Beseitigung der heute bestehenden Kirche äussern sollte, hieraus ohne besondere Entrüstung nur den immerhin achtungswerthen Geist des modernen Fortschrittes heraus zu hören. — Ein Wunsch, wie dieser letztere, wird allerdings von uns „Bayreuthern“ niemals ausgehen. Zwar giebt es, wie Sie wissen, auch unter uns genug der Kirche persönlich fernstehende Genossen, nicht nur solche, die all ihr „Kuchenheil“ in eitel schöner Kunst zu erwerben gedenken, sondern auch solche, die selbst aus der gebildeten Mitbürgerschaft und mitunter aus deren allerbesten Kreisen hervorgegangen sind, ja, die sogar in vereinzelten Fällen uns das denkbar Vortrefflichste über „Regeneratien“ zu sagen wissen. Diese sind also sehr ernst zu nehmen, denn sie selber nehmen es ernst. Und so bleiben sie zum Mindesten gewiss auch der Hinweisung unseres Meisters auf das eine Gemeinsame sich wohl bewusst: dass Kirche und Kunst unserer Zeit unter „dem selben Mangel an Ehrfurcht“ zu leiden haben, weshalb denn schon aus Selbstachtung „ein würdigerer Ton“ gegenüber der Kirche von uns Vertretern würdevoller Kunst anzunehmen sei. (Deutsche Kunst und deutsche Politik ges. Schriften VIII 129). In der angenehmen Erinnerung an solche Genossen schreibe ich Ihnen heut diesen Brief.

Gewiss hat nur der ein Recht, den Gedanken von der Beseitigung des modernen Theaters ernst zu nehmen, der wie wir auf dem Standpunkte des Kunstwerkes der Zukunft steht. Für diesen ist der Gedanke gar nichts Absonderliches, wozu es eines ausserordentlichen revolutionären Aufschwunges bedürfte, sondern die einfach von selbst gegebene Ergänzung des Gedankens vom Kunstwerke der Zukunft selber. Wir pflegen, seit „Bayreuth“ lebt, vielmehr den „Gedanken von Bayreuth“ im Munde zu führen. Das mag uns draussen den Anschein geben, als sprächen wir doch auch nur für ein Theater neben den Anderen. Ihnen, als Vertreter der ernsten Genossen, brauche ich nicht zu sagen, dass der Gedanke von Bayreuth im Grunde der selbe ist, wie der vom Kunstwerke der Zukunft. Auf der Oberfläche besteht freilich ein nicht zu verbergender Unterschied. Der Gedanke vom Kunstwerk der Zukunft hat überhaupt gar keine Oberfläche, sofern man darunter die geschichtliche Wirklichkeit der Erscheinungswelt versteht. Obwohl Bayreuth lebt, lebt doch das Kunstwerk der Zukunft noch nicht. Mit andern Worten: obwohl wir das Kunstwerk haben, haben wir doch noch nicht die Zukunft. Wo wäre denn z. B. die „Künstlerschaft der Zukunft“, wo das „Genie der Gemeinsamkeit“? Davon sind wir unendlich fern! Aber wir haben eine

Gemeinsamkeit des Glaubens; die bildet das Zeichen der „Bayreutherschaft". Aus dem Glauben an das Kunstwerk der Zukunft, als ein Ideal, d. i. eine Kraft, daraus ist dieses Eine „Bayreuth" hervorgewachsen. Wenn nun auch neben diesem Einen Bayreuth, in der unveränderten, glaubenslosen Gegenwart, tausend Unehren der Kunst in Gestalt von modernen Theatern bestehen bleiben: bestehen bleibt doch auch jeder wirkliche „Bayreuther" auf dem Standpunkte des Kunstwerkes der Zukunft. Eben von diesem Standpunkte aus erweist sich ihm die Beseitigung des Theaters als „die einfach von selbst gegebene Ergänzung" seines Ideales. Somit haben wir Bayreuther das ausschliessliche Recht unseres Ideales, mit jenem so empörenden Gedanken es ernst zu nehmen. Ja, dies ist so einfach, dass es zu den Dingen gehört, die man gewöhnlich verschweigt; — weshalb der moderne Deutsche sie „selbstredend" nennt. —

Auch auf der Gegenseite geschieht etwas ähnliches. Ich meine: auf der Seite eben dieses modernen Deutschen, unseres gebildeten und besitzenden Mitbürgers. Auch da wird über die Beseitigung der Kirchen lieber geschwiegen. Aber, leider, ebenso sehr auch über alle Unehre, die den Kirchen angethan wird! Denn im Grunde ist unsern fortschreitenden Brüdern in Gold diese Beseitigung doch eigentlich „selbstredend" — nur „eine Frage der Zeit." Wenn sie nun nicht gerade ausdrücklich davon reden, sondern dies lieber den noch „fortgeschritteneren" Brüdern in Roth überlassen: so fühlen sie sich dabei noch gar als überlegen gebildete Vertreter des „Besitzstandes" human und klug zugleich. Bleibt doch selbst dem liberalsten Fortschritte, so lange er sich noch innerhalb der Grenzen der Geldsäcke hält, das „*quieta non movere*" ein besonders lieber und heiliger Grundsatz. Unter Umständen mag also auch diese, ihnen längst fremde Kirche selbst, während sie sie getrost der Beseitigung durch den fortschreitenden Zeitgeist überlassen, inzwischen immer noch ein ganz erwünschtes „Quietiv für die niederen Schichten" abgeben. Wenn das nicht mehr wirkt, mögen die selben niederen Schichten, natürlich nur kraft ihres liberalen Gemeinderechtes, auch die Beseitigung besorgen. Solche Handlanger sind ja sehr bequem, — so lange sie nicht unbequem werden. Würden sie aber etwa von den Kirchen weiter auch an das über Alles herrliche Quietiv des grossen Geldsackes, worauf die Bildung thront, sich heranwagen wollen? Ei, dann wird die „höhere Gewalt" des wehrlichen Ordnungsstaates ihr Wort zur rechten Zeit mit Flinten und Kanonen dareinsprechen, um die Mobilia wieder zu quiesziren. Welch' ein Fortschritt alsdann! Die Kirchen ist man los; und die Ruhe über den Geldsäcken ist geblieben! Ungestört von den „niederen Schichten" kann die aristokratische Bildung des neuesten demokratischen Zeitgeistes sich vom Frischen der grossartigen Aufgabe „allgemeiner Volksbildung" widmen. — Denn das versteht sich: „Humanität über Alles!" Und was das Humanste: jene einträgliche und vielsättigende Gewerbe-Einrichtung, die man Theater nennt, ist gewisslich so ungestört geblieben, wie Rothschild von der Kommune, bei dem grossen Weltkampf zwischen „Sack" und „Pack", den die Ordnungsflinte entscheidet. Sie öffnet sich nach wie vor einem Jeden, der matt und satt von der humanen Arbeit für Bildung und Besitz am Abend sich Erholung sucht an der Sinnenfreude lachendem Quell! —

Ja, das ist ein übles Bild, und wer selbst darauf figurirt, weiss genau, dass es übertrieben ist. Aber was können wir dafür? Von zwei Standpunkten aus sieht es sich gerade so an: vom Standpunkte des Kunstwerkes der Zukunft und vom Standpunkte der christlichen Religion. Der wahrhaftige Bayreuther — das wissen Sie so gut, wie ich — und der ehrliche Kirchenchrist — das können Sie mir glauben —: diese beiden wissen ganz genau, dass es nicht übertrieben ist.

Scheint es nicht bei alledem, dass zwar wir bei dem Gedanken von der Beseitigung der Theater von einem uns einigermaassen entschuldigenden „Ideal“ besessen seien, ein Solches aber denen obendrein noch abgehe, die gegen die Beseitigung der Kirchen zur rechten Zeit nichts einzuwenden haben? Denn es wird uns doch schwer, Bildung und Besitz, oder auch den Fortschritt an sich, so kurzweg als ein Ideal gelten zu lassen. Diese sind offenbar nur erst Mittel zum Zwecke. Das Kunstwerk der Zukunft hingegen ist bereits Ausdruck eines idealen Wesens. „Das Reinmenschliche mit dem Ewig-Natürlichen in harmonischer Uebereinstimmung“ so nannte es uns zuletzt der Meister. —

Doch wie? Ich vergesse so leicht immer wieder die „Humanität“! „Im Namen der Humanität“, ausdrücklich, erklären unsere gebildeten und besitzenden Mitbürger etwas Lautes, worauf wir hören müssen. Sie erklären uns wüsten Bilderstürmern und üblen Sektirern, dass sie ihre erhabene Kühle gegen die Existenz christlicher Kirche nur der hochlodernden Gluth verdanken — dieser im Kerne ihres eigenen, reinmenschlichen Wesens unverlöschlich vorhandenen Gluth einer viel, viel reineren Religion, als sie jemals zwischen Mauern gepredigt worden sei. — Religion! Welcher Religion? Beschreibt sie uns, charakterisirt sie uns! Sie muss doch ein Bekenntniss haben, — etwas „dran Jeder sie erkennen mag“. — Der Religion — ja, nun eben — der Religion der reinen Humanität, ohne Glauben und Aberglauben. — „Ohne Glauben“ — was heisst das? — Nur Liebe — Liebe — ja, „Liebe“, das ist das Wort! Liebe gegen alle Menschen, aber für keine einzelne Konfession (— ausgenommen vielleicht? —) gegen alle Völker, aber für keine einzelne Rasse, (— ausgenommen vielleicht? —) — kurz: Liebe für alles Ideale, — Sittliche — besonders „Ethische“ — — Herrlich! Also auch für unsere Kunst? — Ei, natürlich: für alle Künste, auch für die modernen Theater! — Im Austausch gegen die Erhaltung der modernen Theater sind diese konfessions- und rasselosen, und dennoch deutschen und christlichen Liebediener sogar im Stande, wenn sie sehr gebildet sind, uns die Anerkennung zu vergönnen, dass wir ja doch im Grunde mit ihnen eines und desselben Glaubens sein müssten. —

Also: unser Glaube sei — Eures Unglaubens? —

Nun ja, ist denn das „Reinmenschliche“ nicht am Ende doch Quell und Stoff aller wahren Kunst? Einer unter Hunderttausend zitirt dabei die „Gesammelten Schriften“ und geht über das „Ewig-Natürliche“ hinweg, als ob es „selbstredend“ wäre. — Und dann gehen sie allesammt in die neueste „Cavalleria“, und finden auch das „reinmenschlich“. —

Da stehen wir denn freilich betroffen und wissen es uns nicht zu reimen, wie das „Reinmenschliche“ in unserer Kunst sich doch so ganz anders ausnimmt, als das, was in der von den Reinmenschlichen heutzutage geistig beherrschten Zivilisation, nebst Theater, vor unsern Augen sich kundgibt. Denn, lässt sich ihre allzu reine Religion nicht an einem „Bekenntnisse“ erkennen, so sollte man sie doch an „ihren Früchten erkennen“ können. Damit machen sie nun allerdings ihren „Staat“; aber das kann uns nicht genügen. Das Beste, was wir darin entdecken, erscheint uns nämlich auf ganz andern Bäumen gewachsen; z. B. auf dem Stammbaum alter gekrönter und gewappneter Geschlechter, auf dem Baume des Lebens einer gesunden Rasse, auf dem Baume der Erkenntniss eines persönlichen Genies, ja, zu guter Letzt auch auf dem Baume des heiligen Kreuzes mitten in unserer alten christlichen Kirche! —

Verzeihen Sie, lieber Freund, wenn ich weitläufig zu werden scheine! Aber es lässt mir nun einmal keine Ruhe. Ich möchte gar zu gern den Grund er-

forschen, aus welchem unsere Modern-Religiösen einerseits behaupten dürften mit uns des selben Glaubens, nämlich Unglaubens, zu sein, und andererseits das Recht beanspruchen könnten, auf die noch bestehende christliche Kirche als einen überwundenen Standpunkt stolz herabsehen und ihre Beseitigung „getrost abwarten" zu dürfen? Nun habe ich geforscht, was denn eigentlich diese geheimnissvolle, eine und selbe „Religion" sein möge, welche hier den Ausdruck der Kunst, dort der Zivilisation gewinnen soll. Aber, je mehr ich alle blossen Nebelgespinnste leerer Begriffe und schwülstigster Phrasen darüber fortzustreichen versuchte: ich habe an Stelle des „Reinmenschlichen", wie es in unserer Kunst lebt, nur ein gar wunderlich wirres Nebeneinander von reform-jüdischem Deismus, muhammedanischem Fatalismus und humanistisch angehauchter Bürgermoral durchschimmern gesehen, was alles ich in unserer Kunst nicht finde. Insbesondere die humanistische Bürgermoral, die den Tristan nur „rein-künstlerisch" verträgt, sie ist es, die der Kirche gegenüber noch immer mit Selbstgefühl sich als „rein-christlich" oder „frei-christlich" zu bezeichnen liebt. Ja, das thut sie, das wagt sie unter gebildeten Menschen zu thun, obwohl sie durchaus nicht auf einem Erlösungssehnen, sondern lediglich — so unchristlich wie möglich — auf dem Wahne der Selbstrechtfertigung beruht. Diese aber ist ein böser Druckfehler im güldnen Lebensbuche unserer armen Neuchristen und Freichristen, ein Druckfehler, der erst auf der letzten Seite, auf dem Grabsteine berichtigt wird: da es dann „Selbst*nicht*-fertigung" lautet. Auch uns Bayreuther mag ein alteingesessener Kirchenchrist einmal wunderliche Christenbrüder heissen; aber Eines kann er uns nicht absprechen, was Jene da draussen vor allen Dingen verleugnen, woran sie so recht ihre „christliche Freiheit" bewähren. Unsere Kunst ist Ausdruck des Erlösungssehnens. Dadurch schon ist sie unvereinbar geschieden von dem Neu- und Freichristenthume und unlöslich verbunden mit der Religion Jesu Christi, welche noch heute in allen ihren Kirchen eben diesem Sehnen das sichere Ziel weist. „Ausdruck" sagte ich, — nicht Befriedigung! Die Befriedigung liegt einzig beim Gott-Erlöser selbst. Das zeigt uns der Meister der Kunst in seinem „Gral". Und eben davon wollen unsere liberal gebildeten Mitbürger mit der neuen Religion ihrer alten Liebe für die „Freiheit" durchaus nichts wissen. Ihr Un- oder Ohne-Glauben hat ein Bekenntniss, — wer es nur recht versteht, dem sagt es: „die wahre Freiheit des Christenmenschen, der Individualismus des protestantischen Christenthums, als sein liberal anerkannter Dauerwerth, besteht in der Ablösung vom „Dogma", nicht aber in der Erlösung durch Christus. —" Und diese karge Negation soll den Ewigkeitswerth einer Religion haben? Die Früchte sind danach. —

Was ist denn das Dogma des Christenthums? Was ist denn dieses Schauerliche, wovor der Neu- und Freichrist das Kreuz schlagen würde, wenn er sich dessen noch bediente? — Kein anderes ist es, als eben die Erlösung. Was man sonst als „Dogma" bezeichnet, und wogegen sich der antikirchliche Eifer allermeist zu richten scheint, das sind ja nur logische Folgerungen aus diesem Urbekenntniss. „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" — das ist das christliche Credo zum Unterschiede von allen Religionen der Welt. Wer an den Erlöser glaubt, der glaubt zugleich an seine Göttlichkeit, denn ohne diese keine erlösende Kraft, ohne diese nicht einmal unbedingte Glaubwürdigkeit seiner Offenbarung und Lehre, ohne diese die göttliche Erscheinung selbst ein menschlicher Trug. Dieser Glaube an die Göttlichkeit des Erlösers ist nichts als der bewusste Ausdruck des Erlösungssehnens selbst; daran erkennt man es zweifellos. Und so ist es sein Bekenntniss, sein einziges, allumfassendes, christliches Glaubens-

bekenntniss. Wer an dieses Urdogma glaubt, der bedarf nur eines klaren Intellekts, um die Nothwendigkeit der Wunder anzuerkennen, welche die altkirchliche Fassung unseres so thöricht umstrittenen Glaubensbekenntnisses aufführt. Gerade nach Menschenbegriffen, vom menschlichen Standpunkte aus, unter den Gesetzen der Logik, die auf Erden gilt, da kann, — auf Erden — die Göttlichkeit gar nicht anders als in wunderbarer Bethätigung gedacht werden. Ob es vom Standpunkte Gottes so sei oder nicht sei, das ist nicht unsere Sache zu beurtheilen. „Bei Gott ist kein Ding unmöglich"; Gott kann sich selber den uns begreiflichen Naturgesetzen fügen, um sich zu offenbaren, aber der Mensch kann einen begreiflichen Gott nicht mehr als Gott begreifen. Wir, als logisch denkende Menschen, bedürfen der Wunder, müssten sie uns geradezu erfinden, wenn sie nicht vorhanden wären; denn anders — nicht: glaubten, nein: begriffen wir die Erscheinung des Erlösers nicht. — Unser Meister hat uns darüber in: „Religion und Kunst" vollständig belehrt. Verstehen wir nur recht die Sprache des Künstlers. — Natürliche Geburt — natürlicher Tod — das ist ein logischer Widerspruch, wenn der Vordersatz lautet: „der Erlöser war (nicht weise, sondern) göttlich". Es gibt eigentlich nur Ein Urwunder: die Verneinung des Willens, welche als göttlichste Erlösungskraft in Christus Mensch geworden ist. Alle andern Wunder sind gerade nicht wunderbar, sondern Forderungen des Intellekts, eben des selben Intellekts, der sie nicht begreifen kann, und gar nicht die Berechtigung besitzt, nachdem er ihren Eintritt in die Geschichte als logisch nothwendig erkannt hat, auch noch ihre eigene, übergeschichtliche, göttliche Art, unter einer ihr fremden Kausalitätskategorie, auf ihre verstandesmässige Begreifbarkeit zu prüfen. Man kann wohl sagen, der Glaube ist keine Verstandessache; denn der Verstand folgt ihm erst nach —, aber der Unglaube ist eine Unverstandessache; denn er kommt nicht mit den Folgerungen des Verstandes zurecht. Wer als Christgläubiger an dies oder jenes Einzelne unter den Wundern nicht glauben zu können behauptet, der besagt damit nur, dass sein Verstand nicht hingereicht hat, alle logischen Folgerungen seines Glaubens zu ziehen. Das ist dann freilich keine Todsünde, aber immerhin etwas beschämend. Oder aber — und das ist das Gewöhnliche — er glaubt eben gar nicht als Christ, das heisst, nicht an Christus, den göttlichen Erlöser. Er bildet es sich nur ein, oder er nennt sich nur so, nach gewissen moraltheoretischen Anklängen. Das wäre etwa das Christenthum jener humanen Mitbürger, welche im Gefühle zeitweiliger irdischer Sicherheit ihr geistig Theil bald so, bald so durch die fortschreitende Wissenschaft sich versorgen lassen, und dem Staate, der ihnen Besitz und Bildung zugleich sicher stellt, durch ein möglichst anständiges, bürgerliches Verhalten ihren Dank abstatten. Das wäre das moderne Christenthum, das so viel höher stünde als Kirche und Kirchthurm. — Ja, gewiss, — fern übers Kreuz sind sie hinweg! Auf ihren Thürmen, aus Hirnschädeln erbaut, dreht sich nur der Wetterhahn! —

Ich muss gestehen, lieber Freund, in meiner alten, evangelischen Kirche fühle ich mich immer noch heimischer und in besserer Gesellschaft, besonders, wenn ich dabei die Gesellschaft jener geheiligten „Dogmen" ins Auge fasse. Draussen habe ich tiefere und schönere nicht gefunden, und was das Tiefste und Schönste war, fand drinnen noch sein kindlich reines, klares, ehrwürdiges Bild. — —

Nein, unsere Modern-Religiösen, deren ungläubiger Glaube durchaus nicht zurecht kommen kann mit ihrem unverständigen Verstande, sie haben in ihrer sogenannten Religion oder Religiosität nicht jenes hohe Ideal, worauf sich fussen lässt, um mit Recht die Beseitigung anderer Existenzen ernst nehmen zu dürfen.

Sie haben eben so wenig das Recht, unserer Kunst die gleiche, kirchenfreie Religion des Reinmenschlichen gnädig zuzubilligen, welcher sie sich rühmen, als auch das Recht, der bestehenden Kirche das Unrecht zu thun, ihr die wahre christliche Religion ab- und sich zuzusprechen! Diese bestehende Kirche — ich meine, jetzt und fürderhin nur noch die evangelische Kirche, da ich mir über die katholische Kirche, die ich nicht „von Innen" kenne, kein Urteil erlaube — die bestehende Kirche, wie Alles, was „besteht", hat ihre beständigen und ihre wechselnden Mängel. Diese müssen gerade um so grösser und fühlbarer sein, je mangelloser ihr Ideal, das ja das Ewige, Göttliche selber ist. Jeder solcher Mangel greift schädlich ein in das Innerlichste des Menschen- und Volksgemüthes, er nagt wie ein Wurm an der Wurzel der Pflanze Mensch oder Volk, während die Mängel der Welt, die über die Mängel der Kirche sich entrüstet, mehr nur wie Ungeziefer an die Blätter und Blüthen gehen. Die Welt hat sich gut entrüsten: sie hütet nur den „Hort", nicht den „Gral". Die aber den Gral hüten, den göttlichen Quell der Religion in dem sichernden Kirchenschrein, — ich meine hier — die ihm wirklich Hüter und Ritter sind, die besten und charakteristischsten Vertreter der Kirche Luthers und Calvins, oder der Brüdergemeinde, — gerade sie haben die Mängel ihrer Kirche von jeher offen erkannt und streng bekämpft. Und sie haben sicher ein grösseres Recht dazu, als diejenigen, welche draussen stehen, und, wenn sie mitten in der Sonne der modernen Zivilisation mit einem gewissen Behagen erklären, in der Kirche sei es ihnen zu kühl geworden, die Ursache des Temperaturwechsels niemals in ihrer eigenen Blutwärme suchen, sondern immer nur in der Kirchenheizung! —

Um mich Ihnen — und wohl Manchem der Unsern — wieder mehr zu nähern, lieber Freund, will ich den eben erwähnten Unterschied auch noch nach dem uns jetzt gerade Nächstliegenden und immerdar Wichtigsten bezeichnen. Von der „Regeneration" — der „Wiedergeburt" im religiösen Wortlaut — wissen die auswärtigen Kirchenbemängler überhaupt nichts, oder wollen zum Mindesten nichts davon wissen. Die innern Kirchenbussprediger dagegen kennen keinen tieferen Mangel, als wenn sie genöthigt sind, ihrer eigenen Kirche oder ihrer lieben Christengemeinde den Vorwurf zu machen, dass sie sich um die Regeneration, die Wiedergeburt, nicht ernstlich genug bekümmern. Dies bedeutendste Beispiel zeigt zugleich, dass wir das grösste christliche Wunder noch gar nicht einmal unter den Wundern verzeichnet finden, gegen die sich der „Verstand der Verständigen" so eifrig empört! Auch dies blieb verschwiegen, weil es sich „von selbst verstand". Denn, was bedeutet uns überhaupt der göttliche Erlöser, die persönliche Verneinung des Willens in Christus, wenn er kraft dieses Einen Wunders nicht dazu verhülfe, daran theilzunehmen, Wiedergeborene zu werden? Das ist ja das Ziel unseres Erlösungssehnens, ist ja Erlösung. — Dass uns dies aus eigener Kraft nicht gelingen will, davon erzählt die ganze Weltgeschichte, die Geschichte der Nichtwiedergeborenen, der immer wieder zahllos Sterbenden. Die Geschichte des unendlichen Todes der Menschheit — das ist die Lebensgeschichte der Welt, — der Welt aus eigener Kraft! — Und dennoch lebt noch heute, nach bald zweitausend Jahren, in dieser kleinen, schwachen, stäts angefeindeten Kirche der Muth des Bekenntnisses zu dem „Dogma": dass allein durch Christus das Wunder sich vollziehen und vollenden könne und werde, — und dies zwar nicht nur erst in einem Reiche ausser dieser Welt, nein, schon auf Erden, denn „das Reich Gottes ist in Uns", und doch auch nicht im einzelnen Individuum, sondern in einer Gesammtheit, einem Volke, das die „gemeinsame Noth" empfindet: das Erlösungssehnen, die Nothwendigkeit der Wiedergeburt.

Lieber Freund, Sie müssen mit mir fühlen, wie innig nahe sich dieser durchaus kirchliche Glaube mit unserm eigenen Ideal berührt. Aber Sie werden mich auch fragen: wo die Beweise dafür seien, dass die heute bestehende Kirche solchen Glauben noch hege und pflege, — dass sie uns nicht nur eine Kirche der Reformation darbiete, sondern auch die Religion der Regeneration. Da werden Sie mir denn wohl gestatten, dass ich mir einen Zeugen aufrufe, der allgemein als echter Vertreter der „Orthodoxie“ gilt, als Solcher von Allen und über Alles verehrt und verlästert, zum Führer erkoren und als Feind angegriffen wird, und der sich dies auch ehrlich verdient hat durch die hervorragenden Eigenschaften als Mensch und als Diener der Kirche, so dass er heute recht eigentlich den Geist des kirchlichen Christenthums vor der Welt wie vor uns zu verkörpern berufen erscheint. Denn wir werden uns die Sache nicht so leicht machen wollen, wie jener witzige Kritiker verstorbener Tage, der nie ausstirbt, welcher sich mit Vorliebe an die schwächlichsten Belegstücke des geistigen Lebens hielt, und sie dann so prächtig lächerlich zu machen wusste, wogegen er sich selbst noch viel lächerlicher machte, wenn er einmal unausweichbar auf ein starkes Belegstück traf, wie z. B. auf unsere Kunst.

Lässt sich denn überhaupt der Werth einer Institution anderswann richtig und völlig erkennen und beurtheilen, als in dem glücklichen Augenblicke, wann die entsprechende, lebendige Persönlichkeit in ihr auftritt und augenscheinlich beweist, dass deren Gesetze gut genug sind, um in der freien Bethätigung des Wesens, Wollens und Könnens solcher wahren Persönlichkeit zur Geltung und Wirkung zu gelangen? Eben, dass wir es erlebt haben, wie innerhalb unseres modernen Theaters die wahre Persönlichkeit, in welcher der Geist der Kunst lebte, nur im vollen Gegensatz zur bestehenden Institution sich durchringen und endlich diese Institution völlig verneinen musste: daran haben wir erkannt, was an ihr sei. Als blossen Ersatz für den Mangel an Persönlichkeiten, als Asyl des ewig Unpersönlichen, als Hochburg des Mittelmässigen, das schlechter als das Schlechte, dafür dürfen wir eine Institution nicht nehmen, die noch durch Persönlichkeiten wirklich vertreten werden kann, in deren Sphäre noch wahre Menschen und ganze Männer ihre Lebens- und Heimathsluft athmen. Die Kirche ist noch kein Theater, solange ein solcher Mensch und Mann in irgend einer ihrer Gestaltungen, ohne mit ihren Gesetzen in Widerspruch zu gerathen, vielmehr sie erfüllend, den Geist der Religion Christi zu verkünden vermag. —

Halten wir uns also auch in dieser Sache an den Mann! — Als unser Meister einmal die „Vertreter des deutschen Volkes“ im Reichsparlamente musterte, sagte er: „Ich sehe da nur Einen wahren Menschen.“ — Das war Adolf Stöcker. — Ich rufe diesen „Menschen“ auf als meinen „Mann“. Ganz aufs Gerathewohl greife ich in die Menge seiner Volkspredigten hinein. Mir schwebt eine schöne Trinitatispredigt vor, die von der Wiedergeburt handelte. Ich suche danach, und dabei blättere ich hier und dort in den andern. Worauf mein Blick gerade fällt, das füge ich Ihnen hier bei. Zuletzt werden wir auch auf die Trinitatispredigt kommen; und ich glaube, es wird dann ein grosser Einklang sich ergeben haben, nicht nur unter jenen Blättern, sondern auch mit diesen Blättern, die einst „Religion und Kunst“ enthielten, die nun Ihren Vortrag über die „Regenerationslehre Wagners“ brachten. Einzig, wo Sie die Kirche streiften, da stimmt's nicht ganz. Sie nahmen sozusagen nur erst den Staub der Aussenwand mit; hier treffen wir auf den Grundstein. —

„Kommen die Leute nicht zur Kirche, so soll man dafür sorgen, dass die Kirche zu ihnen komme. Dass wir das so lange versäumt haben, ist eine riesen-

grosse, bergesschwere Schuld. Dadurch haben wir einen ganzen Theil unseres Volkes für das Evangelium verloren. Was wir den Verlorenen bringen, ist das Evangelium vom Reiche."

„Als Jesus seine Bergpredigt hielt, dies erste Wort zur Begründung seines Reiches, da hätte Niemand denken können, dass er ein Neues pflügen wolle. Das Gesetz zu erfüllen, das Volk Israel zu vollenden, erschien als seine einzige Absicht. „Ich bin nicht gekommen aufzulösen, sondern zu erfüllen" sprach er. Damals hätte man es dem Heiland und seinem Worte noch nicht angemerkt, dass er die Formen des alten Bundes, Tempel, Gottesdienst und Gesetz, zerbrechen wollte. Lange aber dauerte es nicht, da erzählte er seinen Jüngern die Gleichnisse von dem neuen Most in den alten Schläuchen, und von dem neuen Lappen auf dem alten Kleide. Wer Verständniss hatte, konnte daran merken, dass der Herr ein Neues gründen wollte, dass der Tempel gebrochen, der Alte Bund aufgelöst, der Opferdienst abgesetzt, und eine neue Ordnung an Stelle der alten gesetzt werden müsse. Soweit ging der Herr noch nicht wie in der letzten Zeit vor seinem Sterben, dass er offen aussprach, das Reich müsse den Juden genommen und den Heiden gegeben werden. Aber es trat doch schon damals hervor, dass mit dem Reiche Gottes eine grosse Veränderung bevorstehe."

„So hatte Johannes gepredigt: „Thut Busse, denn das Himmelreich ist nahe herbeigekommen." So hatte Jesus gepredigt, nachdem Johannes überantwortet war: „Die Zeit ist erfüllt, das Reich Gottes ist herbeigekommen; thut Busse und glaubet an das Evangelium." — Nun aber, (da er seinen Jüngern den göttlichen Auftrag giebt: Geht und predigt: das Himmelreich ist nahe herbeigekommen. Matth. 10. 5 ff.) da sagt er nichts von Busse, nichts von Glauben, sondern lässt das Reich verkündigen. Das muss Vielen beinahe fremd vorkommen; denn man ist von der Verkündigung des Himmelreichs in den Predigten recht weit abgekommen. Selbst unter den Gläubigen will man oft von den Reichsgedanken Gottes nicht viel wissen." „Die Gedanken des Erlösers aber gehen auf das Ganze und Grosse, auf die ganze Welt und auf die grosse Menschheit. Viele Christen vergessen oder verkennen diesen Zug; sie denken bei dem Reiche Gottes immer nur an Einzelne und meinen, dass es zuletzt nur Wenige sein werden, die zur Seligkeit kommen." — „Am Liebsten hören sie es, wenn man ihnen das persönliche Heil, die persönliche Sündenvergebung, die persönliche Wiedergeburt verkündigt." „Sie haben beinahe Angst davor, wenn es mit dem Reiche Gottes einmal in's Grosse geht, und fürchten, dass es dann mit der stillen Schönheit, mit dem seligen Geheimniss des Reiches Gottes vorbei sei. Im Reiche Gottes muss es so gehen, dass es vorwärts geht;" „Wachsthum und Entfaltung sind geradezu seine Kennzeichen." „Es soll von kleinen Anfängen aus die ganze Welt erfüllen. Diese Grösse des Reiches Gottes sollen die Christen allezeit vor Augen haben, und gerade dann, wenn die Kirche kleine Tage erlebt, geringe Erfolge hat, wenig Frucht sieht, sollen sie den Blick auf das Grosse lenken und sich daran aufrichten."

„Wenn die Kirche nicht wächst, ist sie krank, dann ist etwas faul und ungesund an ihr; dann fehlt es an Glauben und Gebet. — Die Erneuerung der Persönlichkeit in dem einzelnen Menschen ist das Erste; aber dabei bleibt es nicht stehen. Sondern ein Reich Gottes soll aufgerichtet werden, in welchem alle Dinge anders zugehen, als in der Welt. Erdenreiche werden mit Gewalt und Waffen und Blutvergiessen aufgerichtet; das Reich Gottes entsteht nur durch Geist und Glauben — ein Reich der Gläubigen, in welchem die Liebe zu Gott und den Brüdern regiert. „Dein Reich komme" so beten die Christen alle Tage.

Die, welche von Neuem geboren sind, sollten Hand anlegen, um das Reich Gottes bauen zu helfen.“ —

„In diesem Worte Christi von der Wiedergeburt liegt der Rettungsplan, den er mit den Menschen und der Welt im Sinne hat. Er redet nachher noch von andern Dingen. Er sagt, dass er vom Himmel gekommen ist und in den Himmel geht, dass er gekreuzigt und erhöht werden muss, damit die Sünder das ewige Leben haben. Aber die Wiedergeburt stellt er Allem voran, und er rechnet sie wunderbarer Weise zu den irdischen Dingen, die schon hier unten sich erfüllen sollen. Das wird von den Christen, auch von Gläubigen, leicht übersehen. Sie halten alles für wichtiger, als die Wiedergeburt. Sie wissen viel darüber zu sagen, auch zu schreiben, wie Jesus aus der Ewigkeit herniedergekommen und ein wahrhaftiger Mensch geworden sei. Sie sprechen viel und träumen viel vom Himmel, dahin Jesus uns vorangegangen ist, von dem grossen „Jerusalem“ und dem Weltuntergang, von der Todtenerweckung und dem jüngsten Tage. Aber indem sie sich um Lehren herumstreiten, und auf die (himmlische) Zukunft hoffen, denken sie nicht an die Lebensfrage der Wiedergeburt, an diese vornehmste Aufgabe, die sie auf Erden zu lösen haben. Erlöste Christen stehen mit heissem Dank unter dem Kreuze und beten das Geheimniss des Sterbens Jesu an. Aber über der Erlösung vergessen sie zu oft die Heiligung des Lebens und über dem Erbtheil der Heiligen im Licht die Erneuerung hier in der Zeit. In Sündenerkenntniss und Sündenvergebung ist nicht das ganze Christenthum beschlossen. Das Christenthum ist neues göttliches Leben. St. Paulus schreibt: „Ist Jemand in Christo, so ist er eine neue Kreatur.“ Wer dies nun aber nicht kennt, der weiss nicht, was Christus ist und was Gnade ist. Unser Heiland will uns nicht nur von der Schuld, sondern auch von der Macht der Sünde befreien. Er will aus uns nicht blos erlöste Sünder, sondern begnadigte neue Menschen und Gotteskinder machen.“ „Vielen unserer Zeitgenossen ist das eine fremde Rede. Von Wiedergeburt haben sie nie etwas erfahren. Sie meinen, das Christenthum sei zu nichts Anderem da, als dem Menschen ein ruhiges Gewissen zu schaffen. Sie gehen zum Gottesdienst, zu Beichte und Abendmahl und hören aus dem Allem nur die eine Verkündigung heraus: „Deine Sünde ist dir vergeben.“ Dass erst ein wiedergeborener Mensch in Gnade steht und in das Himmelreich kommt, davon hören sie selten predigen, und wenn sie es einmal hören, so achten sie nicht darauf. Sie denken, man könne den alten Menschen lassen, wie er ist, und doch ein Jünger Jesu sein, man könne eitel und unwahr, geizig und lüstern, hofffärtig und gehässig bleiben, und dabei doch ein guter Christ sein. Sie meinen, wenn man nur die gröbsten Klötze der Sünde aus dem Wege räume, hie und da dem weltlichen Leben die Spitze abbreche und an dem „alten Adam“ etwas herum polire, dann könne man doch selig werden, da Gott die Liebe sei und mit unserer Schwachheit Geduld habe. Dem gegenüber steht hier im Evangelium des Trinitatissonntages und in der ganzen Schrift die Forderung des Heiligen Gottes:

„Ihr müsset von neuem geboren werden!“

Und nun hören Sie noch, lieber Freund, wie in der heutigen Kirche gebetet wird, wo christlicher Glaube die Lehre der Wiedergeburt verkündigt. Dies Gebet beschliesst jene Trinitatispredigt von 1893:

„Du gnädiger und lebendiger Gott kennst die Noth deiner armen Christenheit. Was uns fehlt, ist die Macht der Wiedergeburt und des neuen Lebens. Du hast es verheissen, dass der heilige Geist über Alt und Jung, über Mann und Weib kommen und deine Gläubigen erneuen und verwandeln solle. Aber

die Verheissung ist vergessen und das Gebet um ihre Erfüllung verstummt. O du grosser und heiliger Gott, komme uns doch bald zu Hilfe. Schenke uns wiedergeborene Persönlichkeiten, die im Glauben und Gebet, in der Heiligung und Hoffnung stehen. Lass von ihnen Ströme lebendigen Wassers fliessen, dass unser Volk aufgeweckt werde. Lass deinen heiligen Geist rauschen und dein Wort laufen, dass man deine himmlische Gewalt merke und sich beuge unter deinen göttlichen Willen. Dein Wille ist, dass wir leben. So offenbare uns die Kraft deines Lebens, dass wir der Sünde absagen und uns verleugnen. Gib insbesondere denen, die deine Jünger sein wollen, den vollen Bussernst und die ganze Glaubenskraft. Herr, wir hoffen auf dich — du wirst uns helfen, dass wir genesen. Amen." —

An dem Tage aber, an welchem ich eben diese Zeilen schreibe, am 3. Adventsonntage 94, da lautet das Schlusswort der Predigt, der ich den Geleitspruch auch hierzu entnahm, abermals in verwandten Tönen und Worten:

„Allmächtiger und heiliger Gott, du willst, dass wir umkehren von unserm ungerechten Wandel, und neue Menschen werden. Dazu sendest du den Bussruf zum Himmelreich noch immer in unsere Mitte. Und dein heiliger Geist will zu uns kommen und unsere Herzen umgestalten. Wir möchten gern erlöst, geheiligt und selig werden. Uebe denn dein Gericht an uns, dass der alte Mensch sterbe; beweise deine Gnade an uns, dass der neue Mensch lebe! Halte deine Hand über unsere Kirche in dieser entscheidungsreichen Zeit und gib uns Kräfte der Wiedergeburt. Wir fühlen es wohl, dass sich ein Neues anbahnen will in unserm Volk und der Welt. Gib uns dazu einen neuen, gewissen, freudigen Geist, der in der Liebe zu dir und den Brüdern eine Umwälzung schaffe, und eine heilige Christenheit hervorbringe, dir zu Ehren, deiner Kirche zum Wachsthum, unserm Volke zum Heil. Amen."

Bedenken Sie, dass diese Predigten allsonntäglich zu Einhundertunddreissigtausenden, zu sieben Millionen während eines Kirchenjahres, im ganzen deutschen Volke und weit über die Staatsgrenzen, über Land und Meer vertheilt und gelesen werden, nicht allein bei Evangelischen, sondern auch, wie ich weiss, von manchem gläubigen Katholiken; dass zumal in der grossen Stadt des modernen Heiden- und Judenthums, die sich die Hauptstadt des „Reiches" auf deutscher Erde nennt, ungezählte Leute aus dem Volke, die des Tages Sorge und des Lebens Drang nicht in die Kirchen gelangen lässt, ja, die ihnen seit Kinderzeiten fern geblieben waren, nun am Sonntagsmorgen diese Pfennigs-Predigten, von treuen Menschenkindern vertheilt, in die Hand bekommen, und dann doch oft dankbar, wie man auf allen Strassen sieht, mit neu erweckter Theilnahme ihre herzandringenden Worte in sich aufnehmen! Man braucht wahrhaftig nicht mit der statistischen Thatsache modern zu „renommiren", dass in den Berliner Kirchen gerade bei „orthodoxen" Predigten oft kein Platz frei sei, während die Liberalen vor leeren Bänken reden müssten, oder, dass die Kirchenwahlen von Jahr zu Jahr „positiver" ausfallen. Dessen mögen sich die berufenen und amtlichen Vertreter der Kirche ehrlich freuen, die am Besten wissen müssen, in wie fern darin eine wirkliche, wachsende Glaubenskraft, ein wirklich vertieftes Erlösungssehnen unseres armen Volkes sich kundthut. Uns darf es genügen, dass auch noch aus der heutigen „orthodoxen" evangelischen Kirche eine Lehre in's Volk dringt, welche in ihrem Wesen ebenso urchristlich ist, wie sie, gerade damit, unserem eigenen Standpunkt, unserem Ideale selbst entspricht. —

Aber Sie wenden ein, der Meister habe doch selber der Kirche einst harte Worte gesagt, sie mit dem Staate in Einem Athem genannt, als abschreckende

Beispiele aus der Geschichte der Menschheit. — Das also wäre gerade das Gegentheil von dem Ideale, wie wir es unter dem Symbole des „Kunstwerkes der Zukunft" begreifen. —

Nun gewiss! Die Kirche, oder besser, das an und in der Kirche, was mit dem Staate in Einem Athem genannt werden kann, von einem wahrhaftigen Geiste so genannt werden kann, einem Geiste von tief wurzelnder Religiosität, von dem Schöpfer eines „Tannhäuser" kurz gesagt, das meinen wir nun und nimmermehr, wenn wir hier „unter uns" von der christlichen Kirche reden. Das an und in der Kirche, was uns thatsächlich zu einem Beispiele der Geschichte dienen kann, jener selbigen lug- und trugvollen, um Macht und Uebermacht kämpfenden Staatsgeschichte historischer Menschheit, das meinen wir so wenig mit einer Kirche, die wir hoch und fest halten wollen, wie wir etwa moderne Theaterkunst meinen, wenn wir von Bayreuther Kunst reden. Nein, das „Staatskirchenthum" meine ich hier auch in meiner eigenen evangelischen Kirche nicht, geschweige denn den „Kirchenstaat", diese selbst zur grossen historischen Staatsmacht aufgewachsene und organisirte, diese ganz insbesondere auch vom Meister so genannte *„Kirche"* von Rom. Einst um sich zu sichern gegen diese überlegene Staatsmacht römischer Kirche musste im geschichtlichen Zwange leider die evangelische Kirche selbst sich unter den Schutz des weltlichen Staates begeben; und so ward die Eine der christlichen Kirchen aus Macht, die Andere aus Schwäche zum Staatsding, zum Weltding, zum geschichtlichen Beispiel. — Dies aber, was wir nicht meinen, wenn wir hier von unserer Kirche reden, das eben meinte unser Meister, wenn er von Kirche und Staat in Einem Athem sprach.

„Die christliche Anschauung, die in ihrem innersten Bewusstsein eigentlich den Staat aufhob, ist zur Kirche verdichtet, nicht nur zur Rechtfertigung des Staates geworden, sondern sie hat sein, die freie Individualität zwingendes Bestehen erst zu solch' drückender Fühlbarkeit gebracht, dass von nun an der nach Aussen geleitete Drang der Menschheit sich auf die Befreiung von Kirche und Staat zugleich gerichtet hat." (1851.) „Nachdem die Kirche in ihrem Eifer zu den Waffen der staatsrechtlichen Exekution gegriffen, somit selbst zur politischen Macht sich gestaltet hatte, musste, da zu solcher Macht jedenfalls im religösen Dogma keine rechtliche Begründung lag, der Widerspruch, in den sie mit sich selbst gerathen war, zur wirklich rechtlichen Waffe ihrer Gegner werden; und wir sehen sie heut' zu Tage, welcher andere Anschein auch noch mühsam gewahrt werden möge, zum staatlichen Institut erniedrigt, zum Zwecke des staatlichen Gemeinwesens verwendet, womit sie sich als nöthig, nicht mehr aber als göttlich erweist" (1864.) „Die Religion ist ihrem Wesen nach grundverschieden vom Staate. Genau in dem Grade erst ist eine reine, höchste Religion in die Welt getreten, als sie gänzlich vom Staate ausschied, und in sich diesen vollständig aufhob." (1864.) „Religiöses Bewusstsein heisst allgemeines Bewusstsein; wir werden so lange Staaten und Religionen haben, bis wir nur eine Religion und gar keinen Staat mehr haben." (1851.) „Hiergegen ist unsere Welt aber religionslos. Wie sollte ein Höchstes in uns leben, wenn wir das Grosse nicht mehr zu ahnen, ja, nur zu erkennen, fähig sind? Vielmehr, sollten wir es erkennen, so sind wir durch unsere barbarische Zivilisation angeleitet, es zu hassen und zu verfolgen, etwa weil es dem allgemeinen Fortschritte entgegenstehe. Was soll nun gar diese Welt aber mit dem Höchsten zu schaffen haben? Wie kann ihr Anbetung der Leiden des Erlösers zugemuthet werden? Das wäre ja, als wenn man die Welt nicht für vortrefflich hielte. (1879.)

Hier haben wir sie, die Welt des „Staates“, d. h. unserer bürgerlichen Gesellschaft und unserer hohen Politik, — diese Welt und ihre Kirche! — Wir sehen aber auch, wenn wir aufmerksam um uns blicken, wie mit dem Muthe all der reformatorischen Geister, welche jemals die Kirche von Innen beseelten, ja, ihr eigentliches Leben lebten, auch wiederum unser „orthodoxer“ Zeitgenosse gegen die Abhängigkeit der Kirche von eben diesem modernen, religionslosen Staate, auf die Art eines evangelischen Predigers, als vielangegriffener Führer kämpft. (Adolf Stöcker, „Wach auf, evangelisches Volk!“) Wir sehen andererseits, wie der selbe streng kirchliche Mann als Einer der Ersten in die neue, einzig zukunftsgewisse soziale Reformbewegung eingetreten ist und ihr an seiner Stelle den grossen Zug einer religiösen Bewegung zu erhalten gesucht hat, welche allein dahin führen könnte, den Staat selbst zu einem lebensvollen Wesen umzugestalten, das von der Anerkennung der Unvortrefflichkeit dieser Welt ausgehend, vielmehr in tiefer Erkenntniss der vorhandenen „gemeinsamen Noth“, die Religion des Mitleids am Volke praktisch, organisatorisch zu bethätigen wüsste. Ein solcher Staat würde dann auch der Kirche sich wieder zu gemeinsamer Kulturarbeit anschliessen können, nachdem diese sich von ihm hatte frei machen müssen, da sie nicht gleich jedem beliebigen, jüdischen Handelsinstitute ein blosses Schutzobjekt des liberalen Bureaukratismus und Parlamentarismus unserer „barbarischen Zivilisation“ sein oder werden mochte. —

Also auch in der Stellung zum „Staate“ sind wir mit der verrufenen Orthodoxie wesentlich einig. Dabei dürfen wir die grössere Freiheit geniessen, nicht erst die eigene freie Existenz, innerhalb aller fortbestehenden Formen und Verhältnisse dieser Welt, uns vom Staate unter viel missdeutsamen Mühsalen erkämpfen zu müssen. Im Einzelnen zwar bleiben wir davon noch abhängig; aber unser Werk selbst steht doch auf eigenem Boden.

Nun werden wir doch nicht, wie zum Danke für diesen Vorzug, so blind und blöde sein wollen, unsern gebildeten Kirchenfröstlern in ihren respektabelen Staats- und Gesellschaftsstellungen es ergebenst nach zu reden, dass schrecklicher Weise „evangelische Freiheit“ bedroht sei, wenn die Kirche etwa aus der Hut des Staates in die Hand der Orthodoxie (z. B. des Glaubens eines Stöcker) falle? Wir werden es noch nicht verlernt haben, hoffe ich, ein Weniges zu stutzen und uns zu besinnen, wenn wir bemerken müssen, wie dort in der bel étage der modernen Gesellschaft die Freiheit der Wissenschaft zwar *Evangelium*, dagegen das Staatsgefängniss für die Kirche — — *Gesetz* ist. Wir werden vielmehr einem Staate, der da Juden und Heiden, als die ihn erhaltenden Steuerzahler, in strenger, bürgerlicher Gleichstellung zu berücksichtigen hat, in christreligiösen Dingen, — also auch in Sachen der sog. Glaubens-Freiheit — nicht für „kompetenter“ erachten, als die überzeugten Vertreter des kirchlichen Glaubens, deren Irrthümer selbst noch religiöser geartet sind, als wie jene trostlose, jedoch unvermeidlich vorschriftsmässige Gleichgiltigkeit, die man andernorts an einem richtig unreformirten Staate, der Religion gegenüber, für so besonders objektiv, gerecht und sicherstellend zu halten, ja, geradezu als seine erste liberale Pflicht zu fordern pflegt. Verstände ich's nur, wie solch ein Staat, dem die Kirche nur eine Verwaltungsprovinz neben Andern auf dem Gebiete seiner politischen Macht sein muss, zur Religion überhaupt in ein gerechtes Verhältniss treten soll, deren Eigenart doch eben das Alldurchdringende, die seelische Einheit einer an das Ewige gebundenen Kulturgesammtheit ist. Rein unmöglich scheint mir dies, ehe nicht wenigstens die ganze moralische Stellung des Staats zu seinen Bürgern sich befreit hat aus dem alten Formalismus (der ihn weit mehr als die

Kirche beherrscht), und sich vermenschlicht hat zu einer mehr sozialen als politischen Bedeutung. Die Auffassung des Staates als berufenen Kirchenschützers — in dem Doppelsinne: als Schützers einer Kirche, vor der er die Unkirchlichkeit zu schützen hat — das ist eben jene Auffassung andernorts, da, wo man gerade gegen die mystischen Grundlagen unserer Religion, die sie erst zur Religion machen, und welche die Kirche noch im Glauben festhält, mehr oder minder stillschweigend die allergrössten Bedenken hat. Oder meinen Sie nicht, dass man dort „andernorts" unsern göttlichen Herrn und Heiland für viel „bedenklicher" hält, als unsern bürgerlichen Herrn, den Staat, gegen den ja nur die heutige Sozialdemokratie, nicht aber die gebildete Menschheit der immer fortschreitenden Jahrhunderte etwas Ernstliches einzuwenden zu haben scheint?

Wo solche philiströsen Ansichten bestehen, da begreift es sich allerdings leicht, dass Religion überhaupt kurzweg verwechselt wird mit bürgerlicher Moral —; und dieser könnte und würde dann freilich auch ein unchristlicher Staat mit römisch-heidnischem Rechte immer noch aus Utilitätsgründen einen gewissen Schutz verleihen, — — nachdem einmal (möchte ich dazu doch noch bemerken) das Christenthum, wie es die Kirche gehegt und gepflegt hat, als seelenstimmende Macht, auch jener Moral seinen Stämpel aufgeprägt, und damit allzu barbarische Reminiscenzen an vorchristliche Sitten bis auf einzelne Spuren wenigstens aus dem sittlichen Bewusstsein der Europäischen Welt ausgeschieden hat. Wer aber, wie das heutzutage in jüdischen Blättern vorkommt, schliesslich auch in diesem historischen Stämpel noch ein ihm anstössiges Heiligenbild bemerkt, und meint, diese „christliche" Moral, und danach etwa gefertigte soziale Staatsgesetze seien „zu gut für diese schlechte Welt" — — der hat jedenfalls die Welt erkannt, aber selbst der unchristliche Staat würde ihn ehrlicherweise für keinen lieben und guten Bürger erklären können! —

So viel, lieber Freund, vom Staate in seiner Stellung zur Kirche! Sie verstehen: ich rede durchaus vom alten Staate, nicht vom Staate der Zukunft. Regen sich dessen Anfänge doch eben erst, Gott sei Dank, im modernen Deutschland, — „jenseits von Gut und Böse" — bürgerlich geredet: vom Liberalismus und der Sozialdemokratie, unter uns gesagt: vom todten Lasker und lebendigen Singer! Allzu weit hinaus, als dass ein Einzelner im flüchtigen Augenblick es ausmessen könnte, laufen unter den lauten Ereignissen des Tages die neuen Heldenbahnen zur christlich-sozialen Wiedergeburt des Volkes, wie sie die frommweise Botschaft Kaiser Wilhelms I. — den Geldsäcken so lästig — und die grossherzigen, reformatorischen Impulse unseres regierenden Herrn — den Geheimräthen so ärgerlich — zunächst politisch bezeichnet hatten. „Auf diesem Wege werden wir weiter gehen", sagte auch der jetzige Reichskanzler. Uns aber genügt es, zu wissen, wie unser eigener Meister eben dieser Pfade tiefe Lebensspuren aus dem Grunde des Weltwesens hervor dem Ahnungsvollen geistig ausgegraben hat; und wir dürfen uns herzlich dessen freuen, dass auf solchen Pfaden nun auch edle Männer des kirchlichen Amtes, wie ein Stöcker und ein Bodelschwingh, in der Praxis muthig und treu unter uns dahin wandeln. Mögen sie auf der Kanzel oder im Parlament und in der Volksversammlung, auf den stillen Gängen innerer Mission oder in den traurigen Räumen der Siechenhäuser beim seelisch und körperlich leidenden Volke selbst priesterlich und menschlich wirken: mit wirken sie überall höchst nachdrücklich und dankenswerth für unser Menschheits-Ideal. Dieses Ideal aber würde auch Staat und Kirche auf dem Boden des „Neuen" so sicher wieder vereinigen, wie sie Beide jetzt im Banne des „Alten" zuvor sich werden trennen müssen, um das zu erreichen! —

Was vom alten Staate gilt, gilt auch von der alten Kirche, der Staatskirche, die unser Meister mit Jenem in Einem Athem nennen konnte. Und obwohl die Reform gerade auf dem Gebiete der Kirche, und zwar durchaus vom Boden des Glaubens, nicht des Wissens, schon heilverheissend sich rührt, so verkenne ich doch nicht, dass auch der Kirche von 1895 immer noch gar viel von dem Alten in Haupt und Gliedern steckt, was die Kirche von 1845 (dem Tannhäuser-Jahr) unserm Meister, mit dem Ideal im Sinne, damals so tief verleiden musste. — Auch wir Alle, die wir es mit der Religion ernst nehmen, und eben darum noch die Kirche in Ehren halten, weil dort die von der Welt bei Seite geschobene Religion, in welcher Form auch immer, doch noch sicher und treu den Ernst der Dinge darstellt: Wir Alle mögen, je nach unserm Standpunkt und unsern Verstandesgrenzen, an heutiger Kirche und Kirchenlehrweise insbesondere wohl Dieses und Jenes, Manches sogar, und darunter recht Bedeutendes auszusetzen finden, und sie gleichfalls nicht nur der gründlichen Reform, sondern völliger Regeneration aus dem Kern der christlichen Religion und der geistlichen Individualitäten heraus anzuempfehlen haben. Davon ist hier die Rede nicht. Aber wir werden doch wohl in der freien Luft unserer idealen Kunst gerecht genug zu bleiben wissen, um diejenige Orthodoxie, (d. h. Rechtgläubigkeit) nicht gerade als das allergrösste, vor Allem zu verhütende Unglück für die Kirche, (d. h. die christgläubige Kirche) anzusehen, welche noch offen und ehrlich den Christen unserer Zeit (nicht etwa den Juden unserer Zeitungen) den göttlichen Erlöser und die Wiedergeburt predigt. — — Und hierum handelt es sich allein. —

Nebenher bemerkt, — (aber das ist ein gewaltiges Thema, worauf ich hier in einem Briefe nicht weiter eingehen kann) — die jungen Theologen mögen allerdings oft genug allerhand ihnen unbequeme Beschränkungen der wissenschaftlichen Freiheit wahrhaft leidend zu empfinden haben, welche ihr persönliches Studium in ein schiefes Verhältniss bringen zu ihrem erwählten Berufe. Aber eben dieser Beruf, das Predigtamt, ist ja gar kein theologisch-wissenschaftlicher! Theologisch-wissenschaftliche Predigten sind fast noch schlimmer, als jene mühseligen Allegorisirungen altjüdischer Spezialgeschichte, denen man noch oft an Stelle grossherziger evangelischer Glaubensverkündigung als beliebtem Vortragsstoff in den Predigten unbefähigter Geistlichen, auch auf Dorfkanzeln vor urdeutscher Bauerschaft, mit wirklichem Bedauern begegnet. Der Beruf des Predigers als solcher hat mit jenen wissenschaftlichen Freiheiten und Unfreiheiten, je ernster er genommen wird, gerade je weniger zu schaffen. Er erfordert vielmehr von vornherein und immerdar nicht Religionskritiker, die auf philologische Lehrstühle gehören, sondern eben nur wahre, herzhafte, „aus Mitleid wissende“ Christgläubige, welche dabei sehr gebildete Menschen sein können, — was aber schliesslich nur ihre Vortragsweise, nicht ihren Glauben als solchen berührt. Es frägt sich für den jungen Kandidaten allein: Bist du ein solcher Christgläubiger? Kannst du es sein? Und diese Frage stellt auch jenes theologische Studium gerade sehr entscheidend an jeden Menschen von einigem Geist. Wer es aber nicht sein kann, durchaus nicht werden zu können überzeugt ist, der bleibe auch dann fern der Kanzel, bleibe ganz in der „Theologie“. Doch — auch die Theologie bleibe dann fern der Kirche, bleibe oder werde ein Theil der philosophischen Fakultät. Als ein Solcher gewähre sie, wissenschaftlich frei, den jungen Geistlichen, die es vertragen können, nur etwa in dem Maasse allgemeinen Bildungsstoff, wie Sozialwissenschaft und Staatshistorie, Naturkunde und Litteraturgeschichte. Denn dies alles können sie als geistbegabte Menschenkinder, die ihre Stelle mitten im

Leben der Zeit behaupten sollen, recht wohl gebrauchen, ohne dass der fundamentale Glaube, das „rechte Dogma“, wie sie es als Geistliche einzig zu vertreten haben, das Dogma vom Erlöser, der Glaube an die Wiedergeburt, dadurch irgendwie beeinflusst würde!

Aber nicht mit armen Theologen, deren religiösem Berufe die Wissenschaft im Wege steht, hatten wir hier eigentlich zu thun, sondern mit der bel étage der Gesellschaft, die da behauptet, ihrem „Drange nach Religion“ stehe die Kirche just im Wege. — Wirklich im Wege? — Aus ihren Fenstern blickt man, meine ich, doch nur etwas um die Ecke durch einen gewissen blendenden Bildungsspiegel auf die Kirche am Markt. Oft betrachte ich mir dort die gescheuten Leute am Spiegel, wie sie selber möglichst frei von der Kirche um die Ecke zu sein und zu bleiben lieben, dabei aber doch gegen die Freiheit dieser Kirche mit voller Begeisterung peroriren, und sogar in's patriotische Feuer gerathen, wenn sie an nationalen Gedächtnisskirchen erhaben rasselnde Stadthochbahnen zum grösseren Ruhm und Glanze ihrer theuerwerthen Reichshaupt- und Kaiserstadt vorbei führen lassen.

Wahrhaftig! Ich möchte wohl wissen, was sich solche gebildeten Feinde der Kirchenfreiheit eigentlich für sich selbst erwarten und erwünschen von einer nach ihrem Geschmacke reformirten Kirche, ohne Dogma und Orthodoxie, die ihnen auch „seitwärts“ nicht mehr im Wege stünde? Was möchten sie sich doch wohl in solch einer rechten bel étage-Hauskapelle allsonntäglich vorpredigen hören? Das Evangelium vom reichen Jüngling? oder vom Nikodemus? oder vom Samariter? Ich bitte Sie, lieber Freund, die Herren Geheimräthe, Grossindustriellen, christlich getauften Bankhalter, Professoren und — Senatoren (— die wahrhaft Fromm-Religiösen auch unter diesen nehme ich natürlich aus —) — stellen Sie sich diese Leute doch nur einmal so recht lebhaft wirklich vor, nicht nur so als allgemeine Gruppe oder Phrase, sondern als die hier und dort und überall thatsächlich vorhandenen, Staatssteuer zahlenden, liberal wählenden, uns persönlich gut bekannten und vielfach lieb und werth gewordenen Individuen und Staatsbürger. Sehen Sie sie jetzt deutlich vor sich? Nun sagen Sie selbst: was glauben Sie, dass sie für sich von der Kirche verlangen? Sie behaupten doch, die Kirche sei nicht mehr zeitgemäss, und sie verkörpern doch die Zeitgemässheit. Wie würde ihnen die zeitgemäss gemachte, die nach ihrem Sinne reformirte Kirche der Zukunft wohl so recht schön gefallen? —

Ich sehe sie in drei interessante Züge sich theilen. Die Einen — das sind die Herrschaften von feinem, wenn auch zweifelhaftem Geschmack — lassen sich mit kunstsinnigem Entzücken darin Oratorien vorsingen, eine geraume Weile noch von Mendelssohn, dann von Modernen und immer Moderneren, die sich gewiss beeilen würden, nach heiligem Moderecht ihr dramatisches Unvermögen in die Schleier christlicher Liebe aus möglichst orientalischen Stoffen zu hüllen. Die Anderen — das ist die erdrückende Majorität der jetztzeitlichen Vertreter von Bildung und Besitz — suchen in der modern reformirten Kirche wissenschaftliche Vorträge, etwa über die akkadischen Keil-Inschriften, oder über die Wöllner-Bischoffswerder'sche Politik, oder über die dann gerade natürlichste Schöpfungsgeschichte, oder über das dann gerade neueste „Hannele“, kurz, über all die schönen Dinge, wofür sich der gebildete Mensch bis zur vierten Adlerklasse hinunter mit gebührender Sonntags-Langeweile ohne Bedenken und Blamage öffentlich interessiren darf. Die Dritten endlich — das sind die Ehrlichen — gehen auch in die für sie reformirte Kirche ebensowenig, wie in die alte am Markt, und sie nennen sich „Christen“ nur noch, wenn sie einen Wohlthätigkeits-

bazar durch ihr Erscheinen unterstützen, oder wenn sie so tolerant sind, sich mit einer wirklich anständigen Familie „vom alten Glauben“ zu verschwägern. Das sind die Christen der „That“. Und ist denn nicht am Ende das „nicht in die Kirche gehen“ doch die eigentliche und wahre religiöse That unseres modern-christlichen Unglaubens? — Von den übrigen Thaten wollen wir schweigen. Den Drang nach „Religion“ in unserem Sinne verrathen sie nicht gerade; aber der „Staat“ mag sie ja nach Verdienst belohnen, soweit sie nicht etwa seiner Polizei für „staatsgefährlich“ und seinen Staatsanwälten für „Umstürzler“ gelten.

„Ich eile zum Schluss.“ So sagt man, wenn man noch viel zu sagen hat. In diesem Augenblicke aber weiss ich genau, dass Sie mir noch etwas zu sagen haben, worauf ich antworten muss. Als guter „Wagnerianer“ und Schriftenkenner dürfen Sie sich nicht beruhigen, wenn ich nicht wenigstens des Meisters eigenes, letztes und bedeutsamstes Leitwort über das Verhältniss von Kunst und Kirche auf dem Gebiete der religiösen Symbolik berücksichtigt hätte. Sie zitiren mir das Wort:

„Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werthe nach erfasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene, tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.“ — — „Die Religion lebt aber nur noch künstlich, wenn sie zu immer weiterem Ausbau ihrer dogmatischen Symbole sich genöthigt findet, und somit das Eine, Wahre und Göttliche in ihr durch wachsende Anhäufung von, dem Glauben empfohlenen, Unglaublichkeiten verdeckt.“ (1880.)

Was meint unser Meister damit? Meint er, dass die Kunst, seine, unsere Kunst selbst, mit ihren Bildern (etwa Elisabeth, Lohengrin, Tristan und Isolde, Hans Sachs, Brünnhilde, Parsifal), an die Stelle der kirchlichen Symbole treten sollte, nachdem, wie behauptet wird, diese Symbole dem Verständnisse der „Jetztzeit“ nicht mehr genügen? — Letzteres meint die „Jetztzeit“, weil es ihr so bequem ist. Aber so einfach ist die Sache doch nicht für sie, — eine Sache die unser Meister führt! — Was er mit der Verkünstelung der Religion, mit dem Ausbau ihrer dogmatischen Symbole meint, hat er uns selbst schon erläutert durch jene andern Worte, mit denen ich Ihnen nun erwidere: „Die eigentliche Entstellung des durch göttliche Offenbarung erschauten Grundwesens der Religion, somit des wahrhaftesten, an sich der gemeinen Erkenntniss unmittheilbaren Grundwesens derselben, — — wird aber erst merklich und wirklich von da ab, wo die Natur des Dogma's, nach der Form der gemeinen kausalen Erkenntniss, in Untersuchung gezogen wird“ u. s. f. Sie kennen die ganze Stelle und wissen, wie nun daraus eben sowohl die künstliche theologische Spekulation religiöser sinnender Jahrhunderte, wie auch hingegen die antikirchliche Kritik der religionslosen „Jetztzeit“ abgeleitet erscheint: „Die trostlos materialistische, industriell nüchterne, gänzlich entgöttlichte Gestaltung der modernen Welt verdankt sich dem Eifer des gemeinen, praktischen Verstandes das religiöse Dogma sich nach dem Kausalgesetze des Zusammenhanges der Phänomene des natürlichen und bürgerlichen Lebens zu erklären, und was dieser Erkenntniss widerstrebt, als „vernunftloses Hirngespinnst“ zu verwerfen.“ (1864.)

Da ich nur einen Brief schreibe, lässt sich die „nicht leichte“ Sache hier nicht in ihre ganze Tiefe hinein und nach allen Möglichkeiten der Auffassung verfolgen; ich will Ihnen nur, als Ihr Bayreuther Korrespondent, kurz mittheilen,

was ich selbst mir bei des Meisters Gedanken denke, auf Grund einer stillschweigenden Zusammenfassung all seiner ausgesprochenen Gedanken über Religion und Kirche, die ich kenne. Mir also will er damit sagen: Wenn der Verstand der Welt, der mit den heiligen Dingen nichts zu thun haben sollte, sich dennoch bis zu dem Grade gegen sie vergangen hat, dass er, durch die fälschliche Anwendung seiner unpassenden Mittel auf ihre Glaubensformen, sie selbst wirklich „unverständlich" gemacht hat, für eine recht eigentlich nur noch mit dem Verstande verstehende „unmusikalische" Zeit, so dass diese nun meint, man könne die Glaubensformen der Religion überhaupt nur noch künstlich — umdeutend, allegorisch — „bildlich" — erhalten: dann lenkt die Kunst, die wahre grosse Kunst der Meister (nicht der „Zeit"), die vom Verstande bei Seite geschobenen Fähigkeiten der Seele, sie neu erweckend zur Erfassung des Uebersinnlichen im Sinnlichen, wieder zurück auf den ewig unausdrückbaren, unmittelbar dem Gefühle sich erschliessenden Kern dieser Religion, auf die idealen Kräfte (Ideen) ihrer unverkünstelt ursprünglichen heiligen Symbole, und läst uns nun (wie den Meister selbst in „Religion und Kunst") auch die Wunder wieder erfassen als Dinge, die natürlich sind in der Welt des Wunderbaren: des „Reiches nicht von dieser Welt", an dessen Möglichkeit uns die Kunst wieder glauben, dessen Art die Musik uns wieder ahnen lehrte. Sonach kann ich nicht anders als in dem, was die zeitgenössische Bildung, aus der Fülle ihres Lernmateriales heraus, für das „Unzeitgemässe" des Kirchenglaubens erklärt, das gerade Gegentheil von den Gedanken unseres Meisters über die religiösen Symbole zu ersehen.

Die Kunst, sagte der Meister, lässt uns wieder die innere lebendige Wahrheit der religiösen Bilder erkennen; die Zeitgemässen aber sagen: diese Bilder haben für mich überhaupt keine Bedeutung mehr. Der Meister blickt auf Raffaels Modonna und sagt: das bedeutet nicht mehr, das ist. Die Zeitgemässen aber sagen: die Jungfräulichkeit der Maria kann gar nicht sein, und was sie etwa bedeutet, ist für meine verständige Moral „überflüssig"! — Aber, fügen die Zeitgemässen flugs hinzu: „das Volk" — allerdings — das bedarf „noch" des Bildes zum Glauben. Das Volk besteht aus verschiedenen Schichten, je nach Bildung und Besitz. Diese verschiedenen Schichten fassen das Bild verschieden. Dem Einen sagt es mehr oder weniger als dem Andern. Dem vollkommenen „Geiste der Zeit" sagt es nichts mehr. — So die Zeitgemässen. — Dann also ist der vollkommene Geist der Zeit das Gegentheil des Volkes. Er fühlt sie gar nicht mehr, die gemeinsame Noth des religiösen Bilder-Bedürfnisses. Sein Drang nach Religion ist eben religionslos. Denn er verschmäht von vornherein das Uebermenschliche — Göttliche, dessen Geheimniss sich nur im Bilde und Gleichnisse für die Welt erfassen lässt. — —

Und nun frage ich: soll die Kirche mit einem ihr heiligen Bilde nur deshalb ein spiegelfechtendes Spiel treiben, weil das Volk, an das sie sich wendet, in „verschiedene Schichten" zerfallen ist, und weil nun darin der Verstand einer Minderheit von bewusst „Gebildeteren", die gar nicht mehr in die Kirche geht, zeitweilig nicht mehr Genüge zu finden weiss an der Art, in welcher die Mehrheit der „minder Gebildeten", der noch einfacher Empfindenden, aus unerstickbarem religiösem Seelen-Bedürfnisse, das altvertraute Bild doch immer noch zur Erbauung dienen kann, — ja, viel mehr, und Mehren noch zur Erbauung dienen könnte und würde, wenn man sie nur ungestört dabei liesse. — Wenn nun aber dieser Mehrheit von jener Minderheit die Unzufriedenheit mit dem Bilde erst eingeredet wird, ohne Klarheit über Grund und Ziel, auf dem ganz elenden Wege moderner Zeitungsverbildung, und sie bildet sich dann allmählich selber ein, ohne dafür in und aus sich selbst etwas Anderes auszubilden: sie wisse

wirklich nichts mehr anzufangen mit dem Bilde, mit einem so wenig der „höchsten Bildung der Zeit“ (der ihr fremden, ja feindlichen, „Schichten“ bildenden Bildung) entsprechenden Bilde — oder sie schämt sich gar dessen vor dem „Zeitgeist“, wenn sie es noch weiss! — Wie? soll dann die Kirche das vor zwei Jahrtausenden vom wahren Glaubensleben geweihte Bild heute in die Trödelkammer des Unglaubens stecken, um morgen vielleicht aus der Hand der Bildungsmode einen Ersatz anzunehmen, der etwa annähernd der Kraft des Aberglaubens an die Impftheorie moderner Wissenschaftlichkeit entspräche — bis andere Winde andere Bazillen ins Land wehen? Soll die Kirche zum Wetterhahn werden, der jede neue Morgenluft witternd bekräht? —

Nein, so lange sie am Bilde des Kreuzes auf ihrem Thurme als höchstem Gut und Zeichen ehrfürchtig gläubig festhält, mag man als Christ ihre manigfachen irdischen Mängel getrost mit in den Kauf nehmen; wie man es schliesslich mit in den Kauf nimmt, geboren zu sein: ein sündiger Mensch, erlösungsbedürftig! — Solange sie den Glauben an den Erlöser festhält und die Menschen ermahnt, in diesem Glauben andere Menschen zu werden — und das thut sie noch heute unter allen Formen und Bildern, zwischen allen Kirchenmauern: solange steht sie nicht nur thurmhoch, nein, himmelhoch erhaben über den Mängeln der Zivilisation unserer Reinmenschlichen ohne Glauben und Kreuz, die sie verspotten als todten Bilderkram aus alter, ungebildeter Zeit!

„Kommt zu Jesu, ihr Zweifler und Ungläubigen, hört nicht blos über ihn predigen, sondern hört sein eigenes Wort; seht nicht blos seine von Streit und Spaltungen zerrissene Kirche, sondern seht ihn selbst“, so ruft der orthodoxe Stöcker diesen falsch-, schwach- und kleingläubigen Brüdern zu, die er von der „grossen Volkskirche“ nicht ausgeschlossen wissen will. Im Gegentheil! Denn eben diese bedürfen ihrer heiligsten Hilfe! Für sie erhält die Kirche das Kreuz! — Das Bild, worum sich aller der Streit dreht, ist doch schliesslich allein das Kreuz; denn alle andern Bilder sind doch nur Strahlen, die von ihm ausgehen, um es ins volle Wunderlicht zu setzen. Solange der Glaube an das ewige Wesen dieses Bildes — das eben ist „Jesus selbst“ — lebt, so lange ist eine unendliche Möglichkeit des Lebens überhaupt gegeben, solange lebt auch in der Kirche noch die Religion. Aus dieser, gerade evangelischer Kirche eigenthümlichen Macht der Möglichkeit, die sich als Vermögen äussert in ihren einzelnen grossen Menschengestalten, daraus wird auch mit der Zeit in allmählichem und natürlichem Wandel so Vieles sich klären und bessern, was uns heute als Mangel bedrückt; sofern es nicht etwa nur eben das Heute war, dem der Mangel innewohnt, und das über Nacht einem Morgen Platz machen wird, dem wieder andere Mängel eigenthümlich sind.

Zweifellos beklagen wir als einen Hauptmangel ein gewisses Zuviel, das weder von gestern ist, noch auf morgen schon verschwinden wird, übrigens aber recht eigentlich ein innewurzelndes Gebrechen der Welt und Zeit überhaupt genannt zu werden verdient. Dies ist jenes Zuviel des „Judenthums“ auch in christlicher Kirche. Nur ist es auch hier mit einem brutaen Alexanderstreich sicherlich nicht gethan, — ganz abgesehen davon, dass der Alexander erst geboren werden müsste, durch den das Brutale zum „Genialen“ würde. — Das alte Testament hängt doch nicht nur an Buchbinderfäden mit dem Neuen zusammen. Das alte Testament enthält, um nur das Wichtigste zu nennen, die Prophetie, und das neue Testament enthält die vielfältige Deutung dieser Prophetie aus des Heilands Munde. Das gewaltige Gottes- und Sünder-Bewusstsein, und die alldurchdringende Sehnsucht, ja, die ganz bestimmte Erwartung des verheissenen Erlösers

ist ein vorerschienener Theil von dem Geiste unserer Religion. Was sie davon streng unterscheidet, ist die fremdartige Vorstellungsweise des jüdischen Volksgeistes. Jener eingefleischte Irrthum spezifisch jüdischer Sinnlichkeit und Buchstäblichkeit, Engherzigkeit und Selbstsucht, Lohnbegier und Rachlust, der einst nicht nur den Messias verkannte, sondern auch Gott selbst, — schon unsern Heiland veranlasste er zu den vorwurfsvollen Worten: „Ihr habt nie weder seine (des Vaters) Stimme gehört, noch seine Gestalt gesehen, und sein Wort habt ihr nicht in euch wohnend — welchen ihr sprechet, er sei euer Gott und kennt ihn nicht.“ (Joh. 5, 37/8. 8, 54/5.) Mitunter liegt diese fremdartige Vorstellungsweise auch im alten Testament selbst nur noch wie ein zarter Schleier über dem Schönsten, was Psalmen und Propheten auch zu uns Christen heut noch und für alle Zeit ergreifend zu sagen haben. Mit der ganzen jüdischen Volksgeschichte aber schlechthin mitübernommen, hat es von jeher wahrhaft schreckliche Wirkungen ausgeübt auf einen noch nicht innerlich vollerstarkten, selbstbewussten, d. h. seines Gottes tief und reinbewussten christlichen Geist. Auf die unendlich regeneratorische Macht dieses Geistes allein konnte der Heiland hoffen, als er einst unter dem jüdischen Volke, und sogar bei den „unreinen“ Galiläern, um nur leidlich verstanden zu werden, den neuen Glauben selbst, den er ihnen brachte, mit dem er sich so ganz umwandelnd an das Innerste ihrer Seelen wendete, oftmals in die vererbten, allgemein gewohnten und geheiligten Vorstellungsformen einkleiden musste. Aber er sagte auch bei seiner vernichtenden Kritik des jüdischen Gesetzeswesens zu den Schriftgelehrten das strenge Wort: „Wehe Euch, denn ihr habt den Schlüssel der Erkenntniss weggenommen; ihr kommt nicht hinein und wehrt denen, so hinein wollen.“ (Luc. 11, 52.) Nicht das alte Testament, bei allem uns moralisch Abstossenden ein Buch von grossartigem, geschichtlichem, psychologischem, ethischem und religionswissenschaftlichem Werthe — nur freilich nicht für unreife Schulkinder —, nicht dieses nach Luthers Wort: „alte, faule, unlustige Testament“, von dem kürzlich einer seiner geistlichen Vertheidiger richtig sagte: „alles das sei darin göttlich, was antijüdisch sei“ — nicht dies wunderbare Buch als Solches, sondern eben jene, dem christlichen Geiste als solchem unentsprechende, ja, widersprechende Vorstellungsweise, die ihm anhaftet, ohne dass, wie im Evangelium, die volle Heilands-Wahrheit selber darinnen schon lebt und wirkt: das ist das Abzuweisende, Abzustossende, ja, zu Bekämpfende für den aufrichtigen, christlichen Geist. Aber — soll's anders christlicher Kampf sein: nur von Innen ist's zu bekämpfen. Nur die volle Heilandswahrheit, in uns wohnend, und der Glaube der „Wiedergebornen“ selber, hat Recht und Macht, solch eine Reformation — sagen wir sogar — Regeneration der Form zu wagen, die ja so Manchem heut noch, auch in der Kirche, den ganzen Inhalt ersetzt. Moderne Heiden und halbe Christen, ach nein, die sind die rechten Helden nicht für die rechte evangelische Freiheit! Die Noth ist da, doch die helfende Kraft fehlt. Das ist der eigentliche grosse, schmerzliche „Hauptmangel.“

Aber eine jener grossen und grössten evangelischen Möglichkeiten haben wir hier allerdings vor uns, die mit wachsender Noth der Zeit als eine Nothwendigkeit des ewigen Gehaltes unseres Glaubens sich sieghaft herausstellen wird. Und dass die evangelische Kirche in ihrer Schlichtheit gerade der Inbegriff unendlicher Möglichkeiten im Sinne des reinsten Christenthums sei, das hat mich der Meister selbst, wie ich in meinen Erinnerungen berichtete, unvergesslich erkennen gelehrt. Nur freilich! Meister gehören dazu, auch nur die Lehre uns zu geben, wie viel mehr für die That!

Unsere Zeit, die kraft- und hilflose, macht sich's wohl leicht in solchen Fällen, deren Bedeutung und Schwierigkeit sie nicht einmal ahnt. Sie hat sich erst in ihrer modern- und frei-christlichen Humanität gründlich und überall „verjüdeln" lassen, und nun beginnen die Juden persönlich ihr unangenehm zu werden: — „Juden hinaus" ist ihr rasch anschwellender Ruf, wenn sie einmal, nothgedrungen, ihrer gepriesenen Humanität vergisst. — Ja, du liebe Zeit, weisst denn du, was dann zurückbleibt, wenn die Juden morgen oder übermorgen glücklich „hinaus" sind? Ob dann wohl der reine Germane, oder der reine Christ zurückbliebe, oder nicht vielmehr der arme, alte, verjüdelte moderne Mensch, dessen schwerste Aufgabe des Selbstwiedergewinnens nun erst nachträglich bevorstünde?! Zum Siegesjubel wäre da sicherlich keine Gelegenheit — nur etwa zum Athemschöpfen! — Auch Wotan entriss dem Alberich den Ring und trieb ihn hinab nach Nibelheim, doch löst' er sich nicht vom Fluch! — Wie Stöcker neulich sagte: „Nicht darum handelt es sich, 50 000 Juden todt zu schlagen, sondern 50 Millionen Deutsche lebendig zu machen!" — Das „Erkenne dich selbst" unseres Meisters! — „Wahrlich, ich sage Euch, dass Ihr, die Ihr mir seid nachgefolgt in der Wiedergeburt — werdet richten die Geschlechter Israels." (Matth. 19, 28.) — Sind wir nachgefolgt? — das ist die Lebensfrage des Christenthums. Des Christenthums, und auch des deutschen Volkes, das ohne Christenthum nichts weiter wäre als das Volk der Götterdämmerung. „Ohne christliche Einkehr — keine jüdische Auskehr" las ich bei einem Kirchenmann von Heute. Wenn dann also die allzugrosse, schon heute kaum mehr erträgliche Noth, die allzu zwingende, von Tag zu Tag mehr und mehr Kampfgenossen werbende Nothwehr unseres Volkes, endlich doch einmal zu jenem neuen — gewiss beiden Theilen heilsamen — „Exodus" der Fremden führte: so will ich nur wünschen, dass diese nicht mehr vermeidliche, tragische Gewaltthat, schrecklich wie alle Gewaltthaten, zum Mindesten doch mehr eine Folge des israelitischen, als des christlich-deutschen Nichtwiedergeborenseins sein möge. — Was? Ich will es wünschen!? — Wie man sich in dieser schauerlichen Frage unsrer innern und äussern Existenz doch fortdauernd, Schritt auf Schritt, vor Abgründe gerathen sieht! — Uns verwünsche ich dieses „Nicht" —; nicht wünsche ich's den Israeliten: — denn Niemandem auf aller Welt wäre Wiedergeburt inniger zu wünschen, als gerade ihnen, deren unendliches Leiden es ist, nach unsres Meisters Wort, überall als der plastische Dämon des Verfalles des Menschengeschlechts erscheinen und wirken zu müssen. Und so wünsche ich sie gerade ihnen von Herzen — die Wiedergeburt — die Heiligung — die Erlösung — — Aber? — wohl nirgends auch heisst es mehr als hier: „Wie Gott will!" Die Menschen wollen ja nicht! — Wenn aber gar wir Christen und Deutschen nicht ernstlich „wollen", wie mögen wir dann „richten über die Geschlechter Israels"? — — —

Inzwischen — mischen wir uns wenigstens nicht mit dem fremden Blute! Das ist Alles, was wir thun können, um uns den geistigen Raum zur Wiedergeburt bei und in uns selber frei zu halten, im unfrei gewordenen, entfremdeten Vaterlande um uns herum. Das Nichtmischen ist eine moralischere That und heiligere Pflicht, als jede noch so nothgedrungene Gewalt, zu der wir, wenn gemischt, nicht einmal mehr für höchste Noth die Kraft behielten! —

Nicht anders, nicht leichter verhält es sich mit der so rasch hingeworfenen, oft auch würdelos ausgedrückten Forderung jener über alles schweren und ernsten Sache: der Emanzipation des Christenthums von jüdischen Vorstellungsweisen. Die Gefahr liegt nah, heute näher denn je, dass das Kind mit dem Bade ausgeschüttet wird, dessen Wasser uns nicht das Beste zu sein scheint. Ich habe

aber den Muth zu hoffen, dass gerade innerhalb unserer evangelischen Kirche die Möglichkeit gegeben sei, das Kind aus dem Bade mit sorgsamer Zartheit herauszuheben in eine reine christliche Luft, wo es dann des Wassers nimmer bedürfte, — denn es athmet den Geist. — Ist dies noch eine Lebensaufgabe der mütterlichen Kirche, so verbürgt sie ihr auch noch das Leben. Je mehr die Kirche gerade durch die rings anschwellende Fremdgewalt des Unglaubens dahin gedrängt wird, den christlichen Glauben in seiner ganzen Kraft, Wahrheit und Freiheit, von Grund aus, als den persönlichen Glauben an die Gottesperson des Erlösers zu bekennen, und sich auf dieses fruchttreibende Grundbekenntniss so recht inbrünstig und ausschliesslich zu konzentriren: um so minder wird erstens die Zahl der Gemeindemitglieder werden, deren Intellekt zu diesem Glauben noch ausserchristlicher Nachhilfe bedürfte, sei es aus dem alten prophetischen Judenthum, oder aus dem neuen prophetenlosen Heidenthum, und — um so sicherer und stiller wird schon ganz von selbst die von Innen frisch aufblühende christliche Glaubenskraft jede ihr unentsprechende fremde Vorstellungsweise ganz verschwinden, oder wenigstens, da sie uns die eine Hauptsache wiederbringt, zur wirklichen Nebensache, zum ungefährlichen, nur noch fromm gehüteten, geschichtlichen Ueberreste herabsinken lassen.

Je mehr dann auch auf der andern Seite der täglich vor unsern Augen in dieser ganzen herrschenden Zivilisation sammt ihrer Wissenschaft und Sitte schreckhaft anwachsende Widerspruch gegen die Natur bis zum völligen Bankerotte des Lebens sich steigert: je weniger wird der religiöse Geist in der Kirche selbst — wie bisher leider immer noch zu viel —, in seiner nothwendigen Abwehr und seinem Lebenskampfe gegen den Geist eben jener Zivilisation, zugleich gegen die Natur sich wahren zu müssen vermeinen, darin er so lange nur den feindlichen Grund und Boden des irreligiösen Naturalismus und Materialismus zu ersehen hatte. Und dann wird er sich vor einer allzu ernstlichen und freimüthigen Berücksichtigung ihrer sittlichen Rechte (wie in der Thierschutz- und Vivisektionsfrage) nimmer ängstlich nnd enge scheuen. Vielmehr in tiefem, vollbewusstem Gegensatze zum Geist einer Zivilisation, die sich an der Natur selbst versündigt, weil sie ihr nur noch „Materie“ bedeutet, — wird nun gerade der religiöse Geist diese bisher meist selbst nur als „sündig“ betrachtete Natur in all ihren athmenden Theilen, als eine leidensfähige und erlösungsbedürftige „Seele“ („sich sehnende und ängstende Kreatur“), liebevoll mitleidend mit grossherziger Heilandsgewalt an und in sich schliessen, sie in der That und in der Wahrheit anerkennen als die selbst göttliche Wurzel, aus welcher als edelste Blüthe aller „Schöpfung“ die Heiligkeit der wiedergeborenen Menschheit ersprosst. So wird der religiöse Geist in der Geschlossenheit einer rein christgläubig reformirten Kirchengemeinschaft als „Volk“ sich eine Welt gewinnen — nicht „von dieser Welt“ — scharf getrennt von den „Welten“ irdischer Zivilisation: eine grosse allumfassende Einheit, die er als ihre heilige Seele völlig durchdringt.

Eben, wie ich diese Worte schreibe, kommt die Stöcker'sche Sonntagspredigt, worin der Satz sich findet „Die Sanftmüthigen sollen das Erdreich besitzen, nicht blos den Himmel; „Alles ist Euer“, sagt der Apostel, also nicht blos das Geistige: die Liebe Jesu ist eine Macht, die mit Natur-Nothwendigkeit das ganze Leben bereichert und verklärt.“ Darin athmet schon etwas von der ersehnten Vereinigung des christlichen Geistes mit der Natur, der Durchdringung des Einen durch das Andere, der „Harmonisirung des Ewignatürlichen mit dem Reinmenschlichen.“ — Diese grosse letzte Lösung der unserer Kunst mit der Kirche gemeinschaftlichen Aufgabe, das ist wahrlich eine noch wichtigere Angelegenheit als jene Ausscheidung des Judenthums, denn im innigen

Bunde mit der durch sie gereinigten und geheiligten Natur würde die christliche Religion zu unwiderstehlicher Kraft wiedergeboren alle Unnatur und Widernatur der Welt überwinden, und damit von selbst schon die widernatürliche Mitgift des jüdischen Geistes, gerade soweit er antichristlich ist, von sich ausscheiden. Und dann erst haben wir eine religiöse Kultur, unser höchstes Menschheits-Ideal.

Wie aber in solchem Bunde eine Kunst, in welcher Natur und Ideal ja schon Eines wurden, als die harmonische Dritte fast ohne Weiteres sich einstellen müsste, so würde auch bereits zur Anbahnung solches Friedens zwischen Gott und Natur in der gläubigen Liebe des Menschen diese Kunst der Kirche die besten, liebevollsten Dienste leisten können. Aus dem Bunde zwischen Kunst und Kirche würde sich der grössere Bund zwischen Religion und Natur, wie die Erfüllung der Ahnung, die Verwirklichung des Symbols, in edler Freiheit, ungezwungen entwickeln, und so der ganzen irreligiösen, unkünstlerischen und widernatürlichen Welt gegenüber die Macht des Ideals in starker Einheit sich aufrichten.

Ich kann Kunst und Kirche nun einmal nicht trennen; denn überall sehe ich noch ihre lebendigen Beziehungen, ihr gemeinsames Lebensgebiet, ihren gemeinschaftlichen Feind, und — weit darüber hinaus, ihr einheitliches Ziel. Ich habe es erfahren, wie die Kunst uns in den geistigen Tempel Christi führt und sagt: „Birg dich hier, und dein Gott wird zu dir treten“. Ich weiss es, sie giebt uns durch ihre ästhetischen Wunder auch das reine Behagen des Gottvertrauens wieder, dessen wir zu wunderschwachen Zeiten so sehr bedürfen, um auch in mangelhaften Kirchen unsern Gott zu finden, wie in mangelhafter Welt. Im dumpfen Raume der Zeit, in dem die Verstandesbazillen alles Seelische und Heilige vergiften, stösst die Kunst die Fenster auf, die in's Ewige hinausführen, und lässt das Licht der wahrhaften, geistigen Freiheit wieder hinein, dass der ehrfürchtige Glaube wieder erwache, der geistigen Freiheit höchste, überirdische Kraft, und so den Raum der Zeit selbst wieder zum Tempel des Ewigen weihe. Und eben dieser zur lebendigen Ehrfurcht befreite Glaube wird dann auch wieder „in die Kirche gehen“ und in ihr den selben Tempel nimmer verkennen, den geheimen, geistigen Raum, wo das Ewige athmet — für Jeden, der es glaubt. Was auch der Styl des äusseren Tempelgebäudes sein mag, ich wiederhole und wiederhole das Eine: wenn nur der Gottessohn sein inneres Heiligenbild bleibt, so ist das Ewige unseres Glaubens darin heimisch, so ist in dem Raume seiner menschlichen Verehrung die heilige Sphäre jener unendlichen Möglichkeiten gegeben und bewahrt, die aus dem Einen Kreuzes-Kerne der Religion alltäglich, allseitig sich entfalten können und werden. In diesem Tempel findet sich allzeit die Gemeinschaft Derer wieder zusammen, die das religiöse Bedürfniss als eine gemeinsame Noth empfinden, ohne jedoch ihr thörichterweise dadurch abhelfen zu wollen, dass sie die ihr zeitweiliges Wissen störenden Schwierigkeiten des Glaubens an das Unbegreifliche daraus entfernen. Wohl sagte Stöcker in einer seiner jüngsten Predigten: „Eine solche Gemeinschaft ist durch Zwistigkeiten und Spaltungen der Kirche in unseren Tagen zurückgetreten“. Doch gerade Er, als der rechtgläubige, christliche Prediger, durfte hinzufügen: „Aber Alle, die das Leben Christi verkündigen, sollten es sich gegenwärtig halten, dass das Leben in den Frommen aller Kirchen aus der selben Quelle entspringt und in dem selben Meere der Ewigkeit mündet“. — Diese Allgemeinschaft der Glaubens- und Erlösungsbedürftigen ist eben das wahre, christliche Volk, und Jeder, der dazu gehört, wird auch die Kirche seiner Väter heilig halten. Der Regenerirte wird niemals wieder zum Revolutionär. Auch in der strengsten Form hat er die ganze Kraft. —

Kommt mir nun zu guter Letzt noch Einer von jenen Ernstesten und Würdigsten, die da draussen am Bildungsspiegel gern einmal ihrem Drang nach Religion durch eine Kritik der Kirche überlegenen Ausdruck geben, und will mir die vielbeliebte Laienpredigt noch einmal halten über den alten Text: „In der lebendigen Kraft, nicht in der todten Form haben wir die Religion“ (wobei aber meist fälschlich „Geist“ und „Buchstabe“ zitirt werden, die doch auf den Gegensatz zwischen christlichem Erlöserglauben und jüdischem Gesetz sich beziehen): dann sage ich, ohne Furcht die Kirche zu verletzen oder der Kunst etwas zu vergeben: Gewiss! Gewiss! Gewiss! — Gerade wir Bayreuther halten auf das Entschiedenste daran fest, dass Aeusseres ohne Inneres ein Unding sei, das zur Macht gelangt ein Unheil wird; und so fordern wir auch, so gut wie die Ernstesten und Würdigsten draussen, dass wahre Religiosität nicht nur eine Form bekenne, sondern eine Kraft bezeuge, glauben aber auch, weil wir selbst an eine Kraft glauben gelernt haben, an die Kraftzeugnisse der Formbekenner, ohne, — wie Jene draussen — jeden Glauben nur als eine Heuchelei begreifen zu können! Denn, damit bezeugen mir Jene leider nur, dass sie in der Kirche überhaupt nur noch eine Form zu sehen vermögen; und wahrlich, wie sie die Kraft, die sich darin birgt, überhaupt nicht mehr kennen, noch erkennen können, so verrathen sie selbst, mit all ihrer stolzen Formenfreiheit, in den grossen Augenblicken der Geschichte, wie in der Form ihres Alltaglebens, thatsächlich, auch nur den Mangel an wahrhaft religiöser Kraft. —

Kraftlos bleibt jede Religiosität, die sich christlich nennt und dabei die göttliche Kraft Christi leugnet. Inhaltlos bleibt jede religiöse Form, die sich christlich nennt, und die nicht beseelt wird durch den Glauben an den göttlichen Erlöser. Freiheit des religiösen Lebens, des moralischen wie des geistigen, ist nur möglich, dann aber auch unbeschränkt möglich, auf dem ganz sicheren Grunde dieses Glaubens. Da steht ihr die Ewigkeit offen und „liegt zu Füssen ihr die Welt“. Andernfalls ist sie die absolute Unsicherheit selbst, die in jedem Augenblick mit dem Räthsel des Daseins zusammenstossen muss; denn überall und durchweg ist das Endliche darin mit dem Ewigen verwebt. Aus dieser Unsicherheit findet in Jahrhunderten nur das grosse Genie einen Ausweg, der dann sicher auf jenen Einen Grund des Glaubens zurückführt. Der Glaube liegt eben nicht nur neben dem Wissen, sondern darunter, als Träger aller Kultur. — Ohne diesen Grund mögen wohl einzelne edle Empfindungen, die alle andern Empfindungen an ethischem Werth überwiegen, ein Menschenherz bewohnen und bewegen können; aber das klare Bewusstsein, die wirkliche Erkenntniss des Göttlichen, als des Urgrundes dieser wunderbaren Empfindungen selbst, und damit die über das Leben hinausführende Kraft in diesen Empfindungen, die es allein für sich doch schliesslich bestenfalls nur bis zu einer schönen „Lebensform“ bringen: — die fehlt! — Mit einem Wort: Ich glaube nicht an die Kraft der modernen Zivilisation, aber ich sehe noch Kräfte in der christlichen Kirche; und diese Kräfte sind religiöse Kräfte, darum tragen sie in sich unendliche Möglichkeiten des Lebens selbst. —

Unendliche Möglichkeiten! — Ja, auch für sie wird uns die Kunst eine christlich-deutsche Prophetin! — Neulich wohnte ich in der Bayreuther Stadtkirche einem Kirchenkonzerte bei, das die „Bayreuther Schule“ gab: von Gabrieli und Schütz, von Bach und Liszt ertönten in rascher Folge ergreifende Glaubensweisen durch den dämmerigen Weiheraum der evangelischen Gemeinde. Welche wunderbare Verbindung! Ferne Jahrhunderte verschmolzen in Einer Stunde; in Einem Raume feierten getrennte Konfessionen den selben Gott-Erlöser. Liebe, Friede, Schönheit athmete dieser gewaltige, einige, ewige Glaubenssang.

Was die Welt umher bis zu völligem Unverständnisse, auch nur der Worte, getrennt und verfeindet hat: hier fand es sich zusammen zu seliger Harmonie, Alt und Neu, Evangelisch und Katholisch, in Einer Kunst und Einer Religion. Denn Jeder der frommen Sänger sang einst aus der Tiefe der Wahrhaftigkeit seines Glaubens, seines Glaubens an den Erlöser. Dies wirkte die ideale Sprache der innersten Menschenseele, die Sprache der „Wiedergeburt", die Kunst der Musik.

Das war auch „neulich", als die evangelische Generalsynode in Berlin eine neue „Agende" berieth, in welcher der selbe „orthodoxe" Glaube, dem ein Bach — damals gegen die kunstfeindlichen Pietisten — so leidenschaftlich anhing, eine reichere, lebendigere Liturgie eingeführt, dabei aber das „Apostolische Glaubensbekenntniss" an besonders bedeutsamer Stelle, als wirkliches Bekenntniss, erhalten wissen wollte. Da meinten Einige: das Bekenntniss möge doch lieber auch nur in Form eines Chorals gesungen werden dürfen — wenn dann auch ein Geistlicher, „freierer Richtung" nicht just an Alles glaubte — gesungen wäre das eben nicht so ernst zu nehmen! — — O traurigster Unverstand! — Man muss also die Wahrheit sagen, aber die Lüge darf man singen? Der Gesang, dieser unmittelbarste Ausdruck seelischer Wahrhaftigkeit, dem die Lügenhaftigkeit des Wortes nichts anhaben kann — er gerade diente so recht bequem zu der Wahrheit feiger Umschleierung?! — — Es waren nicht Orthodoxe, die das meinten und vorschlugen, es waren leider Liberale, und es war auch sehr liberal. Dafür stossen sich diese weitherzigen Christen und gewiss vortrefflichen Menschen auch weniger an der „Moral der Walküre" und an der Aufführung der „Weber", und sie gehen wohl sogar nach Bayreuth und Oberammergau, bevor — Stöcker dort gewesen ist. —

Nein, nein, in dieser beschönigenden Versöhnung der Kunst und Kirche kann ich keine Verbesserung des mir so werthvollen Verhältnisses sehen; und so bleibe ich denn, selbst unverbesserlich, Ihr in Kunst und Kirche schrecklich „orthodoxer", nichts destoweniger aber in treuer Gesinnungsgenossenschaft Ihnen herzlich ergebener Freund

Hans Paul Freiherr von Wolzogen.

Bayreuth am 13. Jahrestage der Vollendung des „Parsifal".
13. 1. 95.

Bayreuth und Draussen.

Akademische Richard Wagner-Vereine.

Berlin. Winter-Semester 1894/95. Das Semester wurde am 3. Oktober mit einer ausserordentlichen Sitzung eröffnet. Zum Vorsitzenden und Schriftführer wurde stud. jur. Hans Sachs, zum Kassenwart stud. jur. Tzschachmann, zum Bücherwart cand. med. Lautenschläger gewählt. Im Laufe des Semesters wurden drei Herren als ordentliche, zwei als ausserordentliche Mitglieder in den Verein aufgenommen. Es fanden 10 ordentliche und 3 ausserordentliche Sitzungen statt. Die Programme der ordentlichen Sitzungen sind folgende: 9. 11. 94. 1. Vorspiel zu den Meistersingern. 2. Vortrag des o. M. Hertwig: Hans Sachs. 3. Humperdinck: Stücke aus „Hänsel und Gretel." — 20. 11. 94. 1. Weinlig-Sonate op. 1. 2. Vortrag des Herrn cand. hist. Hüsing: Arisches und Germanisches. 3. Siegmunds Lenzeslied. — 30. 11. 94. 1. Vorspiel zum III. Akt Tannhäuser. 2. Vortrag des a. H. Herrn Apothekers Timmermann: Kundry. 3. Liszt: 3 Lieder (Gesang). — 7. 12. 94. 1. Löwe: 2 Balladen (Gesang). 2. Vorlesung: Akkorde und Dissonanzen vom deut-

schen Olympia von Mauke. 3. Siegfried, Schluss des II. Aktes. 4. Kaisermarsch. — 11. 1. 95. 1. Vorspiel zum Parsifal. 2. Vortrag des ordentl. Mitglieds stud. jur. Hans Sachs: Beobachtungen über die Aufführung der „Walküre" in Leipzig und Berlin. 3. Vorspiel zu Lohengrin. — 30. 1. 95. 1. Liszt: Consolations. 2. Vorlesung: Zur Charakteristik R. Wagners von Professor Kohler. 3. Beethoven: Ouvertüre zu Fidelio (4händig). 4. Dvorak: Slavische Tänze (4händig). — 6. 2. 95. 1. Beethoven: Ouvertüre zu Egmont (4händig). 2. Vortrag des a. H. Herrn Assessor Huber: Jean Pauls Aesthetik. 3. Dvorak: Symphonie (4händig). — 13. 2. 95. Gedächtnissfeier: 1. Siegfrieds Tod und Trauerklänge. 2. Vorlesung aus den Bayreuther Blättern: „Nachruf an R. Wagner." 3. Beethoven: Eroica Satz 1 und 2 (mit Verlesung des Wagnerischen Programms). — 23. 2. 95. 8. Stiftungsfest. 1. Weber: Ouvertüre zu Oberon. 2. Vortrag des a. H. Herrn Dr. phil. Springer: Wagner als Romantiker. 3. Vorspiel zu Tristan und Isolde und Isoldes Liebestod (4 händig auf 2 Klavieren). — 4. 3. 95. 1. Vortrag des o. M. stud. jur. Tzschachmann: Melodie und Rhythmus. 2. Huldigungsmarsch. Die Leseabende fanden meist vor den Sitzungen statt. Es wurden neben einigen Aufsätzen aus älteren Jahrgängen der Bayreuther Blätter die wichtigsten Aufsätze aus den ersten beiden Bänden der gesammelten Schriften und Dichtungen gelesen und besprochen. Die Bücherei wurde durch vielfache Geschenke vermehrt. Aus dem Hause Wahnfried ward dem Verein das Geschenk eines Exemplars der Gesammelten Schriften und Dichtungen. Herr Musikalienhändler Thelen hat unserm Verein in dankenswerther Weise Freikarten zu den Konzerten der Wagner-Vereine Berlin-Potsdam zur Verfügung gestellt.

Leipzig. Winter-Semester 1894/95. Aus den „Gesammelten Schriften" wurden gelesen und erklärt: *Beethoven, Was ist deutsch?, Die Wibelungen, Publikum und Popularität, Ueber Schauspieler und Sänger.* Die Programme der Vereinsabende sind folgende: 8. 12. 94. 1. Beethoven: Ouverture „Leonore" Nr. 2 und 3. 2. Vortrag des o. M. stud. jur. Karl Guyet: Ueber „Die Kunst und die Revolution". 3. Beethoven: Ouverture zu „Fidelio." — 15. 12. 94. Weihnachtsfeier. 1. Lohengrin, Vorspiel zum III. Akt. 2. Liszt: Christus, Marsch der heiligen 3 Könige. — 12. 1. 95. 1. Vorspiel Lohengrin. 2. Vorlesung aus dem „Kunstwart": Die Auferstehung des deutschen Volksliedes. 3. Humperdinck: Vorspiel zu „Hänsel und Gretel." — 19. 1. 95. 1. Ouverture zum „Fliegenden Holländer." 2. Vortrag des o. M. stud. theol. Ohnesorge: Wagnersche Frauengestalten I. Senta. 3. Gluck: Orpheus, Furientanz und Reigen seliger Geister. — 26. 1. 95. 1. Vorlesung aus Wagners Schriften: „Franz Liszts symphonische Dichtungen." 2. Liszt: Les préludes. 3. Lieder von Kurt Peters. — 2. 2. 95. 1. Schubert: Moments musicaux, op. 94, 2 und 3. 2. Vortrag des o. M. stud. jur. Edward Buhle: Der motivische Bau des Freischützen. 3. Weber, Freischütz, Finale des 2. und 3. Aktes. — 9. 2. 95. 1. Vortrag des a. H. Herrn Dr. jur. Referendar Max Zenker: Meine Eindrücke bei der Lektüre von Nietzsches „Geburt der Tragödie." 2. Walküre, Vorspiele zum 2. und 3. Aufzuge. 3. Siegfried, Vorspiel und Schluss des 3. Aufzugs. — 16. 2. 95. Gedächtnissfeier. 1. Beethoven: Sinfonia eroica. 2. Ansprache des 1. Vorsitzenden zum Gedächtnisse des Meisters. 3. „Rückblick und Ausblick" vom a. H. Herrn Dr. Rudolf Schlösser. 4. Götterdämmerung, Trauerklänge. — 21. 2. 95. 1. Beethoven, Sonate op. 7, 2 und 3. Satz. 2. Vortrag des Herrn Referendar Dr. Zenker: Wagner und die monumentale Geschichtsbetrachtung. 3. Siegfried-Idyll. — 2. 3. 95. 1. Schumann: Ouverture zu „Genovefa." 2. Vortrag des Herrn Dr. med. S. Kästner: Gobineaus Abhandlung über die Ungleichheit der Menschenrassen. 3. Meistersinger, Tanz der Lehrbuben und Aufzug der Meistersinger. 4. Mozart: Ouverture zu „Figaros Hochzeit" (4händig).

Marburg. Am 4. Januar 1895 hat ein ausserordentlicher Konvent stattgefunden, auf welchem folgende, vom A. H. Marseille gestellte Anträge einstimmig angenommen worden sind: 1. der A. R. W.-V. ändert seinen Namen; 2. der A. R. W.-V. nimmt den Namen „Studentischer Musikverein" an; 3. die Beziehungen zu Bayreuth und zu dem Allgemeinen Richard Wagner-Verein bleiben die selben. Die Beziehungen zu den bisherigen Verbandsvereinen bleiben, so viel an uns liegt, ebenfalls unverändert; 4. §§ 1 und 2 der Satzungen lauten jetzt folgendermaassen: § 1. Der Studentische Musikverein zu Marburg hat zum Zweck die Pflege der Musik. § 2. Diesen Zweck sucht der Verein zu erreichen durch regelmässige Versammlungen, die musikalischen Vorträgen und der Geselligkeit gewidmet sind. Ausserdem ist der Verein Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins und trägt durch materielle Beiträge zur Erhaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele bei. Wir haben deshalb den Namen des Vereins geändert, weil der bisherige Name erfahrungsmässig zu Missverständnissen Veranlassung gegeben hat und er thatsächlich seit langen Semestern dem wirklichen Wesen des Vereins nicht entspricht. Die Erfahrungen unseres Vereins haben gezeigt, dass an unserer Hochschule überhaupt die Vorbedingungen fehlen, die uns eine

thatkräftige Ausführung der in §§ 1 und 2 der Satzungen ausgedrückten Bestrebungen ermöglicht hätten. Dadurch ist in den Verein etwas Halbes und Unwahres gekommen, das seinen Bestand im innersten Kerne zerstören musste.

Aus andern Vereinen.

Berlin. 11. 3. Unter Leitung des Herrn Karl Klindworth und Mitwirkung des Herrn Eugen d'Albert, der Bayreuther Künstler Emilie Herzog und Herrn H. Zeller u. A.: Stücke aus d'Albert's Oper „Der Rubin": von Beethoven und Berlioz, und *Siegfrieds Rheinfahrt, Siegfried und die Rheintöchter, Meistersinger-Vorspiel.*

Berlin-Potsdam. 8. u. 10. 4. Aufführungen von Händel's Messias unter Leitung des Herrn Hofkapellmeister Joseph Sucher, und Mitwirkung des Künstlerpaares Staudigl, der Frau Emilie Herzog und des Herrn Cronberger.

Graz. 4. 2. Hauptversammlung. Ausschuss-Wahl: Herr Dr. v. Hausegger, Obmann; Herr L. v. Bernuth, Stellvertreter; Herr Fr. Hofmann, Kassier und Schriftführer; Herr Dr. Bogensberger, Herr Dr. Potpeschnigg, Herr Siegmund v. Hausegger, Herr Oskar Noë, Beisitzer. — Im Jahre 1894 fanden 6 grosse Versammlungen statt, darunter ein Vortrag des Mr. Chamberlain und 3 Studienabende, betr. die „Walküre." 225 Mitglieder.

Plauen. 14. 2. und 28. 3. III. und IV. Abonnements-Konzert. Aus den Werken: *Vorspiel und Liebestod, Siegfrieds Rheinfahrt, Tannhäuser-Ouverture.* — Das Archiv enthält, ausser 64 Schriften, 129 musikalische Werke.

Reichenberg i. B. 16. 3. XLV. Musik-Abend. Aus den Werken: *„Wach auf!"*, Tonbilder aus den *„Meistersingern"*, Blumenreigen aus *„Parsifal"*, *„Feuerzauber."*

Weimar. 22. Vereins-Abend. 27. 2. Gedächtnissfeier. 1. Prolog zur ersten Aufführung des Lohengrin von Dingelstedt (Graf Bylandt). 2. Scene zwischen Elsa und Ortrud (Frau Kammersängerin Stavenhagen und Hofopernsängerin Frl. Finck). 3. Bericht über die Grals-Erzählung (Graf Bylandt). 4. Die Grals-Erzählung in ihrer ursprünglichen Fassung (Hofopernsänger Zeller). 5. Briefliches von Wagner und Liszt über die erste Aufführung des Lohengrin (Herr Professor Sommer). 6. Lohengrin und Elsa im Brautgemach (Hofopernsänger Zeller und Frau Kammersängerin Stavenhagen). Die Klavierbegleitung hatte, wie auch an den übrigen Vereinsabenden, Herr Dr. Lassen übernommen. — Als Gedächtnissfeier wurde dieser Lohengrin-Abend gewählt, zur Erinnerung daran, dass vor 45 Jahren der Lohengrin zum ersten Mal zur Aufführung kam (Weimar, 28. August 1850). Von den Darstellern der ersten Aufführung sind Herr von Milde (Telramund) und Fräulein Agthe, jetzt Frau v. Milde (Elsa) Mitglieder des hiesigen Zweigvereins. — Am 11. 3. ward unter gütiger Mitwirkung der grossherzogl. Kammersängerin Frau Agnes Stavenhagen, des kgl. Kammersängers Herrn Karl Scheidemantel und des Herrn Ernest Hutcheson das folgende Programm ausgeführt: 1. Erster Gesang Wolframs aus „Tannhäuser" (II. Aufzug), 2. a. Sposalizio, b. Waldesrauschen von F. Liszt, 3. Duett aus „Der fliegende Holländer", 4. Wolframs Gesang an den Abendstern, 5. „Dich, theure Halle, grüss ich wieder", 6. XIV. Rhapsodie von F. Liszt, 7. Hans Sachs' Monolog aus „Die Meistersinger von Nürnberg" (III. Aufzug). — Am 6. 4. fand ein Konzert zum Besten des Liszt-Denkmal-Fonds statt, unter gütiger Mitwirkung des Herrn Kammersängers C. Buff-Giessen, des Herrn Professors C. Halir, des Herrn E. Hutcheson, und der Herren Freyberg, Nagel und Grützmacher: 1. Orgel-Fantasie und Fuge in g-Moll von Bach (bearbeitet von Fr. Liszt), 2. Orpheus (für Violine, Cello und Klavier übertragen von Saint-Saëns), 3. a) O, komm im Traum, b) Hohe Liebe, c) Der Fischerknabe, 4. II. Rhapsodie, 5. Angelus (für Streichquartett), 6. a) Etude de Concert f-Moll, b) Consolation Nr. 5, c) La Campanella (Caprice nach Paganini), 7. a) Ich möchte hingehn, b) Wie singt die Lerche schön, c) In Liebeslust, 8. VI. Rhapsodie (für Violine und Klavier bearbeitet von C. Halir). Der Verein wächst stätig; voriges Jahr 145 Mitglieder, dieses Jahr bis jetzt 170 Mitglieder.

Ausserhalb der Vereine.

Paris. 24. 3. Audition intégrale du „Rheingold." Traduction française d'Alfred Ernst. Die Wiedergabe des Werkes erfolgte auf die künstlerisch ernsthafteste Weise durch eine Anzahl von Dilettanten im Saale des M. Marcel Gaupillat. Die Uebersetzung bewährte sich ausgezeichnet.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.
Im Verlage des Herausgebers.

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

VII—X.

Der Mensch ist nicht geboren, das Problem der Welt zu lösen, wohl aber zu suchen, wo das Problem angeht, und sich sodann in den Grenzen des Begreiflichen zu halten. (Goethe.)

Willst du für die Ewigkeit pflanzen, dann pflanze in die tiefen, unendlichen Fähigkeiten des Menschen: seine Phantasie und sein Herz; willst du aber nur für Jahr und Tag pflanzen, dann pflanze in seine seichten oberflächlichen Fähigkeiten: in seine Eigenliebe und seinen arithmetischen Verstand, was darin wachsen will. (Carlyle.)

Der Lauf der Begebenheiten im Politischen und der Gang des menschlichen Geistes im Litterarischen hat dem Genius der Zeit eine solche Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der idealisirenden Kunst entfernt. Diese muss die Wirklichkeit verlassen, und sich mit einer gewissen Kühnheit über das Bedürfniss der Gegenwart erheben; denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit. (Schiller.)

Die Kunst hat es nicht, wie die Wissenschaft, blos mit der Vernunft zu thun, sondern mit dem innersten Wesen des Menschen, und da gilt Jeder nur so viel, als er wirklich ist. (Schopenhauer.)

Die Religion der Griechen.

Von Dr. Erwin Rohde.

Die griechische Götterwelt, der Kreis der Gestalten, auf die sich die religiöse Verehrung der Griechen bezieht, tritt uns gleich in dem ältesten Dichtungswerk griechischer Zunge in abgeschlossener Rundung entgegen. Eine Schaar erhabener Wesen von einer unvergänglichen, höheren, reicheren Lebensfülle, als den Menschen vergönnt ist, unter der Oberherrschaft des Zeus auf olympischen Gipfeln thronend, weithin durch alle Breiten und Tiefen der Erde, des Meeres, der Unterwelt wohnend und waltend, in höchster sinnlicher Bestimmtheit und Kraft sich regend. Wie diese Welt erhabener Wunschgestalten plötzlich vor uns aufsteigt, aus einer unerforschten Vorzeit in homerischer Dichtung vollendet hervortritt, fragen wir uns erstaunt, wo doch die Lebensquelle rinnen mag, die solche Sicherheit und zweifellose Gewissheit des Daseins all diesen göttlichen Idealwesen verleihen konnte; wie der Glaube an die thatsächliche Existenz dieser mit Namen

benannten, nach ihrer Eigenart wohl von einander unterschiedenen göttlichen Personen sich, als gründete er sich auf die gewisseste Thatsächlichkeit, unter griechischem Volke verbreiten und unaustilgbar befestigen konnte. Kein Auge doch hat diese Gestalten gesehen, kein Ohr sie gehört. Sie sind keineswegs Erfindungen der Dichter; keinen Priesterstand hat es gegeben, der den Glauben an ihr Dasein und ihr Wirken unter dem Volke lehrend verbreitet hätte. Und doch sind sie von Menschen erdacht. Wie konnte das von Einzelnen Ersonnene, vielleicht von Einzelnen unter dem Zwang einer Vision Erschaute, von Niemanden absichtsvoll verbreitet, zur Ueberzeugung der Vielen, ja des ganzen Volkes werden? Die Frage ist freilich keine andere, als sie im Anblick der verbreiteten Vorstellungen einer rein aus dem Volke hervorgegangenen, nicht durch einen Religionsstifter planvoll aufgebauten und ausgebreiteten Religionsweise jedem sich aufdrängen wird, der nicht selbst in diesen Vorstellungen befangen ist. Was von einem „Gesammtgeist“ eines Volkes, dessen „kollektives Denken“ solche Wunder bewirke, begütigend gesagt zu werden pflegt, erklärt nichts: denn der Vorgang eines „kollektiven Denkens“, für das es keine Organe gibt, ist ja eben das Wunder.

Die besondere Art des, wie auch immer im Volke entstandenen und ausgebreiteten, durch die Dichter und späterhin nicht am wenigsten durch die unausweichlich verdeutlichende Kraft plastischer Kunst in sichere Formen gebannten Glaubens der Griechen an eine Welt unsichtbarer und doch leibhaft lebendiger Götter würden wir besser verstehn, wenn wir diesen Glauben, dessen Vollendung uns schon Homer vor Augen stellt, auf seine Ursprünge zurückleiten und in seiner Entwicklung begleiten könnten. Aber jenseits Homers liegt das Dunkel; kaum dass wenige Glühwürmchen darin herumgaukeln. Zwar, die Wissenschaft der „vergleichenden Mythologie“ bietet sich an. Sie meint, uns zurückführen zu können bis in die Zeit noch ungetrennten Beisammenseins der später vereinzelten Stämme der indogermanischen Völkerfamilie. Sprachvergleichend meint sie eine erhebliche Anzahl von Götternamen als den Urbesitz jener Völkerfamilie nachweisen zu können; nicht wenige Sagen, die — so meint sie — sich als gemeinsamer Schatz indogermanischen Volksthumes ausweisen, geben dem Leben dieser urältesten Götterwelt bestimmten Inhalt. Dieser soll sich als eine Art mythologischer Meteorologie darstellen, in der die Götter, als Personifikationen, sei es der grossen Himmelskörper, sei es — denn hier wird die Wahl gelassen — der in Wolkenbildung und Gewitter wirksamen Kräfte segensreich oder zerstörend thätig erscheinen.

Es mag gegenwärtig nicht mehr viele Forscher geben, die der Haltbarkeit solcher Rekonstruktion ältesten Götterglaubens rechtes Vertrauen schenken. Die Etymologien, mit deren Hilfe eine ganze Schaar solarer oder nubilarer Gottheiten als Gemeinbesitz indogermanischer Urzeit erwiesen werden sollte, haben sich nicht bewährt. Es scheint, dass von solchen

Namen, die uns später als Benennung göttlicher Wesen begegnen, allein die Benennung des Himmelsglanzes, die dem Namen auch des griechischen Zeus zu Grunde liegt, der Sonne, und der Morgenröthe wirklich als schon in urältester gemeinsamer Sprache angelegt sich erweisen lassen. Dass diess schon von jeher Benennungen von Göttern, die der Mensch anbetete, gewesen seien, ist damit nicht gesagt. Wenn man weiter bedenkt, dass selbst die allgemeine Bezeichnung des Begriffes „Gott" den in Urverwandtschaft zusammenhängenden Sprachen nicht gemeinsam ist, so begreift sich eher als die Zuversicht auf das Uralterthum eines ganzen indogermanischen Götterhimmels selbst die paradoxe Ansicht, die neuerdings geäussert worden ist: dass die Indogermanen überhaupt noch gar keinen Götterglauben gekannt hätten. Jedenfalls die grossen Götter, zu denen, seit es ein selbständiges Volk der Griechen gab, dieses Volk betete, dürften ihren Ursprung nicht in der Phantasie indogermanischer Urväter haben.

Zuverlässiger als eine, auf Nachweisung historischer Zusammenhänge ausgehende vergleichende Mythologie gibt von den Wurzeln menschlichen Religionswesens die anthropologische Forschung Kunde. Indem sie die, bei solchen Völkern der ganzen Erde, die in primitiven Zuständen stehn geblieben sind, wahrzunehmenden Formen religiösen Lebens zur Uebersicht bringt, lässt sie, aus der erstaunlichen Einförmigkeit der überall zu beobachtenden Urvorstellungen, die Anschauung einer Regel gewinnen, nach der der menschliche Geist, unbeschadet seiner sonstigen Besonderungen nach nationaler Eigenthümlichkeit, überall in gleicher Richtung seine ersten Gedanken und Vorstellungen von unsichtbaren Mächten zu lenken pflege, fast eines Gesetzes, nach dem er sie lenken müsse. Was auf Grund eines solchen Analogieschlusses als unterste Lage religiöser Vorstellungen überall vorauszusetzen ist, hat sich auch in griechischer Religion, in der ja niemals eine, aus grundsätzlicher Ueberlegung die überkommenen Glaubensgestaltungen umbildende Reform Widersprechendes und Veraltetes abgethan hat, in deutlichen Spuren erhalten. Wer darauf achten will, wird in ihr von ursprünglichem Fetischismus merkliche Ueberreste finden. Eine primitive Mythologie, die Feld und Wald, Fluss und Berghöhle und alles, was die Wohnplätze der Menschen nahe umgibt, mit Geistern bevölkert, hat im Schatten der mächtigen Götter des Olymps und ihres lichten Kultus uralte Fäden ungestört weitergesponnen. Wir haben hinreichenden Grund, einen Seelenkult, eine Verehrung des im Menschen selbst verborgen lebenden, nach dessen Tode zu selbständigem Dasein ausscheidenden Geisterwesens auch in Griechenland, wie wohl überall auf Erden, unter den ältesten Bethätigungen der Religion zu vermuthen. Lange vor Homer hat der Seelenkult in den Grabgewölben zu Mykene und an andern Stätten ältester Kultur sich seine Heiligthümer erbaut.

Die weitere Entwicklung des Götterglaubens bis zu der Vollendung, in der er in den homerischen Gedichten vor uns steht, können wir nur ahnend

uns vergegenwärtigen. Wie sich der Umfang der Interessen, der Macht des Menschen über den engen Kreis unbeschützter Nothdurft ausdehnt, seine Aufmerksamkeit sich in Raum und Zeit weiter erstreckt, zieht sich der Kreis göttlicher Gewalten, durch die er sich und sein Leben gehemmt oder gefördert sieht, weiter und weiter. Wo immer ihm Aeusserungen selbständiger innerer Lebendigkeit und Bewegung in der Natur entgegentreten, ahnt er die Wirkungen unsichtbarer Kräfte, die er sich nicht anders denn als beseelten, aus bewusstem Willen handelnden Personen eigen denken kann. Nichts ist todt und geistverlassen; ein göttliches Leben regt und offenbart sich bis hinauf zu den Sternen des Himmels und über den Sternen. Wie nun die Phantasie weiterschafft an der Ausbildung der aus ihren Wirkungen als unsichtbar thätig erschlossenen göttlichen Gestalten; wie sie dann die einzelnen aus ihrer Vereinzelung zieht und in einem grossen Zusammenhang aneinanderschliesst, unter grösseren und geringeren Mächten eine Abstufung festsetzt; wie aus der Menge göttlicher Wesen der engere Kreis eines höchsten Götteradels emporsteigt, über allen aber die Herrschergestalt des Zeus sich erhebt; wie ihn und die grossen Götter um ihn verehrender Glaube über die Niederungen der Erde emporträgt zu der Höhe des Wolkensitzes über dem Berge Olympos an Thessaliens Nordgrenze; wie ein königlicher Götterhof der Vorstellung sich aufbaut, sehr verschieden von dem ungeordneten Geistertreiben einer Bauernreligion, in der die Stammesvettern in Italien befangen blieben; — das Alles wollen wir nach Art und Ursachen uns genauer deutlich zu machen nicht versuchen. Gewiss ist wohl, dass den einzelnen Göttern Rang und Umkreis ihrer Wirksamkeit sich bestimmt je nach der Gemeinde, die sie verehrt. Ueber dem Seelenkult der Familien, dem Ahnenkult der Geschlechter, über den Wald- und Feldgeistern, die der Jäger, der Hirte, der Ackersmann verehren, erhebt sich, in immer höher gezogenem Bogen, der Kult der Dorf- und Gaugemeinde, der Stadtgemeinde, der Stammvereinigung. Mit ihren Gemeinden wachsen die Götter. Dichter, weltliche Dichter, nicht priesterliche Sänger, wirken, frei und doch nach festem Stylgesetz, an der Ausbildung der hehren Gestaltenwelt. Homer und Hesiod, so sagt es ja schon Herodot, sind es, die den Griechen die klare Bestimmtheit ihrer Göttervorstellungen geschaffen haben. Die Dichter vor allen haben dahin gewirkt, dass sich über dem, in unübersehbarer Manigfaltigkeit zersplitterten Partikularismus der örtlich beschränkten Kulte ein Kreis höchster Götter von allverbreiteter Wirkung und Anerkennung schliesst, zu denen alles Griechenvolk verehrend aufblickt, an die griechische Schriftsteller denken, wenn sie einen allgemein griechischen Glaubenskreis als ein Ganzes dem Götterwesen fremder Völker gegenüberstellen.

In der Betrachtung der Fülle dieser Göttergestalten und ihrer Besonderungen wird sich nicht verlieren dürfen, wer die religiösen Vorstellungen der Griechen sich und Anderen verdeutlichen will. Auch nicht in der Verfolgung der Geschichten und Sagen, die diese Göttervielheit in Be-

ziehungen zu einander und zur Menschenwelt zeigen. Gering ist die Zahl eigentlich religiöser Göttersagen, solcher, die ein religiöses Verhältniss, einen religiösen Glaubenssatz, vorbildlich, in typischen Beispielen erläutern. Der sagenbildenden Phantasie sind die Götter, von jeder religiösen Beziehung abgelöst, ganz selbständige Gestaltungen von hohem künstlerischen Werthe geworden, mit denen die Dichtung ein geniales Spiel treibt. Sie kann dabei so völlig zu vergessen scheinen, dass die Helden ihrer Sagen und Gedichte keine andern sind, als die hehren Wesen, zu denen der Mensch betet, dass Philosophen wie Xenophanes und Dichtern wie Pindar, die diese Freiheit des Spiels mit dem Göttlichen nicht mehr verstanden oder verstehen wollten, das Nichtreligiöse hier ins Irreligiöse umzuschlagen schien.

Für die Erkenntniss des religiösen Verhältnisses des Menschen zur Gottheit können wir aber selbst von der, in ungezählten Einzelgestalten ausgeprägten Vielheit der Götterwelt absehn. Zwar: der Gott, zu dem er betet, ist dem Griechen stäts ein persönliches Einzelwesen, Einer von Vielen. Die Vielheit und Manigfaltigkeit des Götterwesens ist Grundvoraussetzung seines Glaubens. Es beruht auf irrthümlicher Auffassung, wenn man meint, der Grieche habe einen Zug zum Monotheismus gehabt, den freilich manche Darstellung des Gegenstandes sogar als älteste Grundlage des griechischen Polytheismus uns empfehlen möchten.

Nicht einer Einheit der göttlichen Person, wohl aber einer Einheitlichkeit göttlichen Wesens, einer in vielen Göttern gleichmässig lebendigen Gottheit, einem allgemeinen Göttlichen (*θεῖον*), sieht sich der Grieche gegenübergestellt, wo er in religiöse Beziehung zu den Göttern tritt. Selbst im Kultus, in dem er sich stäts an einzelne, bestimmt mit Eigennamen benannte Götter wendet, kann er in seiner Vorstellung von dem Einzelgott, den er verehrt, weit über die Grenze des Sonderamtes, das etwa sonst diesem Gotte zugestanden wird, alle Fülle göttlicher Macht und Segenskraft vereinigen, so dass ihm der Eine momentan statt Aller gilt. Von solchem „Henotheismus“ — der durchaus nicht gleich Monotheismus ist — zeigen sich in griechischer Litteratur Beispiele genug. Wo aber der Grieche in allgemeiner Wendung von religiösen Verhältnissen und Beziehungen redet, wird er in der Regel nicht, wie im Kult, einzelne Götter mit Namen nennen, sondern von „den Göttern“, der „Gottheit“ (*τὸ θεῖον, τὸ δαιμόνιον*) reden. Man hat das namentlich für den frommen Xenophon beobachtet; es gilt aber für die meisten Schriftsteller, selbst Dichter. Auch „der Gott“ oder — was in diesem Falle ganz das Selbe besagt — Zeus wird in solchen Fällen genannt. Es wird eben im religiösen Verhältniss der einzelne Gott in Thätigkeit gedacht, insoweit das allverbreitete Göttliche, die Gottheit, in ihm sich darstellt und auch sein Wesen ausmacht. Von dem gegenseitigen Verhältniss des Menschen und dieses Göttlichen in allen Göttern hat zu reden, wer von griechischer Religion reden will.

Der Götter keiner hat die Welt, und was sie umfasst, erschaffen. Nirgends begegnet in griechischer Ueberlieferung eine solche Vorstellung, auch da nicht, wo etwa von dem und jenem Gegenstand in der Welt gesagt wird, dass die Götter ihn „gemacht", das will aber nur sagen, ihn ausgebildet haben. Die Götter stehen der Natur und der Welt nicht, wie der Schöpfer dem Geschaffenen, als ein Anderes, Unterschiedenes gegenüber. Sie selbst gehören zur Welt; sie sind ganz innerweltliche Wesen. Wo von dem Ursprung aller Erscheinungen der Welt phantastische Betrachtung sich Rechenschaft zu geben sucht, wird auch den Göttern eine Herkunft von der Erdmutter, oder aus dem gährenden Chaos zugeschrieben, mehr ein Entstehen aus blinden Werdekräften, als eine Erschaffung durch bewusste Willensmacht. Sie sind aus gleichem Urquell emporgestiegen wie auch das Geschlecht der Menschen: „von einer Mutter haben Beide Leben und Athem", sagt Pindar. Das gilt von den ältesten Vertretern beider Klassen der Lebewesen. Fortzeugend haben diese dann die jüngeren Geschlechter hervorgebracht. Auch der Gott ist geworden, innerhalb des Weltganzen entstanden; der Geburtstag eines Gottes wird in naivem Kultgebrauch vieler Orte als sein höchstes Fest alljährlich gefeiert.

Obwohl in der Zeit entstanden, haben die Götter doch nach der Zukunft hin ein zeitlich unbegrenztes Dasein: ein Widerspruch der Vorstellung, der schon manchen Alten bemerklich geworden ist. Die religiöse Ueberzeugung hält aber unbeirrt daran fest: die Götter sind unsterblich, unvergänglich. Das ist ihr höchstes Vorrecht, auf dem ihr Unterschied von den Menschen wesentlich beruht. „Unvergängliche Menschen" nennt kühn aber bezeichnend Aristoteles die Volksgötter. Im Uebrigen hat sich der gläubige Grieche mit fruchtloser Grübelei über Wesen und innere Natur dieser Götter, die seiner Phantasie so klar vor Augen standen, nicht beschwert.

Die Welt, die sie nicht erschaffen haben, ist der Obhut der Götter anvertraut; sie leiten und lenken sie nach einheitlichem Plane. Die Welt ein Kosmos: diese Vorstellung, wenn sie auch erst eine philosophirende Zeit sich mit diesem, aus dem politischen Gebiete übertragenen Namen verdeutlicht, ist griechischer Auffassung von jeher vertraut, griechischer Sinnesart wie mit Nothwendigkeit auferlegt. Dieser „Wohlordnung", in der nichts ohne Beziehung auf Anderes und auf das Ganze steht, ihre Lebendigkeit zu wahren, ist das Werk der Götter. Der Natur in all ihren Höhen und Tiefen walten sie; der gesetzmässige Verlauf des Naturlebens ist ihr stilles Werk; sie sind es auch, durch deren gewaltigen Eingriff die Natur in einzelnen Wundererscheinungen aus ihrer gesetzmässigen Bahn getrieben wird, den Menschen zum mahnenden Zeichen. Auf den Menschen, als den Mittelpunkt des Seins und Werdens bezieht griechische Religion alles göttliche Thun, nicht minder kindlich als andere Religionen.

Den Menschen hat der Gott nicht nach dem Grundbestand seines Wesens erschaffen; aber die Bestimmtheit seines Daseins verdankt jeder einzelne

dem Gotte. Alles kommt dem Menschen von Gott. Seine äussere Gestalt, seine Kraft und Schönheit, sein inneres Wesen, Verstand und Charakter: Alles ist göttliche Gabe. Was das Leben wechselnd darbietet, in Schicksalen, an äusseren Gütern, dem Einzelnen und den Gemeinschaften der Menschen: der Gott hat es gegeben. Um Alles und Jedes kann der Mensch den Gott im Gebete angehn: denn Alles kann Er verleihen, Er allein. Der Grieche fühlte im tiefsten Herzen, wie bald er überall auf die Grenzen seines eigenen Vermögens stiess, wie eng der Kreis sei, in dem sich sein bewusster Wille und zielsetzender Verstand thätig regen könne. Alles, was jenseits dieses Kreises liegt, was dem Menschen kommt ohne sein Zuthun, ja ohne sein vorhergehendes Bewusstsein, das verdankt er göttlichen Mächten. Das ist aber in der Fülle des Bleibenden und des momentan Vorübergehenden der grösste Theil, fast der ganze Inhalt des Lebens. Eine Zusammenfassung unzähliger, meist ganz beiläufig fallender, das allgemein Zugestandene ohne besonderen Nachdruck vorbringender Aeusserungen in Dichtungen und prosaischen Schriften aller Zeiten des Griechentums, in denen Alles, was das Menschenleben umfasst und ausfüllt, einzeln und gesammt, aus der Gnade der Götter hergeleitet wird, würde zum Erstaunen deutlich erkennen lassen, wie tief gewurzelt, wie breit vezweigt das Gefühl der Abhängigkeit von göttlicher Macht und Lebensleitung unter Griechen war.

Die Götter sind die Geber alles Guten. Aber auch alles Böse kommt von ihnen. Das ist die im Volke verbreitete Vorstellung, wie sie ganz ungemildert Zeus, der höchste Gott, im Anfang der Odyssee aussprechen muss: „wie beschuldigen doch die Menschen uns Götter: von uns sagen sie, kommen alle Uebel.“ Der Dichter (und sein Zeus) ist nicht mehr ganz dieser Meinung. Dennoch bricht sie immer wieder einmal hervor, bei lyrischen Dichtern (besonders heftig bei Theognis), in der Tragödie, selbst bei dem frommen Xenophon; und so fehlt es bis in hellenistische Zeit herunter nirgends an zahlreichen Aussprüchen, die erkennen lassen, wie fest diese Anschauung gewurzelt war. Und zwar werden von den Göttern abgeleitet nicht nur, wie alle Schickungen des Lebens, so auch dessen äussere Uebel und Plagen, sondern ganz besonders oft und nachdrücklich werden — von der Ilias an, in der diese Vorstellung in voller Kraft steht, durch alle Zeiten — die inneren Bewegungen menschlichen Sinnes zum Bösen und Verkehrten auf Eingebung, ja Verführung durch einen Gott zurückgeführt. Ihr himmlischen Mächte, ihr lasst den Armen schuldig werden, dann überlasst ihr ihn der Pein: — die Worte des Dichters sprechen unübertrefflich klar und herbe die nie ganz überwundene Meinung und Empfindung der Griechen aus.

Frommer Sinn macht sich diese Thatsache einer Verblendung des Sterblichen durch eine göttliche Macht, die er als Erfahrung und Wirklichkeit doch bestehn lässt, erträglicher durch die Annahme, dass solche Verleitung zum Frevel der Gottheit dienen müsse, einen Anlass zu gerechter Strafe

des Frevlers zu schaffen, auf dem etwa noch ungesühnte Schuld eines Vorfahren laste und Sühnung heische. Aeschylos lebt in dem Kreise so harter Gedanken; aber auch ausserhalb der Dichtung, bei Herodot, in Platon's Alterswerk, den „Gesetzen", ja bei einem volksthümlichen Redner des vierten Jahrhunderts begegnet, vielleicht durch den Einfluss der Tragödie genährt, ähnliche Vorstellung. In Sophokles' Trauerspielen schimmert, in einer anderen Art von Theodice, der Gedanke durch, dass die Gottheit auch den Unschuldigen in Frevel und Leid verstricke, wo für den Verlauf des Ganzen der Menschengeschicke, den ihre Weisheit überschaut und leitet, dies förderlich und nothwendig sei.

Solcher mildernden Umdeutungen entkleidet, steht die, im Volke offenbar allgemein verbreitete Vorstellung von einer Gottheit, die auch Schlimmes sende, das Böse veranlasse, mitten in der rein ethischen Religion der Griechen als ein Ueberrest einer ältesten vormoralischen Zeit, die in den unsichtbaren Uebermächten eben nur die Macht sah, von der eine noch rein eudämonistische Religion zwar Förderung der Lebenszwecke erhoffte, aber ebensosehr Schädigung und Verletzung fürchtete. Religion und Götterglaube standen nicht auf dem Grunde der Moral in einer Zeit, in der es eine Moral, eine bewusste Unterscheidung zwischen dem, was gut und böse sei, noch nicht gab.

Nichts ist ja unrichtiger, als der Satz, den man einem berühmten Aesthetiker oft nachgesprochen hat: dass sich das Moralische überall und immer von selbst verstehe. Sollte sie sich von selbst verstehen, so müsste die Moral eine a priori der menschlichen Vorstellung eigene, nothwendig gegebene, unwandelbare Form der Auffassung sein. Die Moral aber ist wandelbar nach Zeit und Ort; wir können ja noch verfolgen, wie sie geworden und gewachsen ist, hervorgewachsen als ein Ergebniss menschlicher Entwicklung, als der edelste Ertrag der Lebensarbeit höher gebildeter Menschheit. Aufgefunden aber und aufgestellt hat sie nicht zuerst und unmittelbar die Religion. Die religiösen Triebe sind überall — die Völkerkunde zeigt es ja — älter als die moralischen Triebe. Religion kann sich auf ihrem besonderen Gebiete hoch entwickeln ohne einen nothwendigen Bezug auf das Moralische. Die moralischen Vorstellungen entspringen ganz im Weltlichen, im Boden der bürgerlichen Gemeinschaft, aus der Nothwendigkeit, die Interessen der Gesammtheit gegen die wilden Fluthen der Begierden und Uebergriffe der Einzelnen zu schützen. Einmal aufgestellt, treten sie der Religion zur Seite. Es ist schwer denkbar, dass eine Religion von den moralischen Grundgedanken, die sich in der weltlichen Gesellschaft entwickelt haben, auf die Länge sich entfernt halte. Die Religion verschmilzt mit der Moral. Sie heiligt die Moral; bald scheint es, als ob die Moral ein Erzeugniss der Religion wäre. Die Götter selbst, so sagen uns griechische Dichter und Denker, haben die Gebote einer moralischen Lebensordnung gegeben; sie sind es, in deren Schutz und Obhut die Befolgung dieser Gebote steht.

Unter dem Einfluss der vordringenden Moral versittlichen sich die Götter selbst. Man kann den Fortschritt zu reinerer sittlicher Auffassung des Wesens und Thuns der Götter selbst von der Ilias zur Odyssee verfolgen, und weiter von der Odyssee zu Pindar, um gleich die Höhe des in dieser Hinsicht Erreichten zu bezeichnen.

Gleichwohl bleibt ein Ueberrest älterer und ältester, vormoralischer Art den Vorstellungen, die man sich vom Götterwesen machte. Es blieben ja unverwischt im Andenken der Menschen die uralten Sagen, in denen das Bild der Götter und ihres Thuns ohne alle Rücksicht auf moralische Reinheit oder gar Heiligkeit gezeichnet war. Und so wurde auch der Glaube an eine, Uebles nicht minder als Gutes verleihende Gottheit nie ganz entwurzelt. Und eine Empfindung, die das Götterwesen, das „Dämonische" — ein Wort, das schon bei Homer einen Klang von Gefährlichkeit, fast von Tücke hat — mehr mit Scheu, als mit Zutrauen betrachtet, blieb gerade dem ausgesprochenen frommen Sinne eigen: bei Herodot und Sophokles ist sie deutlich zu spüren. Es ist ja sehr bezeichnend, dass *δεισιδαίμων*, der die Götter fürchtet, bis zu Aristoteles hinunter, der wahrhaft Fromme, und erst in jüngerer Zeit der heisst, der von dem Wesen der Götter eine falsche, abergläubische Vorstellung hat.

Doch hält in der Zeit entwickelter Moral auch solche Götterscheu der Frommen durchaus an der Vorstellung fest, dass der Eigenwille des Gottes unter ein höheres Gesetz gestellt sei, dem er in der Welt zur Geltung zu verhelfen freiwillig thätig ist. Das Gesetz aber wird vorgeschrieben von der Moral, wie sie, innerhalb ihrer Grenzen, die *πόλις*, die weltliche Gemeinschaft der Bürger, gefunden und aufgerichtet hat. Eine rein religiöse, eine priesterliche Moral kennt griechische Volksreligion nicht, eine solche, wie sie mit ihren Forderungen sich über einer schon befestigten weltlichen Moral bei manchen anderen Völkern erhoben hat. Es konnte eine solche Moral sich nicht bilden, wo ein Priesterthum als eine ständisch abgeschlossene Macht nicht vorhanden war; wo der Priester, vom weltlichen Leben keineswegs abgelöst, nur ein Beamter der Gemeinde neben Anderen war, der sein Amt durch Wahl oder Loos oder Kauf von der Stadt gewonnen hatte, nur ein Opferer, nicht ein Lehrer des Volkes; und wo eine von der bürgerlichen Gemeinde unterschiedene religiöse Gemeinde, wenigstens im Religionsleben der Städte und Staaten, nirgends existierte. Alle einer Priestermoral natürlichen Tendenzen: Abwendung von der Welt und ihren Trieben, und Hinüberwendung zu einer Welt göttlicher Reinheit; Sündenangst und Busse, — das Alles ist, zugleich mit der Priestermoral, griechischer Religion ganz fremd geblieben. Ihre Götter selbst wohnen nicht ausserhalb dieser Welt, sie sind ein Theil der Welt, wenn auch der heiligste und erhabenste. Sie fordern vom Menschen nicht Weltverneinung, die hier zugleich Gottesverneinung wäre. Nur in den Grenzen der Moral, die der Bereicherung und Sicherung des Weltlebens dient, nicht seiner Aufhebung,

fordert auch für sein Gottesideal das fromme Bewusstsein die höchste Stelle. Truglos, wahrhaftig, gerecht und gütig soll der Gott gedacht werden: so fordern es auf den Höhen griechischer Entwicklung Dichter und Denker des fünften und vierten Jahrhunderts. Das Schädigende und Böse, wo es übergewaltig, dämonisch, einwirkt ist man jetzt geneigt, einer eigenen Klasse von Daimones zuzutheilen, nicht mehr den grossen Göttern des Olymp, sondern niedrigeren Geistern, Geistern der Erdtiefe, rückständig gebliebenen Schöpfungen ältester, noch ungeläuterter Religionsvorstellung, von denen, in eigenthümlich geordnetem Kultus, nicht Gnade, nur Fernhaltung ihrer schädigenden Macht der Fromme erfleht. Platon zuerst, als Vorgänger vieler Anderen, redet von einem ganzen Zwischenreich von „Dämonen", denen Alles zugetraut wird, was an Wirkungen unsichtbarer Mächte der hohen Götter unwürdig erscheint. So wird die Gottheit selbst alles Bösen und Niederziehenden entlastet. Den Göttern darf der Mensch vertrauen; Gerechtigkeit, eine unbeirrte Gerechtigkeit ist der lautere Inhalt ihres Wollens und Waltens. Milde ist ihr Sinn. „Vater Zeus" ruft den erhabensten der Götter traulich an der Mensch, der in seine Huth sich stellt. Wohlwollen hat der Gott für den Menschen und das Menschengeschlecht. Aber hier ist die Schranke griechischer Denkart erreicht: eine Gottheit, deren innerstes Wesen Liebe wäre, Liebe zum Menschen, nicht nur zu einzelnen Auserwählten, ist griechischer Vorstellung nicht aufgegangen.

Die Richtung der Gedanken der religiös Gestimmten ging nicht dahin, die Gottheit in liebender Herablassung dem Menschen anzunähern, vielmehr sie in Reinheit und Erhabenheit höher und ferner zu rücken. Alte Zeit hatte die Götter menschlichem Leben näher gedacht. Sagen ohne Zahl berichten von dem Verkehr der Götter unter den Menschen; wie sie auch als Merker des Rechts und des Unrechts unerkannt unter den Menschen umwandeln. Das war in alter Zeit ein Hauptanliegen der Götterverehrung gewesen, wie man die Götter durch Opfergaben und religiös bedeutsame Handlungen, durch das lockende und bindende Wort des Zauberspruchs, des Gebetes, dem Menschen zu Dienst und Hilfe nahe heranziehen, heranzwingen könne. In uralten, bei feierlichen Gelegenheiten im Namen der Stadtgemeinde gesprochenen Fluchformeln, in den, in unzähligen Fällen geforderten und geleisteten eventuellen Selbstverfluchungen der Eidesformeln — rein religiösen Akten, deren Heilighaltung oft als sehr wesentlicher Theil der Frömmigkeit gepriesen wird, deren Missbrauch im Meineide aber vom bürgerlichen Gerichte nicht geahndet ward — bewahrt sich die Zeit entwickelter Religion und Bildung wenige Spuren jener alten Bemühungen, durch zauberhaften Zwang auf die Götter einzuwirken. Sonst verbirgt sich, was von Zauberwesen in Schwang blieb, in lichtscheuem Privatkult: es ist ein Ehrenmal griechischer Religion, dass sie von solchem Treiben sich fast völlig rein hält. Opfer und Gebet werden, der derb realistischen Auffassung, die älterer Zeit geläufig war, entkleidet, in zahlreichen Aeusserungen aus

der Zeit reifer Bildung einzig als äussere Zeichen einer frommen Gesinnung, eines frommen, vertrauenden Sinnes gefasst, der von den Mächtigen, Gütigen „zu dem Guten das Schöne“ erfleht, wie es in jenem spartanischen Gebete hiess.

Die Gottheit lässt sich nicht herniederzwingen. Dass der Mensch nicht zu ihr hinaufstrebe, auch mit seinen Wünschen zu dem Glanz göttlicher Lebensfülle nicht hinaufdränge, das ist die letzte, für griechischen Sinn am meisten bezeichnende Forderung der religiösen Moral, die sein Leben in Schranken hält.

Tief eingeprägt ist griechischer Gesinnung die Erkenntniss, dass ein unbedingtes, unbeschränktes Glück, die volle Kühnheit des Wollens und Thuns, furchtlose Freiheit selbstbewusster Rede dem Menschen versagt, als ein Frevel verboten sei. Der Neid der Götter trifft mit hartem Schlage den, der solches Hinaufstrebens in das göttliche Vorrecht leidlosen Lebens, ungehemmten Wollens sich vermässe. Neid ist eine hässliche Regung eigennützigen Sinnes. Der Gottheit mochte solche eifersüchtige Missgunst eine älteste Zeit zutrauen, der die Mächtigsten nur als die strengsten Behüter ihrer Vorrechte denkbar waren. Aber das Bild einer neidisch alles Ueberragende in der Menschenwelt niederhaltenden, niederwerfenden Gottheit blieb griechischer Sinnesweise tief eingeprägt. Nicht allein Herodot redet häufig von dem Neid der Gottheit als einer bewegenden oder hemmenden Ursache der Menschengeschicke; durch alle Zeiten griechischer Litteratur, bei den frömmsten ihrer Vertreter, bei Pindar selbst und Aeschylos und Xenophon, und so herunter bis in die Zeit der Nachblüthe griechischen Schriftwesens, bis zu Dionys von Halikarnass und Plutarch, dem Götterfreund, fallen Aeusserungen ähnlicher Art, aus denen sich ersehn lässt, wie schwer man von dieser, aus dem Misstrauen gegen die Uebermächtigen geborenen Vorstellung sich gänzlich löste. Und doch hatte man längst hierzu den Weg beschritten. „Der Neid steht ausserhalb des göttlichen Reigens“ sagt Platon. Das Wort sprach bereits weit verbreitete Empfindung aus. Die alte Auffassung verschwindet nicht gänzlich, aber sie nimmt eine Wendung ins Sittliche. Der Neid der Götter wird zur Nemesis der Götter, das ist zum gerechten Unwillen über das Ueberspringen der den Menschen gesetzten Schranken. Diese Schranken seines Geschicks und seiner erlaubten Wünsche und Bestrebungen empfindet der Mensch nun als Grenzmarken einer, von den Göttern geschützten sittlichen Ordnung, die in dem Kosmos, dem weise geordneten Ganzen, einem Jeden seine begrenzte Stelle angewiesen hat, zum Heile der Gesammtheit. Nicht Angst vor einer rachsüchtigen Uebermacht soll ihn bestimmen, in den ihm angewiesenen Grenzen zu bleiben, sondern freie Anerkennung einer Weltordnung, die Allem sein „Maass“ setzte. Das Maass in allen Dingen zu beobachten, ist höchste sittliche Forderung; die Maasshaltung, Sophroyne, die oberste Tugend, der Eusebeia, der frommen Götterverehrung, nächstverwandt, die echtgriechische

Tugend, von den Griechen selbst oft als solche bezeugt, wo sie eben hierein ihre eigenste Art im Gegensatz zu allen Barbaren setzen. Keine Verfehlung wird in Worten und in beispielsetzenden Geschichten so oft und ernstlich gestraft, als die Maasslosigkeit, die Hybris. Sie vor allem war die Gefahr des Griechen; darum wendet sich ihm Wunsch und Andacht so inbrünstig zu der rettenden Sophrosyne. Alles war in diesem Volke, in dem unbegrenzten Reichthum seiner Fähigkeiten, der stählernen Spannkraft seines Willens, angelegt auf einen freiesten Wettkampf der Kräfte, in dem, Einer den Andern überbietend und zurückdrängend, der Einzelne sich keck aus der Menge herausschwänge, ganz auf sich selbst gestellt der Gemeinschaft der Mitstrebenden Hohn spräche. Man weiss ja, wie in der That das ganze Leben der Griechen, das politische, das künstlerische, das Leben in körperlicher Kraftübung und Rüstigkeit, die Form und die Bedeutung des Wettkampfs hatte, wie der Individualismus und Subjektivismus in Griechenland, wie sonst nirgends wieder in der Welt, sich hervorbildete, und (in der Lehre der Kyniker) sich selbst eine philosophische Rechtfertigung gab. Der Tyrann, der ruchlose Alleinherrscher, eine echtgriechische Erscheinung auch er, ist schliesslich die giftige Blüthe dieses zur Hybris treibenden Hervordrängens des ganz persönlichen Willens.

Hier trat nun sittliche Empfindung sänftigend ein, die wilden Wogen der Kraft und der Begierde in ihr gewiesenes Bette bannend. Nirgends sind die Griechen uns ehrwürdiger, als wo sie, sich selbst zur Mahnung und Erziehung, dem Einzelnen in der Menschheit, der ganzen Menschheit in dem All der Welt das Maass vor Augen halten, in dessen Schranken sie nach Geschick und Willenstrieben eingeschlossen sind und sich willig zu halten haben. Ein religiöses Gesetz ist es, dem sie sich fügen sollen; denn hier bestimmen sich die Grenzen der Menschheit gegen die höhere, göttliche Welt. Nur sie dort oben, die Götter, sollen in unbedingter Freiheit schalten, in glückseligem Frohleben, mühelos Gedanken und That verknüpfend. So singen die Dichter von ihnen. Und sie singen von der Mühe, dem kurzen Glück, dem ungewissen Erfolge alles Strebens der sterblichen Menschen. Dass aber in den engen Schranken, die seinem Können und Dürfen gesesetzt sind, der vergängliche Mensch sich halte, in freier männlicher Ergebung, das ist oberste Forderung griechischer Frömmigkeit. Zwei Reiche gibt es; der Mensch soll nicht hinaufstreben in das höhere Reich göttlicher Lebensmacht. Er fülle den ganzen Kreis der Thätigkeit und der Lebenslust aus, den die Ordnung der Welt ihm angewiesen hat; ihm schenkte, „in unsres Lebens oft getrübten Tagen", der Gott die hohe Heiterkeit des thätigen Sinnes, er gönnte ihm unschätzbare Güter, „den Sonnenschein, die Tugend und das Schöne". Das wäre kein Grieche, der sie nicht freudig genösse. Aber die göttliche Freiheit, schwebend in unbedingtem Glücke, bleibt hoch und fern über menschlichen Häuptern. „Strebe Du nicht, Zeus zu werden"; dies Pindarische Wort ist frommer Weisheit letzter Schluss. —

Völlig das Gegentheil solcher Einschliessung des Menschen in das Menschliche, unabänderlich Bedingte, stellt sich dar in der Mystik. Mystik ist, recht verstanden, eine Religionsform, die innigste Vereinigung des Menschen mit der Gottheit zum Ziel hat, und zur Voraussetzung eine, in seinem innersten Sein begründete Wesenseinheit des Menschen mit Gott. „Du kannst nur erkennen, was du selber bist", sagt Meister Eckhart; so wirst du aber, da du Gott erkennst, selbst Gott sein. Der Mensch, der Gott erkennt, wird selber Gott; er war von jeher Gott; aber in seinem Menschendasein ist das Göttliche getrübt und entstellt; es gilt den Gott in seiner Reinheit wieder zu gewinnen. Dahin weist die Mystik den Weg.

So hoch strebende Gedanken müssen wohl dem Menschen aus dem wahren Quell seiner eigensten Natur kommen; über die ganze Erde hin, auf jeder Stufe menschlicher Entwicklung, nach Kraft und Reinheit manigfach abgestuft, treten mystische Ahnungen und Bestrebungen hervor. Kann griechischer Religion der mystische Zug ganz gefehlt haben? Mystik im eigentlichen Sinne ist nicht da, wo man sie anzutreffen zunächst erwarten sollte, in dem Mysterienkult zu Eleusis. Dies war ein eigenthümlich geordneter Kult einer geschlossenen Gemeinde, den Gottheiten der Erdtiefe gewidmet, diesen Gottheiten die Mitglieder der frommen Gemeinde zu ganz besonderer Huld empfehlend, im Leben und nach dem Leben auf Erden; eine Anstalt zu verbürgter Versicherung geistlich-irdischen Wohlergehens der Gemeindemitglieder. Aber auf innere Wesensgleichheit von Gott und Mensch, auf eine geheimnissvolle „Vergottung" des Menschen durch die Religion gingen hier die Gedanken nicht. Die ehernen Schranken, die im griechischen Volksglauben die zwei Reiche des Göttlichen und des Menschlichen streng von einander schieden, sollten auch hier nicht niedergeworfen werden.

Was dennoch an echter Mystik in Griechenland lebendig wurde, brach aus einer anderen Tiefe hervor. Der Quellpunkt aller griechischen Mystik liegt in der Dionysischen Religion. Nicht von Anfang war dies ein griechischer Kult. In den weiten Gebirgsländern südlich des Balkans schwärmten thrakische Stämme um den Gott, der den Griechen später Dionysos hiess, in nächtlichen Feiern; Weiber und Männer wirbelten beim Tosen der Musik in wildem Tanze herum, Phantasie und Empfindung zu höchster Spannung hinauftreibend, bis in höchster Erregung die menschliche Seele ihren engen Kerker gesprengt zu haben, in ein mächtigeres Leben aufgenommen zu sein schien; Ekstasis, Verzückung, ergriff die Verzauberten, sie traten ein in die Schauer göttlichen Alllebens; so emporgehoben hiess der Begeisterte selbst Bakchos, wie der Gott, dem er entgegenstrebte. Hier ward der Mensch zum Gott; was die Mystik in gedankenhafter Entwicklung lehrt und fordert, hier ward's Ereigniss, Erfahrung, wenn auch nur eines vorüberfliegenden Augenblickes.

Eine religiöse Lehre begleitete und erläuterte vorerst diese mystische Praktik nicht. Seit aber der Dionysische Kult nach Griechenland herniederbrauste und, nicht ohne Kämpfe, dort seine Herrrschaft befestigen konnte, muss ekstatische Empfindung auch unter Griechen die mystischen Gefühle heftig erregt haben, die im Herzen wunderbar schliefen. Propheten standen auf, die, in begnadigten Momenten vom Leben der Gottheit die eigene Seele erfüllt, im Enthusiasmus wahrsagten. Bakiden, Sibyllen, die seltsame Gestalt des Epimenides, stellten Beispiele mystischer Erfahrung vor Augen; das deutlichste Beispiel der Einigung von Mensch und Gott bot in Delphi die Pythia, die wahrsagende Priesterin, die alles Verborgene in Vergangenheit und Zukunft schaute, wenn der Gott sie ergriff. Apollon selbst nahm, eben in Delphi, wo er der Nachbar schwärmerischen Dionysoskultus geworden war, diese Keime der Mystik in seinen Schutz.

Eine mystische Lehre bildete sich nach einigen anderen unentwickelten Ansätzen bestimmt erst aus in der Dogmatik der um den Dienst des Dionysos geschaarten, nach dem Namen des sagenhaften thrakischen Sängers benannten Sekte der Orphiker, die um die Mitte des sechsten Jahrhunderts in Athen, vielleicht früher schon in Unteritalien und Sicilien Boden gewann. Wir kennen die Ursprünge dieser Sektenbewegung nicht; die Gestalt eines machtvoll die Gemüther bewegenden Stifters, die an den Anfängen dieser, wie jeder über den Volksglauben der Zeit sich erhebenden Erlösungsreligion gestanden haben muss, will sich nicht mehr erkennen lassen. In lebhafter Gedankenbewegung hatte diese Sekte Lehrdichtungen, vielfältig nach Zahl und Art, hervorgebracht. Der für die Religion bedeutsamste Punkt solcher Lehrdichtung lag da, wo sie, in barocker Einkleidung, die einen Zusammenhang mit den Phantasien der vorangeschickten kosmogonischen Erdichtungen herstellen musste, die echte mystische Lehre von der Wesensgleichheit der menschlichen Seele mit dem Göttlichen entwickelte. Die gottentsprungene Seele ist um einer Schuld willen aus ihrem freien Götterdasein in die irdische Welt verbannt worden; der Leib, die Materie, als das Prinzip des Bösen, hält sie gefangen. Die hohe Aufgabe ist, die göttliche zu reinigen, den Gott sich selbst und seiner Freiheit zurückzugeben. Diess Ziel kann nur nach einer langen Wanderung der Seele durch viele Lebensläufe in irdischen Leibern erreicht werden; den Frommen allein wird es möglich werden, am letzten Ende dieser Verkettung von Geburt und Tod „aus dem Kreise zu scheiden und aufzuathmen vom Elend.“ Zu dieser Befreiung in's Göttliche verhilft, in Askese und ritueller Reinheitsbefliessenheit hingebracht, ein „orphisches Leben“, wie es die Sektenlehre vorschreibt. Nicht eine gesteigerte Moral, wie man sich wohl gedacht hat. Moral ist der Mystik fremd; sie ist ihr, die in grundsätzlicher Abwendung vom irdischen Leben praktische Aufgaben der Lebensführung nicht kennt, überflüssig. Nicht ein moralisches Hinaufstreben zu Gottes Reinheit, ein substantielles Einswerden mit dem Göttlichen wird hier erstrebt; mit einem Schlage ist dann

alles erreicht, die Seele in ein Reich jenseits von Gut und Böse emporgetragen.

Die orphische Erlösungslehre war von dichtem Schlinggewächs eines niedern Aberglaubens umwachsen, fast versteckt. Die Erlösung sollte vorwiegend durch ein verwickeltes Ceremonienwesen eingeleitet, die Befreiung der Seele zauberhaft gewonnen werden. Eine dumpfe beklommene Luft unfreien Sinnes weht uns entgegen aus den Ueberresten der mystischen Dichtung dieser, mit der Zeit immer mehr in niedere Kreise des Volkes herabgesunkenen Sekte.

Geadelt wird diese Mystik erst, wo sie ein Ferment philosophischer Betrachtung und Bestrebung wird. Was dem von Pythagoras in Unteritalien gestifteten und geleiteten Bunde sein höchstes Ziel wies, war nichts anderes, als eine Mystik, die der orphischen nächst verwandt gewesen sein muss. Durch orphische und pythagoreische Gedanken angeregt, bildet Empedokles von Akragas auf Sicilien eine völlige Erlösungsphilosophie aus. Vielen will er Vorbild und Führer auf der Bahn zum Heile werden; nach durchlaufener Reihe läuternder Wiedergeburten ist er selbst vorbereitet, zur Heimath, in's Götterreich, für immer zurückzukehren, „ein Gott, nicht ein Sterblicher mehr," wie er es in kühnen Worten verkündet.

In die höchste Sphäre erhebt mystische Weisheit sich in Platon's Lehre. Platon hat eine unverhohlene Neigung zu orphischer Dichtung und Spekulation: ohne das, was er und durch ihn veranlasst seine spätgriechischen Ausleger von orphischer Poesie und Theologie uns mittheilen, wüssten wir so gut wie nichts von diesen merkwürdigen Seitentrieben griechischer Religion. Ihn zog zu orphischer Lehre innere Verwandtschaft des Sinnes. Der schroffe Dualismus der Weltbetrachtung Platon's, der ihn die Welt der wechselnden Erscheinungen von dem Reich der ewigen, wechsellos unvergänglichen, wahren Wesenheiten, den Ideen und Gott, völlig trennen liess, trieb den Philosophen fast nothwendig zu mystischer Anschauung, zumeist wo er von der Seele und ihrer Stellung im All sich Rechenschaft geben will. Gott und das Reich des Göttlichen steht ihm der Welt gegenüber als ein Anderes, als das Ziel, zu dem die Erscheinungen, die Abbilder des Seienden im Werdenden, sich hinaufsehnen, wie der Liebende zu dem Ziel seiner Liebe. Solche Transscendenz der Gottheit ist der Mystik nothwendige Voraussetzung. Ein der Welt immanentes Göttliches, wie es der Pantheismus denkt, kann niemals das Ziel mystischer Sehnsucht werden. Nur wo sie etwa dem All und Einen der göttlichen Lebendigkeit die Vielheit der Erscheinung als nichtigen Schein und Traumbild gegenüberstellt, kann eine pantheistische Lehre zu mystischer Erlösung, vom Schein zum doch wieder transscendent gedachten Seienden, geleiten wollen: so in der esoterischen Weisheit des indischen Vedânta (auch in manchen Formen des persischen Sufismus). Der unentstellte Pantheismus der Stoa und der Spinozistischen Lehre kennt keine Erlösung und keine Mystik: wohin könnte auch

die Seele entfliehen aus dieser Welt, die alles reale Sein umschliesst und selbst die Entfaltung Gottes ist, des einzig Seienden? — Gott ist bei Platon nicht die Welt noch in die Welt der Erscheinungen eingegangen. Gott hat die Welt gebildet; aber es gibt eine Gegenkraft, die bei der Weltbildung Gottes schöpferische Freiheit hemmt, die Materie. So ist die Welt nicht ganz Gottes. Die Seelen nun, eine begrenzte, aber unermesslich ausgedehnte Vielheit geistiger Substanzen, aus dem Reiche des Göttlichen stammend, sind in diese niedere Welt des Werdens verschlungen. Sie sind aber begabt mit einer Fähigkeit, die sie über diese Welt hinausweist. Sie haben das Vermögen der unmittelbaren, nicht an sinnliche Vermittelung gebundenen Erkenntniss der göttlichen Dinge, der Ideen und ihrer obersten Spitze, der Idee des Guten, welche Gott selbst ist. Diese höchste Erkenntnisskraft, der Nus, macht, nach Platon's Lehre zur Zeit ihrer reifsten Entwicklung, das ganze Wesen der Seele aus. Aber ihre Kraft ist gehemmt, ihre Reinheit getrübt; sie ist überwachsen durch Begierde und Willensstreben, die aus der Leiblichkeit stammen, in die die Seele verschlossen ist. Von dieser Trübung rein zu werden ist höchste Aufgabe der Seele. Sie soll sich abscheiden von aller Verdunkelung, göttlicher Erkenntniss lebend. Schon hier im irdischen Leben soll sich ihre Freiheit begründen durch Uebung und Stählung ihrer eigensten Kraft, der Dialektik, der gedankenmässigen Erkenntniss der Ideen und alles Göttlichen. Dann aber soll die reingewordene Denkerseele aus allen Hemmnissen ausscheiden nach dem Tode, um für alle Zeit von der Noth des Lebens im irdischen Leibe frei zu sein. Auch Platon redet oft und eingehend von Wanderungen der Seele durch wechselnde Lebensgestalten auf Erden. Es ist kein Grund zu glauben, dass er das nicht ernstlich meine. Was er da erzählt, ist ja Mythologie. Aber die Seelen selbst sind ein mythologisches Element in seiner Philosophie, in seine Ideenlehre, genau betrachtet, nicht hineingehörig, nicht aus ihr abzuleiten. Dennoch hält er auf das ernstlichste an dieser Seelenlehre fest.

Auf immer dem irdischen Leben abzusterben: dazu ergeht an die Seele, die philosophische Seele, die höchste Mahnung. Welche Seele, nach den Läuterungen der Wiedergeburten, zuletzt der irdischen Anwüchse völlig, durch Kraft ihres göttlichen Keimes, der Thätigkeit des reinen Denkens, ledig geworden sein wird, die wird die Welt wahrhaft überwunden haben; im reinen Glanze des Göttlichen lebt sie dann ewig weiter, selbst ein Göttliches.

Das ist platonische Mystik. Man weiss ja, wie sie weiter gewirkt hat, auf das spätere Griechenthum, in dem der Neoplatonismus als eine ausgebildete mystische Erlösungsreligion sich entfaltet; auch auf die Spekulation so gut des werdenden Christenthums, wie des mohammedanischen Orients.

Auf die nächste Gegenwart wirkte, was in Platon's Lehre einen mystischen Zug hat, am wenigsten. Und so ist überall die Wirkung mystischer Religionsbewegung in Griechenland eine beschränkte geblieben. Es fehlte

dieser Bewegung die Fähigkeit der Gemeindebildung. Was sich an orphischen Gemeinden hie und da gebildet haben mag, wurde sicherlich mehr durch die fremdartigen, superstitiösen Umrankungen als durch den reinen mystischen Stamm der Sektenlehre zusammengehalten. Mystik kann, ihrem Wesen nach, nicht wohl Religion einer Gemeinde werden. Ganz Er selbst soll der an die „Welt" verlorene Mensch wieder werden nach mystischer Lehre: „werde, was Du bist", dies Pindarische (freilich gar nicht mystisch gemeinte) Wort könnte man dem mystisch Frommen wie eine höchste Anforderung seiner Religion zurufen. Aber wie er sich, diess Ziel zu erreichen, von der Welt und dem Leben in Staat und Gemeinde abwenden muss, so kann er nur als Einzelner, und nur für sich als Einzelnen, den Weg der Erlösung finden. „Seine eigene Sache zu treiben" heisst Platon seinen „Philosophen", sobald ihn pflichtmässige Beschäftigung mit dem bürgerlichen Leben loslässt.

Dazu ist die Fähigkeit, das von der Mystik gewiesene Heil sich zu erringen, überall nur wenigen Auserlesenen, als eine Gnadengabe ihrer Natur, geschenkt. Gott allein und unter den Menschen wenige Einzelne sind der reinen Erkenntniss fähig, sagt Platon. Wenig sind der wahren Bakchen unter der Schaar der Festgenossen: ein orphischer Vers bezeugt es.

Platon macht freilich den Versuch, in dem Phantasiebild seines „Staates", die Mystik einer Gemeindebildung einzupflanzen. Ueber den Ständen des bürgerlichen Gemeindewesens jenes Staates, nicht völlig von diesen abgeschlossen, erhebt sich der Ausschuss der „Philosophen", deren wesentliche Aufgabe die Erlösung ihres Geistes durch Dialektik und Erkenntniss des Göttlichen ist. Eine Laiengemeinde solchen Aufgaben zu gründen, gedachte auch Platon nicht. Wie könnte, wo — man muss sie so nennen — die religiöse Thätigkeit der höchsten Denkkraft auferlegt wird, Gott, göttliches Leben im Denken ergriffen werden soll, eine weite Gemeinschaft der Menschen zur Theilnahme berufen sein? Nur scheinbar hat der Buddhismus, auf dessen Heilswege einzig die Denkkraft zur Selbsterlösung von der Welt geführt werden sollte, auf diesem Prinzip eine Gemeindebildung erreichen können. Was diese ungeheuer ausgedehnten Gemeinden bildete, war nicht mehr der echte und reine Buddhismus. In Griechenland gar war im Volke der Boden jeder Art der Mystik wenig günstig. Sie selbst, die Anführer zur Mystik, entbehren hier der Einseitigkeit der Gedankenrichtung, der Farbenblindheit für den Glanz der gestalteten Welt, die erst den fortreissenden, zur unbedingten Weltflucht sich und die Jünger fortreissenden Mystiker macht. Beherrschung der Welt durch die Erkenntniss, nicht asketische Weltüberwindung, blieb zuletzt doch jedem Griechen, jedem griechischen Denker unausrottbares Streben seiner wahren Natur. Ein kleines Segment nur bildet, was mystische Erlösung von der Welt lehrt und fordert, in dem weiten und reichen Kreise der Gedanken Platons, in

dem auch alle Herrlichkeit und Grösse der Erscheinungswelt eine Stelle findet.

Mystik war ein fremder Blutstropfen im griechischen Blute. Sie hat auf keinem Punkte die alte Volksreligion zu überwinden, zu ersetzen vermocht. Die Volksreligion hielt sich in Kraft. Auch als ihre Stunde schon gekommen zu sein schien, als die Wissenschaft ohne Mythologie die Welt zu erklären übernahm, die Wissenschaft, deren Heimath Griechenland ist. Von der Wissenschaft hat die griechische Volksreligion so gut wie nichts aufgenommen. Nicht so, wie manche andere Religion oder Theologie, wollte die Religion der Griechen eine umfassende Welterläuterung geben: sie bedurfte der Wissenschaft nicht. Als ein Gemüthsverhältniss zu allem Göttlichen hielt sie sich ungeschwächt in Kraft und Wirkung, während der ersten Zeit hoffnungsvollen Wissenschaftstreibens, durch die Skepsis der dann folgenden sophistischen Bewegung, durch die hellenistische Zeit mit dem Indifferentismus ihrer „Gesellschaft", ihrer kodifizirten Philosophenweisheit für die Gelehrten. Sie war nicht todt. Sie hat sogar noch einen erneuten Aufschwung erlebt in der, auf Neubelebung alterthümlicher Art gerichteten Zeit des ersten und zweiten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung. Das war freilich eine Erneuerung mehr unter litterarisch Gebildeten, an altem Griechensinn künstlich sich Aufrichtenden. Von dem Volke und seiner Religionsempfindung hören wir, begreiflicher Weise, wenig aus dieser Zeit. Allmählich aber muss dessen Religion in sich abgestorben sein. Sie konnte im Grunde die Polis, die griechische Bürgergemeinde, nicht überleben, deren Blüthe sie gewesen war, von der losgerissen sie ein wurzelloses Scheinding werden musste. Und die Polis starb; sie war schon todt. Dass auch die griechische Religion im Sterben lag, verräth mindestens seit dem dritten Jahrhundert die Angst und Unruhe, mit der wir das ausgehende Griechenthum nach Stützen in fremdländischer Religion und Aberglauben herumgreifen sehen. Noch einmal wurde, von Anhängern des Neoplatonismus, der seltsame Versuch gemacht, der Religion der altgriechischen Stadtgemeinde aufzuhelfen durch Einflössung der Säfte einer echt mystischen Erlösungsreligion. Solches Missverständniss konnte nicht dauern. Die alte Griechenreligion sank dahin; sie verlosch, ohne viel Kampf, wie ein müdes Licht, als ein neuer Tagesglanz mächtig von Osten heraufkam.

Das Reich der Zwecke.

Von Adolf Wahrmund.

Ein Wort zur Vorbereitung.

Man hat unseren Blättern u. A. vorgeworfen, sie seien allzu „esoterisch" gehalten. Ich habe dies niemals als einen Vorwurf empfinden können; aber ich habe damit übereingestimmt, dass wir die „exoterische" Betrachtung der Dinge nicht versäumen dürften. Nur gerade auf philosophischem Gebiete haben uns wohl in der Mehrzahl, soviel wir uns „Bayreuther" nennen, die Esoteriker des Brahmanismus, dann aber Platon, und vor Allen Schopenhauer, derart geistig erzogen, dass wir, in voller Uebereinstimmung mit unserem eigensten Meister, eine andere metaphysische Grundlage unserer Anschauungen, Ueberzeugungen und Bestrebungen uns nicht gut mehr als möglich denken konnten. Wir haben danach gelernt das menschliche Leben, innerhalb einer wesenhaft unveränderlichen Welt des Scheines, als die einzige grosse Möglichkeit einer Bekundung an sich überweltlicher, moralischer, idealer Kräfte zu betrachten, also etwa in dem gleichen Sinne als ethischen Ausdruck, wie wir, Dank der Musik, die Kunst als ästhetischen Ausdruck des Menschenwesens erkennen lernten.

Wir haben uns — wenn ich mich dieses symbolischen Bildes bedienen darf — in der Vertikale zur Welt gestellt, während der rechte Exoteriker stäts in der selben Horizontale bleibt, in welcher sein raumzeitliches Leben auf Erden verläuft. Auf der Horizontale wird Das, was wir in der Vertikale etwa als Bekundung des Ewigen im Endlichen bezeichnen könnten: zum erstrebten „Zweck." Alle Thätigkeit ist Zweckerstrebung. Wer diese Bewegung philosophisch betrachtet, sieht mit den alten klaren Griechenaugen des Aristoteles. Wir hatten den gelehrtesten Mann des Alterthums schier ganz vergessen; wir hatten seiner, meinten wir, zur Anspornung ethisch-ästhetischer Thätigkeit unseres Wesens in der Zeit nicht mehr bedurft. Es muthet uns fremd an, wenn wir ihn plötzlich als eigentlichen Erzieher des horizontal sich bewegenden Menschengeschlechts vor uns aufgestellt sehen. Noch fremder, wenn darüber unser grosser Wohlthäter Schopenhauer, der wahrheitkündende Erwecker idealer Kräfte, wie ihn unser Meister kannte und ehrte, — fast nur mehr als pessimistischer Quietist, — vor unsern Augen zu Gunsten des Aristoteles scharf kritisirt wird. Und vielleicht am Allerfremdesten, wenn wir gar hören müssen, dass die Kunst selbst, nach antik stagiritischer Weise, wesentlich als Nachahmung, nicht als Ausdruck, betrachtet und damit unsere grosse Musik, der Ausdruck der Ideen selbst, wieder unter das Schwergewicht der bildenden Künste versteckt wird.

Wie aber, wenn ein uns als hervorragender Geist bekannter und verehrter Mann, gerade von diesen ungewohnten Voraussetzungen aus, zu dem gleichen Ergebnisse gelangt: in unserer Kunst das ideale Kulturmoment zu erkennen, und unser Leben im Rassenkampfe der Geschichte auf die Bekundung des arischen Edelgeistes zu richten?! — So thut in folgender gedankenreicher Arbeit für unsere Blätter, als woselbst allein er für solche ernste und weitführende Betrachtungen sichere Aufnahme zu finden wusste: Adolf Wahrmund. Er bringt uns — am Ende wissenswerth genug — den ganzen vergessenen Aristoteles wieder in die vertraute Gesellschaft der Brahmanen und Platoniker zurück. Aber — offen gestanden — es bedeutet uns dabei Wahrmund mehr als Aristoteles. Dem weitsehenden Führer im grossen Rassenkampfe zwischen Orient und Occident folgen wir getrost durch

alle Windungen der Begriffswelt, des edelsten Endzweckes sicher. Niemandem von uns kann es schaden, dass er auf jede Weise — und so auch einmal auf aristotelisch-antipessimistische — muthig angespornt werde, im schweren exoterischen Dasein dieser horizontalen Zeitlichkeit, die besten Kräfte der vertikalen Weltanschauung auf grosse christlich-arische Weltzwecke zu richten. Ueberhaupt: wo der Ruf zu uns dringt, uns deutsch und christlich zu bethätigen, nach klarer Einsicht in Das, was vor uns liegt, das kann uns niemals ein überwundener Standpunkt sein, da wir doch einmal Gläubige sind an ein Kunstwerk der Zukunft. — **H. v. Wolzogen.**

---

1. Einführung: Gegenstand und Zweck.

Die folgenden Betrachtungen haben die Begriffe der Nothwendigkeit und der Zweckmässigkeit und das zwischen dem Nothwendigen und dem Zweckmässigen bestehende Wechselverhältniss zum Gegenstand. Der Leser darf sie einseitig nennen, insoferne sie in keines jener Systeme passen, welche durch umfassende Anlage und reiche Theilgliederung den Schein erwecken, als seien sie geeignet, von menschlich beschränktem Standpunkte aus die Einheit und die Vielheit der Dinge zugleich nachzubilden, — weder in ein panlogistisches, noch in ein idealistisches, am wenigsten in ein pessimistisches. Sie halten auch nicht, wie Kant, auf dessen Spuren sie einherschreiten, im Grossen gethan hat, zuerst nach allen Seiten hin kritische Umschau, um erst schliesslich auf das praktisch Nothwendige und menschlich Zweckmässige zu kommen; vielmehr gehen sie gradeswegs auf ein nächstes Ziel los und wollen sich nur die Anerkennung erringen, dass sie nach Gegenstand und Richtung im eminenten und imminenten Sinne praktisch und daher auch nothwendig seien, und zwar zunächst für die heute im Abendland Lebenden, — d. h. geeignet und zweckmässig, um gewisse Lebens-Nöthe der abendländischen Gegenwart zu wenden; denn eben in diesem Sinne gebrauchen wir hier das Wort „nothwendig.“ Dass irgend ein philosophisches System die gleiche Eignung für irgend ein Lebensgebiet auf der Erde besitzen könne, leugnen wir, da solche Systeme vielmehr geeignet sind, um die zur Abwendung der Lebensnoth allzeit erforderliche Freiheit des Denkens in einer grösseren Zahl von Köpfen auf längere oder kürzere Zeit in die Zwangsjacke zu stecken und so dessen rechten Gebrauch, nämlich zur Abwendung der Lebensnöthe, zu behindern. Wenn unsere Betrachtungen auch nebenher, und immer von ihrem einseitigen Standpunkte aus, Einiges dazu beitragen, um die Natur der Erkenntniss und der Freiheit, oder des Willens und der Vorstellung im philosophischen Sinne, zu verdeutlichen, so wollen sie doch in der Hauptsache praktisch sein.

Von den Zwecken des Aufsatzes ist der nächstliegende der: zu zeigen, dass arisches und semitisches, occidentalisches und orientalisches Denken sehr verschiedene Dinge sind, und darauf hinzuweisen,

dass das Eindringen des auflösenden semitischen und sonstigen orientalischen Denkens in unser eigenes Kulturgebiet den Verlust unserer geistigen Selbständigkeit, die zugleich Grundlage unserer politischen Unabhängigkeit ist, bedeuten würde, und zwar deren Verlust an Amerika, was denn auch bei Einigen schon Glaubensartikel zu sein scheint und beispielsweise vom verstorbenen Domprobst Ignaz Döllinger in seiner letzten akademischen Rede vorausgesagt wurde. Weiterhin hat der Aufsatz aber auch das Gesammt-Lebensinteresse der ganzen weissen Rasse im Auge, insoferne durch die Orientalisirung ihres europäischen Theiles deren Widerstandsfähigkeit gegen die andringende Wucht der farbigen Rassen, namentlich der gelben und schwarzen, in verhängnissvollem Grade geschwächt würde. Dies drohende Uebel abzuwenden, dazu soll der Aufsatz sein Theil beitragen, und insoferne halten wir ihn für nothwendig in unserem Sinne.

Die Art des Vortrags mit wiederholter Rückkehr auf den selben Gegenstand, unter dessen fortschreitender Erweiterung und Vertiefung und vervielfachter Anwendung auf die Lebenserscheinungen, soll dem praktischen Zwecke dienen, die Auffassung der theilweise abstrakten oder transcendenten Materie auch dem ungeübteren Leser zu erleichtern und ihn zur Selbstthätigkeit anzuregen. Der vorausgeschickte kurze Wiederholungs-Curs aus der griechischen Philosophie war hierbei unerlässlich. Wenn es dem Leser hier und da scheinen will, als ob Wortspielerei getrieben werde, so möge er sich dadurch nicht abschrecken lassen: — den Wurzelwörtern, die sämmtlich zuerst auf das Sinnfällige gehen, ist keine Weisheit abzugewinnen; wohl aber finden wir solche in der Uebertragung dieser Worte auf Geistiges, wie auch in der Ableitung und Zusammensetzung gewisser Worte und in der Verwendung von Synonymen; und solche Weisheit wird hier ausgenützt.

2. Sokratische Begriffe und Platonische Ideen.

Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken.
(Goethe's Faust.)

Unser Denken besteht in der Bildung von Urtheilen und Schlüssen. Wir urtheilen, indem wir Begriffe unter einander verbinden oder von einander ausschliessen. Aus mehren unter sich in Beziehung gesetzten Urtheilen werden Schlüsse gezogen. Demnach sind die Begriffe die Grundelemente unseres Denkens, ohne deren Festigkeit das Denken schwankend wäre und für Wissen und Handeln werthlos bliebe. Darum ist es eine für die Geschichte unseres Denkens und Wissens fundamentale Thatsache, dass Sokrates den Begriff des Begriffes verdeutlicht, ihn erfassen und begreifen gelehrt und zugleich auch die Methode der Begriffsbildung gezeigt hat. Das Wesen oder das Was der uns zur Erscheinung kom-

menden Dinge durch Feststellung des Begriffs eines jeden von ihnen aufzusuchen, oder ihre begriffsmässige Definition zu finden, war das Ziel seines Philosophirens, und er bediente sich hierzu der Induktion d. h. der Hinüberleitung der Vorstellungen von den Einzeldingen zum Erfassen des Gemeinbegriffs, und erst hiermit sind feste Grundlagen für unser Wissen und für eine Nutzbarmachung unserer Theorien für die Praxis gewonnen.

War nun Sokrates auch bestrebt, durch Erfassung der Gemeinbegriffe, in denen allein ein Wissen gegeben ist, dem Wissen selbst zu dienen, so liegt hierin doch nicht der eigentliche Endzweck seines Philosophirens. Er lebte, weil er es an sich selbst erfahren hatte, des Glaubens, dass ohne Wissen auch die Tugend nicht möglich, vielmehr alle Tugend ein Wissen sei, und so dachte er denn, indem er unter den Menschen das ethische Wissen förderte, damit auch ihre Tugend, d. h. ihre Tüchtigkeit zum sittlichen Leben zu fördern, auf welcher Tüchtigkeit nicht nur die animalische Lebensfähigkeit selber, sondern auch jener Zustand beruht, den wir heute im christlichen Sinne das Heil nennen. Zum Philosophiren war er demnach durch sein Ethos getrieben, d. h. durch Mitempfinden oder Mitleid mit der Gemeinmenschheit, deren Leiden er vermindern wollte, und zwar durch Anleitung zum richtigen, d. h. direkt (recte) auf das heilvollste, das sittliche Unheil gänzlich, und anderes Leid nach Möglichkeit ausschliessende Handeln gerichtete Denken, und so ist seine geistige That für die Menschheit auch das eigentliche Fundament zu einer gemeinvernünftigen Praxis geworden. Er hat damit aber nur einem inneren Drang oder Zwang gehorcht, der ihn antrieb, eine in seiner Umgebung herrschende Gemeinnoth zu wenden, weil er diese vermöge seines Mitleides als eigenste Noth empfand.

Diese Noth war hervorgerufen durch das Treiben und die Wirksamkeit der sogenannten Sophisten, mit denen, gegenüber den früheren philosophischen Versuchen, die davon ausgegangen waren, dass unser Wissen durch eine objektive Wirklichkeit der Natur bedingt sei, das Prinzip schrankenloser Subjektivität auf die Bühne getreten war. Sie lehrten, dass den Dingen nur jener Grad und jene Art von Wirklichkeit zukomme, die in unsern subjektiven Vorstellungen gegeben ist, und dass diese Vorstellungen für das Subjekt das allein Maassgebende seien, da es eine allgemein gültige objektive Wahrheit nicht gebe, — mit andern Worten: der einzelne Mensch selbst sei das Maass aller Dinge. Die Kunst der Sophistik besteht darin, durch subjektive Dialektik den theoretischen Bestimmungen der Wissenschaft und den praktischen Festsetzungen in Staat und Gesellschaft jede Festigkeit zu benehmen, und die meisten Vertreter dieser Kunst ergötzten sich in der That daran, sie zur Untergrabung der gesetzlichen Ordnung, des überlieferten Herkommens und der Volksreligion, ja sogar des sittlichen Gefühls selbst zu gebrauchen, welche Dinge als willkürliche oder tyrannische Beschränkung der Freiheit des Subjekts gedeutet wurden.

Die auflösende und zerstörende Wirksamkeit dieser Lehre in Staat und Volksthum trieb nun den Sokrates, die Noth durch Umkehrung des sophistischen Prinzips zu wenden, indem er an Stelle der empirischen, dem einzelnen Ich zukommenden Subjektivität, die zwar zunächst nur für dieses Ich maassgebend sein soll, weiterhin aber durch Verallgemeinerung die Gesammtmenschheit in Individuen auflöst und jedes Wissen und Gewissen der Gesammtheit verflüchtigt, das Prinzip einer idealen, der ganzen Menschheit gemeinsamen Subjektivität auf den Schild erhob, durch welches für unser Erkennen durch Nachweis dessen, was dem Denken aller Einzelnen gemeinsam ist und in ihm stäts gleichmässig wiederkehrt, unerschütterlich feste Grundlagen und damit auch für unser Wollen eine zuverlässige Rechtleitung gewonnen wird. Deshalb hat man gesagt, dass mit Sokrates die Philosophie des objektiven Gedankens beginne, wie anderseits, dass er, den philosophischen Bestrebungen der Früheren gegenüber, die fast ausschliesslich auf Erforschung der Natur und der Himmelsbewegung und auf Gewinnung eines materiellen Erklärungsprinzips für das natürliche Sein gerichtet waren, die Philosophie vom Himmel auf die Erde, d. h. unter die Menschen herabgeführt habe. Gerade daraus, dass er die Erforschung der vernunftlosen Natur als eine des Menschen unwürdige Beschäftigung ansah, geht am deutlichsten hervor, wie nahe die sittliche Noth der Zeit ihm ans Herz ging. Diese Noth fand er durch jene Gleichgiltigkeit gegen die sittlichen Zustände der Menge, wie sie die ausschliessliche Zuwendung des Geistes zur Naturbetrachtung hervorzurufen pflegt, — wir erleben das heute ja selbst an unseren Spezialisten, — kaum weniger gesteigert als durch das Bestreben der Sophisten, durch Verwirrung und Auflösung aller festen Bestimmungen auch den Boden der Sittlichkeit zu untergraben. Darum eben hat sich sein Denken so ausschliesslich der ethischen Seite des Menschen zugewendet. Die von ihm durch Mitleid mitempfundene sittliche Noth der Zeit war es, was seinem Philosophiren die Ziele oder Zwecke wies. So hat sich in ihm die bessere Menschheit auf sich selbst besonnen und ist auf ihr eigentlichstes Gebiet zurückgekehrt, wo es gilt, Nöthe durch Zwecke zu wenden.

In unseren Tagen ist vielfach auf die grosse Aehnlichkeit hingewiesen worden, die zwischen jener Sophistik und dem Treiben unserer Judenpresse herrscht, für deren nach semitischer Art zerfahrenes, fragmentarisches und tumultuarisches Denken ein fester Boden zu gesunden Urtheilen ebenfalls nicht vorhanden ist.*) Ohne Zweifel sind die ersten Sophisten aus Asien

*) So verglich der im Juli 1894 verstorbene grosse Anatom Joseph Hyrtl in seiner Festrede bei Gelegenheit des fünfhundertjährigen Jubiläums der Universität Wien (August 1865) die jüdischen Journalisten mit „Sophisten, die in ihrer staatsgefährlichen Schreibefrechheit dem Volke die verderblichsten Lehren einzuimpfen trachten.“ Er nannte diese sophistische Journalistik „eine wahre Pest, von der jetzt kein Land der Erde verschont bleibt,“ — „eine Hydra, deren Köpfe mit unendlicher Fruchtbarkeit wachsen,“ und ihre Vertreter „Leute,

und dem karthagischen Sicilien und den von diesen beiden Gebieten geistig abhängigeren griechischen Kolonien in Ost und West herübergekommen, und der semitische Einfluss ist damit eben so deutlich erwiesen, wie es an sich klar ist, dass das sophistische Denken sich im schärfsten Gegensatz zur arisch-hellenischen Denkart bewegt. Und auch die Wirkung der Judenpresse und des jüdischen Treibens auf die Sittlichkeit unserer Völker, wie auf ihr Verhalten zum Staate ist in gleicher Weise auflösend und zerstörend. Auch führten die meisten Sophisten ein umherziehendes, auf Geldgewinn, Gunst der Machthaber u. dgl. abzielendes Leben, wie es dem Semiten, nach seiner nomadischen Natur, eigen ist, und so war denn die That des Sokrates in Aufstellung der Begriffe, als fester Grundlagen für gemeingiltige Urtheile, eine antisemitische, was ja weiter Nichts heisst als eine Reaktion des heilträchtigen, heilstrebenden und aufbauenden arischen Geistes gegen den zersetzenden, auflösenden, alles vom Arier Erdachte und Erwirkte zerstörenden (razziirenden) Semitismus.

Die Feststellung der Begriffe durch Sokrates, als der Zusammenfassung der Merkmale, in welchen das eigentliche innere Wesen der Dinge, ihr Was, im Gegensatze zu ihrer sinnlichen Erscheinung, sich darstellt, hatte auf seinen Schüler Platon, der poetisch veranlagt war, einen so tiefen und dauernden Eindruck gemacht, dass seine ganze Vorstellungswelt für immer von ihnen beherrscht blieb. Für ihn gab es ein wahres Wissen nur von den Allgemeinbegriffen. Sie wurden ihm zu ewigen Mächten, die der einzig würdige Gegenstand des Wissens sein können, und ausser oder neben welchen eine tiefere Erkenntniss der sinnlich wahrgenommenen Dinge, oder der Welt, nicht möglich ist. Diese göttlichen Potenzen, als das eigentlich Seiende, als ewige Wesen und als die unveränderlich beharrenden regulativen Urbilder des niemals seienden, immer nur werdenden Veränderlichen, das nur als deren wesenlose, schemenhafte Abschattungen zeitlich auftritt und erscheint oder scheint, heissen bei Platon Ideen. Da nach ihm der Mensch nur von diesen Ideen und nur durch sie ein wahres Wissen hat und haben kann, — oder umgekehrt: da das, was der Mensch wahrhaft weiss und wissen kann, eben nur diese Ideen sind, so müssen für ihn, neben der Betrachtung dieser nach ihm nicht aus der Erfahrung abzuleitenden, sondern uns angebornen Regulative des Erkennens, die Einzeldinge, aus denen die Begriffe oder Ideen in der That doch abgeleitet worden sind, ganz verschwinden oder als werthlos erscheinen, — als solche Dinge nämlich, von denen es ein eigentliches Wissen nicht geben kann. So ist es gekommen, dass Platon bei den Ideen stehen blieb, gleichsam, als sei

---

die mit hochmütigen Spottreden, eitlen Deklamationen und Schandworten, die dem giftgeschwollenen Munde entströmen, sich das Brandmal der Insolenz und Ehrlosigkeit aufbrennen, um damit einem unverschämten Ehrgeize zu fröhnen und mit vermummtem Antlitz nach Art theatralischer Gaukler unter dem Applause eines verächtlichen Pöbels den schmutzigen Skriblerlohn dafür einzusacken.“

er durch ihre Betrachtung bezaubert. Obgleich nun diese Grundanschauung als poetisch-mystisch oder als schwärmerisch-übersichtig bezeichnet werden kann, und mit der indischen Anschauung, für welche die Erscheinungswelt nur ein Blendwerk (Mâja), eine Welt täuschender Schattenbilder ist, viele Berührungspunkte hat, so tritt doch bei Platon auch der Zweckbegriff als bewegende Macht hervor. Nicht nur ist ihm der Zweck des Staates die Verwirklichung der Idee des Guten, die wieder die Ideen der Weisheit, Gerechtigkeit, Mässigkeit und Tapferkeit in sich begreift, sowie ihm als Zweck der Einzelperson die Hingabe an das Gemeinleben in Staat und Gesellschaft erscheint, sondern auch seine Naturauffassung ist im tiefsten Grunde auf den Zweckbegriff gebaut oder teleologisch, denn die Welt ist ihm ein Abbild der Idee des Guten, mit welcher die Gottheit als identisch gedacht wird. Aber obwohl er stäts auffordert, auch im Bereiche der Menschheit nach der Verwirklichung des Guten zu streben, so bleibt ihm doch, vermöge seiner Grundanschauung von den Ideen, die Loslösung der Seele von allem sinnlich Wahrgenommenen und von jedem sinnlichen Empfinden und Begehren und ihr Versenken in die Betrachtung des ewig Beharrenden, d. i. eben der Ideen, die eigentliche Aufgabe des Menschen, was an eine mystisch-beschauliche Weltflucht im indischen Sinne gränzt, die nicht mehr als praktisch, d. h. zur Wendung der Lebensnöthe dienlich erachtet werden kann. Der eigentliche Begründer einer in diesem letzteren Sinne praktischen Weltanschauung ist Platons Schüler Aristoteles.

3. Die teleologische d. i. zweckstrebige Naturanschauung des Aristoteles.*)

Aristoteles tadelt es an Platon, dass er die Gemeinbegriffe, als Ideen, ausserhalb der Sinnendinge und neben oder über diese gesetzt habe und damit auch über Sokrates hinausgegangen sei. In Wirklichkeit aber seien die Begriffe (Ideen), die für Aristoteles das Formgebende oder die Form der Dinge selbst sind, nicht von den Sinnendingen getrennt, sondern wohnen ihnen inne, oder seien ihnen immanent, und demnach sei auch das Objekt des Wissens nicht ausserhalb der Sinnenwelt oder Natur, sondern in ihr zu suchen. In diesem Sinne sagt man, dass Aristoteles die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Naturerkenntniss begründet habe, die Platon von der Hand gewiesen. Unsere Erkenntniss vom Wesen der Dinge, welche Erkenntniss eben im Gewinnen der Begriffe und ihrer Definition besteht, geht von der sinnlichen d. i. natürlichen Erfahrung aus und gelangt zu den Begriffen durch Reflexion und Abstraktion, d. h. auf dem Wege der Induktion, den bereits Sokrates gezeigt hatte. Indem nun Aristoteles lehrt,

*) Vgl. Nikolaus Kaufmann, Die teleologische Naturphilosophie des Aristoteles und ihre Bedeutung für die Gegenwart. 2. Aufl. Paderborn 1893, — welcher Schrift wir hier auch in vielen Einzelheiten gefolgt sind.

dass auch die höhere oder ideale Erkenntniss von der sinnlichen, als ihrer Voraussetzung, abhängig ist, zugleich aber, das Gebiet des Sinnfälligen überschreitend, zu erhabeneren Wahrheiten vordringt, ist er der rechte Vermittler zwischen Empirismus und Idealismus, d. h. er ist im eminenten Sinne praktisch oder der Philosoph der Lebenspraxis, bis jetzt aber freilich nur für Occidentalen.

Praktisch handeln in unserem Sinne heisst das Nothwendige thun. Es sind nämlich zu jeder Zeit für den Menschen Nöthe vorhanden, die ihn zwingen, an deren Wendung zu gehen, wenn er — sofern zunächst der Einzelne in Betracht kommt — nicht übermässig leiden oder untergehen will. Der Mensch ist aber von Natur mit-leidig, d. h. durch das Leiden Anderer leidet er selbst mit, — zunächst Derer, die seines eigenen Blutes sind, als Kinder, Stammes- und Volksgenossen u. s. w. Er fühlt deren Noth als die seinige und trachtet sie deshalb abzuwenden, und zwar selbst auf die Gefahr seines persönlichen Untergangs, weshalb in jeder Gemeinschaft die Bereitwilligkeit, zur Abwendung der höchsten Nothfälle auch den Tod nicht zu fürchten, zur Pflicht oder zur Voraussetzung der Ehrenhaftigkeit gemacht ist.

Die Mutter alles Wissens ist die Erfahrung, und diese fliesst aus der Erinnerung. Wie aus einer Summe von Erinnerungen an gewisse wahrgenommene gemeinsame und gleichbleibende Merkmale der Dinge und Erscheinungen die Begriffe entstehen, so geht aus einer Summe von Erinnerungen an gleichartige Lebensvorgänge und Nöthe Das hervor, was man die menschliche Erfahrung im praktischen Sinne nennt. Diese Erfahrung lehrt, dass unter gewissen Umständen gewisse Nöthe eintreten, und treibt so an, auf deren Abwendung vorzudenken. Auf diesem Wege stellen sich dem Menschen die sogenannten praktischen Zwecke dar. Das Wort Zweck oder Endzweck ist gleichbedeutend mit dem griechischen télos (Ziel), und dem lateinischen finis (Ende). Es stellt sich nämlich dem Geist Ein bestimmter Punkt als Endpunkt oder Ziel einer Reihe von Vorgängen dar, mit dessen Erreichung die Noth zunächst wieder einmal abgewendet ist, und der ihm als Absicht oder Zielpunkt erscheint, auf den, wie beim Schiessen, abgesehen, visirt oder gezielt werden muss. Daher die Redensart: das geschieht zu dem Ende dass u. s. w., d. h. in der Absicht oder zu dem Zwecke. Dass hier zunächst ein Endpunkt für das Denken und Handeln eintritt, liegt darin — oder ist tautologisch damit — dass die Veranlassung zum Denken und Handeln, d. h. die zu wendende Noth, mit Erreichung eben jenes Punktes gewendet worden ist oder aufgehört hat, weil das Nothwendige geschehen ist.

Der durch das wirkliche Eintreten der Noth oder durch die Erinnerung an eine früher erlebte und wieder zu erwartende Noth erstlich angeregte, weiterhin unter Denken und Handeln bis zur Erreichung des Zweckes sich abspielende Vorgang oder Verlauf im Bewusstsein des Menschen erscheint

ihm als Bewegung, und indem er diese Bewegung, die für ihn intelligibel ist, d. h. innerhalb seines hellen Bewusstseins oder Intellekts vor sich geht, auf das Werden oder die Wurdvorgänge in der äusseren Natur überträgt, spricht er auch dieser eine Zweckstrebigkeit und Zweckmässigkeit zu, die, sofern bei der Natur nicht an ein Vordenken gedacht werden soll, als blosse Zielstrebigkeit bezeichnet wird. Es liegt hierin aber durchaus nicht eine blos einseitige, durch lediglich menschliche Anschauungen und Bedürfnisse bewirkte Uebertragung eines eigenen intellektuellen d. h. für das Subjekt intelligiblen Vorganges auf die äussere Natur, sondern die in der Natur selbst in aufeinander folgenden Zeiträumen verlaufenden Vorgänge, die sich dem Menschen als ein Fortschreiten vom Unvollkommenen zum Vollkommeneren darstellen, zwingen ihm jene Uebertragung auf, und die in seinen seelischen Stimmungen vorherrschende Gesammtempfindung gibt ihm hierüber eine Sicherheit, die nicht überboten werden kann. Aber auch die Vorgänge in seiner eigenen geistigen Entwickelung oder die Entwickelungsgeschichte seines eigenen Intellekts, die dem vollen Bewusstsein stäts gegenwärtig bleibt, weisen nicht nur nach der sittlichen, sondern auch nach der Seite der reinen Erkenntniss ein auf das Vollkommene planmässig hinzielendes Fortschreiten für seine eigene Lebensempfindung mit einer Gewissheit auf, die stützender Beweise von irgend einer Seite her nicht weiter bedarf. Dass dies Fortschreiten mit gleichzeitigen physiologischen Vorgängen im Zusammenhang stehe, soll eben so wenig in Abrede gestellt werden, als es anderseits gewiss ist, dass das Wesen dieses Fortschritts sich uns als fortschreitend kraftvollere Beherrschung der Materie in und ausser uns durch das, was wir Geist nennen, darstellt. Wer aber hierbei, in einseitiger Hinneigung nach Einer der beiden, das Gebiet unseres Intellektes abgränzenden Antinomien von Materie und Geist, den materiellen Potenzen die Oberhand einräumen wollte, der würde sich dadurch der Macht des aristotelischen Zweckgedankens auch nicht entziehen, da er ja in keiner Weise leugnen könnte, dass die Vorgänge in der Materie selbst dem Geist thatsächlich in der Form der Zielstrebigkeit zum Bewusstsein kommen, was ja gerade nach materialistischer Denkweise eine noch solidere Begründung dieser Anschauungsform in sich schliesst.

Die Materie ist das Bewegte. Indem die älteren philosophischen Denker der Griechen nach einem Erklärungsprinzip suchten, gingen sie zunächst über die Materie selbst nicht hinaus: sie nahmen die Materie als das sich selbst oder sich in sich selbst Bewegende oder sich Verändernde. Ihr Erklärungsprinzip blieb ein materielles: Wasser, Luft, Chaos u. s. w., so Thales und die anderen jonischen Naturphilosophen. Pythagoras ging dann über die Materie hinaus und stellte ein formales Prinzip auf: die Zahl oder das Zahlenverhältniss, welches für ihn, da er nicht weniger auf ethische als auf Erkenntnisszwecke gerichtet war, in mystischer Weise das Prinzip des ethischen Maasshaltens einschloss. Die Eleaten

schritten weiter vor zu einem intelligiblen Prinzip, nämlich zu dem des reinen Seins, unabhängig gedacht vom Räumlichen und Zeitlichen, — einer Vorstellung, zu welcher die reine Seins-Empfindung, wie sie im unbewegten Bewusstsein stattfindet, Veranlassung gibt. Heraklit fand das Wesen der Natur im stätigen Flusse des Werdens, als der Einheit des Seins und Nichtseins („Alles fliesst"), und hiermit drängte sich die Frage nach dem ersten Bewegenden oder der Urkraft lebhafter auf. Indem nun die Atomisten nach der Ursache der die kleinsten Theilchen der Materie (die Atome) ewig durchströmenden Bewegung suchten, fand Empodokles als solche die beiden Kräfte der Liebe und des Hasses, oder der Freundschaft (Anziehungskraft, Wahlverwandtschaft) und des Widerstreites (Abstossung), — Bewegungen, welche der Mensch in jenem Inhalt seines Bewusstseins vorfindet, der ihm nach seinen Ursachen nicht ganz durchsichtig oder intelligibel wird. — Demokrit setzte an Stelle dieser Kräfte die blinde Nothwendigkeit (anánkē), eine schlechthin gegebene, d. h. dem Menschen ganz unverständliche, ihm niemals intelligibel werdende, daher von ihm auch schlechthin hinzunehmende Macht oder Vorherbestimmung, die für ihn mit dem blinden Zufall (Tyche) zusammentrifft. — Anaxagoras zuerst stellte der Materie als erste bewegende Kraft eine weltbildende und zweckmässig ordnende Welt-Seele oder Intelligenz (nûs) gegenüber und war so zu einem ideellen Prinzip gelangt. Hiermit waren für das Bewusstsein Natur (Materie) und Geist völlig geschieden, dem Letzteren, als dem Denkenden, der höhere Werth zugesprochen, und zugleich der Theismus im philosophischen Sinn in das Bewusstsein eingeführt.

Bis auf Anaxagoras lässt sich die Entwickelung der griechischen Philosophie auf die innere dialektische Gegensätzlichkeit der nach einander aufgestellten Erklärungs-Prinzipien zurückführen. Mit der Sophistik, deren erste Vertreter in die Zeit des Anaxagoras selber fallen, tritt ein fremdes, störendes und zerstörendes Element dazwischen, das die Frucht der gesammten hellenischen Geistesarbeit zu verzehren droht und sich ebensowenig als ein dialektisch von Innen heraus nothwendiger Gegensatz gegen Anaxagoras oder gar die Atomisten erklären lässt, wie etwa die heutige Zerfahrenheit des Denkens als nothwendiger Gegensatz gegen das panlogistische Denken Hegels begriffen werden könnte. Beide Erscheinungen sind nur durch das Eindringen des selben fremden Elementes, nämlich des semitischen, zu erklären. Den Sophisten antwortete der arische Geist aus Sokrates.

Fassen wir hier zunächst das Erklärungsprinzip des Demokrit, die Nothwendigkeit, als blinder Zufall gedacht, schärfer in's Auge. Man sieht, dass hier das deutsche Wort „Nothwendigkeit", in Wiedergabe des griechischen anánkē, das dem Begriff von Zwang nahekommt, in ganz anderem Sinne gebraucht ist als in jenem, den es seiner deutschen Ableitung

nach haben sollte, und in welchem auch wir es hier bisher angewendet haben. In dem fatalistischen Sinne, wie Demokrit das griechische anánkē gebraucht, hat ihm Aristoteles von seinem Standpunkte aus den Vorwurf machen müssen, dass damit die bewegende Zweckursache ganz ausser Acht gelassen sei. Die Nothwendigkeit in unserem Sinne aber ist die zunächst das menschliche Denken und Handeln bewegende Zweckursache, und was bei Demokrit blinde Tyche ist, wird für den Menschen dadurch intelligibel, dass er einen in seinem eigenen Innern alltäglich mit vollem Bewusstsein erlebten Vorgang oder Verlauf auf die in der Natur, von der er selbst ja ein Theil ist, stattfindende Bewegung anwendet. Eine andere Quelle der Intelligibilität als diese inneren, von hellem Bewusstsein begleiteten Lebens-Vorgänge gibt es für den Menschen nicht, und wenn er einen ausser ihm stattfindenden Vorgang intelligibel findet, so geschieht dies eben nur dadurch, dass er den in ihm selbst oft erlebten Kausal- und Zweck-Nexus auf Aeusseres überträgt. Er selbst ist gezwungen (*ἀναγκάζεται*), nach Zwecken zu handeln, um Nöthe zu wenden, die für ihn aus äusserer anánke, d. i. durch ein für ihn zunächst blindes Fatum, gegeben sind, und gegen die er, wenn er leben will, reagiren muss durch seine Zwecke, die zuerst nur gedacht sind und dann durch thatsächliche Wendung der Noth wirklich erreicht werden. Insoweit nun dieser ganze im Menschen sich stäts wiederholende Vorgang als eine von Gott als der ersten Zweckursache ausgehende, die Gesammtnatur, von welcher der Mensch nur ein Theil ist, durchdringende Bewegung gedacht werden kann, findet er auch natürliche Vorgänge intelligibel.

Die Nothwendigkeit in unserem Sinne, als stäter Zwang, die im Sinne Demokrits gedachte anánke immer wieder zu brechen oder zu wenden, ist in der natürlichen Entwickelung des Menschen das zeitlich erste Prinzip des praktischen Lebens, das jedoch mit der fortschreitenden Entwickelung unseres Geschlechtes aus einem rein natürlichen zu einem ethischen Prinzip wird.

Indem das Sinnen und Handeln des Menschen auf Abwendung der Noth, zunächst von der eigenen Person, gerichtet ist, erweist sich die Person als frei, d. h. als eine Potenz, die aus ihrem eigensten und hierin ganz widerspruchslosen Wesen heraus den von Aussen kommenden Zwang immer wieder von sich zu stossen gewillt ist, wie der Schwimmer die Wellen. Diese Freiheit ist zwar durch den Zwang von Aussen in dem Sinne bestimmt, dass ihr ein bestimmtes, nicht beliebiges Handeln vorgeschrieben ist, nämlich ein zur Wendung der Noth zweckmässiges, oder das hierzu zweckmässigste; aber dieses Handeln*) muss die Person aus

*) Das Wort Handeln bedeutet ursprünglich den zweckmässigen Gebrauch der Hände, daher eine Sache oder Person behandeln, ein Geschäft oder eine Waare verhandeln u. s. w.

ihr selbst heraus finden oder erfinden, d. i. frei ersinnen, und zu diesem Ersinnen kommen dann die entsprechenden Willensakte, die den intellektuellen Erweis der Freiheit, d. i. die Zwecksetzung, durch die nothwendige, d. i. die Noth-wendende That in den praktischen umsetzen. Darüber zu streiten, ob hierbei dem Willen oder der Erkenntniss die zeitliche Priorität oder die überlegene Potenz zukomme, halten wir für unzweckmässig, weil vom Nothwendigen nach einer Seite hin abziehend, die über die Grenze unseres Intellekts hinausführt.

Der Erweis der persönlichen Freiheit im gemeineren Sinne bleibt zunächst bei der eigenen Person stehen. In dem Maasse aber, wie der Einzelne auch die Nöthe andrer Personen als eigene und durch ihn selbst zu wendende empfindet, und je mehr der Kreis der Bemitleideten sich erweitert, und die einzelne Person ihr Mitleid durch Sinnen und Handeln zur Wendung der Gemein-Nöthe bethätigt, als um so freier erweist sie sich, — um so freier, je mehr in ihrem Empfinden, gegenüber der Gemeinnoth, die eigene Noth zurücktritt oder ganz verschwindet, so dass in ihr zuletzt nur noch die Erinnerung an die in den Anfangsstadien der eigenen persönlichen Entwickelung empfundenen Nöthe gleichsam als eine Form zurückbleibt, welche durch das überherrschende Mitempfinden mit Andern einen neuen und edleren Inhalt gewonnen hat. Und der Einzelne wird diese Freiheit als eine um so mächtigere erweisen, je weiter die Kreise sind, die er nothfrei macht, und je tiefer er dabei in das innere Wesen des Menschen hineinwirkt, um in ihm die leiblichen und geistigen Grund-Nöthe aufzuzeigen und zu wenden. Es genügt hier, mit wenigen Worten darauf hinzuweisen, dass in der Entwickelung der Menschheit sich die Zwecke, die in halb thierischen Zuständen zuerst und zumeist der Abwendung leiblicher Nöthe, als des Hungers, der Kälte, der Verwundung u. s. w. galten, sich mit fortschreitender Vertiefung des Wissens und Läuterung des Willens bis zu den höchsten und allumfassenden Heils-Zwecken gesteigert haben; das aber heisst im platonischen und aristotelischen Sinne nichts Anderes, als dass der Gottheit, als der ersten bewegenden Ursache, der höchste Heilszweck immanent ist. Geht ja auch das Wort Heil ursprünglich auf den unverwundeten, gesunden Zustand des Leibes und ist erst später auf den geistigen Zustand übertragen worden, so dass beispielsweise das Wort heilig jetzt nur noch für Personen und Dinge gebraucht wird, die zum Seelenheil der Gesammtheit, d. i. dem ungetrübten Geistesleben Aller, in naher Beziehung stehen.

Für uns also bedeutet Freiheit hier weder „die Freiheit von Zeit, Raum und Kausalität," wie sie die „weitest vorgeschrittene" indische Metaphysik nicht nur für das göttliche Brahman (das Denkende), sondern auch für die menschliche Seele, weil sie ja nur Brahman selbst ist, in Anspruch nimmt, — noch auch die uns innewohnende Möglichkeit, den Willen zum Leben im Sinne Schopenhauers theoretisch zu verneinen und praktisch zu

vernichten; — vielmehr sehen wir in jener indischen Anschauung nur das Symptom einer schmerzlosen Lähmung des Willens, und in dieser Schopenhauer'schen nur das einer schmerzhaften Uebergangskrankheit im Wesen dessen, was wir Freiheit nennen: nämlich die Befähigung oder Kraft, den Willen zum Leben gegen die Eingriffe der blinden Tyche und die unerbittliche Starrheit der Materie zu bethätigen. Freilich soll dies auch nach unserer Anschauung mit Aufrechterhaltung unseres eigenen ethischen Gesetzes (kategorischer Imperativ) geschehen; aber es soll eben hier nicht von der reinen Aktivität und dem Selbstgenügen jenes Idealismus die Rede sein, der die Welt aus sich selbst schafft und seine Aufgaben sich selber stellt, und das praktische Ich ist hier nicht „autonom und unbedingter Gesetzgeber seiner selbst" im Sinne Kant's, sondern wir betrachten es als in seinen Willensrichtungen bedingt, insofern dem in sich und aus sich heraus (formal) freien Willen die Richtungen, nach denen er seine Freiheit zu erweisen, d. h. zu wahren hat, wenn er anders noch weiterhin aus seiner Freiheit heraus leben will, von Aussen her angewiesen sind. Wie das theoretische Ich von Aussen her durch die Erfahrungswelt bedingt (rezeptiv) ist, so auch das praktische (impressiv), und seine Freiheit steht in einem verwandtschaftlichen (parallelen) Verhältniss zu den a priori im Verstand gegebenen Auffassungsformen (Zeit, Raum, Kausalität). Demnach ist hier nicht jene Seite der Freiheit hervorgehoben, die sich im autonomen Sittengesetz als kategorischer Imperativ ausspricht, für welchen die Objekte nicht Herren und Gesetzgeber, sondern nur Diener sind, die sich zur Verwirklichung der Forderungen unserer sittlichen Freiheit lediglich als Mittel herzugeben haben, sondern von jener Seite der Freiheit, die sich von Aussen her durch Thatsachen oder Nöthe aufgefordert sieht, sich nach einer bestimmten Richtung hin zu bethätigen, nämlich durch Abwendung jener Nöthe, die den ganzen Menschen sammt seiner freien Selbstbestimmung zu vernichten drohen, — nicht in der Richtung auf die absoluten sittlichen Endzwecke, sondern auf historisch gegebene Zwecke, die — abgesehen davon, dass die Erhaltung der Freiheit selbst in jenem Erweis als absoluter Zweck mit zu denken ist, — uns zeitlich nahe gelegt werden. Allerdings nur ein einseitiger Standpunkt, aber einseitig nach der praktischen Seite hin, und nur solche Einseitigkeit kann im gegebenen Falle praktisch sein.

Denkt man sich die beiden Sphären der Ananke und der Freiheit als sich völlig deckend, so hätte man ein in sich selbst unbewegtes Sein. Lässt man das unbewegte Centrum auseinander treten in die beiden Brennpunkte einer Ellipse — Noth und Freiheit — so entsteht die ethische Bewegung. Wie die wirklichen Bahnen der Gestirne nicht Kreise sind, sondern in sich selbst bewegte, veränderliche, gleichsam lebendige Ellipsen, so auch die wirklichen Bahnen menschlicher Praxis. Beide Brennpunkte in beharrender Vorstellung in einander fallen zu lassen, ist nicht Sache

des Menschen. Was für die Bahnen unserer Planeten jene Störungen sind, die durch das für uns zufällige Nähertreten anderer Weltkörper bewirkt werden, das sind für die Bahnen unserer Praxis die uns zufällig (durch Ananke oder Tyche) entgegentretenden Nöthe, in deren Abwendung sich unsere Freiheit erweist; und denkt man sich den Gesammtvorgang, das ethische Werden, als göttlichen Zweck, so hat man in diesem Zwecke den ersten Beweger. Letztes Ziel der Bewegung — die Vollendung der Zeiten im christlichen Sinne — ist das Heil Aller im erzielten Reiche Gottes, das mit der Verwirklichung der Ideen des Guten, Wahren und Schönen im Sinne von Platon und Aristoteles zusammenfällt.

Wir haben schon Eingangs gesagt, dass wir kein System aufstellen wollen, vielmehr darauf aus sind, vorhandene Systeme zu ventiliren, damit dem Denken und Wollen seine volle Freiheit gewahrt bleibe, und beide ihre ganze Kraft auf das richten können, was heute praktisch nothwendig ist für die occidentalische Menschheit, die amerikanische mit inbegriffen, und durch sie für das Heil der Gesammtmenschheit. Wenn Erdman gesagt hat: Philosophiren heisse „occidentalisch Denken," so ist das freilich nur zufällig wahr, durch Tyche — eine wahrhaft fatale Wahrheit in doppeltem Sinne; aber dem Wesen nach richtig ist es, dass occidentalisch Denken zweckmässig Denken heisst, und umgekehrt. Die Theorie dieses Denkens hat aber Aristoteles entworfen, ausgehend von den Begriffen, die Sokrates festzustellen sich gedrungen, oder durch innerlich empfundene, für ihn und Andere von Aussen her zufällige Ananke, nämlich als occidentalischer Arier, genöthigt sah, um eine tiefe, durch orientalisch-semitische Zerfahrenheit drohende Geistesnoth abzuwenden, die, weil in den menschlichen Dingen der Geist überall voran waltet, für den Occident auch die materielle Knechtschaft zur Folge gehabt hätte, — in der Weise, wie wir uns heute, beim Vorwalten des Judaismus unter uns selbst, davon überzeugen mussten. Nun wieder zu Aristoteles!

Der Geist des Aristoteles ist zunächst der Naturbetrachtung zugewendet, wie der des Sokrates der sittlichen Welt. Gegen Platon erhebt er, wie schon gesagt, den Vorwurf, dass vermöge seiner von den sichtbaren Dingen gänzlich getrennten Ideen eine Naturerkenntniss nicht zu gewinnen sei, und zeigt, dass erst, wenn die Ideen den Dingen immanent gedacht werden, ein wahres Wissen von ihnen möglich wird. Seine Philosophie ist demnach Naturphilosophie, und zwar eine teleologische, d. h. auf den Zweckbegriff aufgebaut. Ein wahres Wissen gibt es für ihn, wie für Sokrates, nur durch die allgemeinen Begriffe. Diese aber werden von den Sinnendingen auf induktivem Wege, durch Reflexion und Abstraktion abgeleitet, und mittels ihrer dringt man weiterhin zu höherer idealer Erkenntniss vor. Demnach gewinnt der Mensch Wissenschaft und Theorie nur aus der Erfahrung.

Die wahre Wissenschaft oder Weisheit (sophia) hat sich nach dem Stagiriten mit den „ersten Ursachen und Gründen oder Anfängen des Seienden“ zu beschäftigen. Sie heisst deshalb bei ihm die erste Philosophie (Metaphysik). Sie ist sich Selbstzweck, hat wie Gott ihren Zweck in sich und ist demnach göttlich, weil Gott sie in ihrer Vollkommenheit besitzt, und für uns Gott selbst ihr vorzüglichster Gegenstand ist. „Mögen daher auch alle anderen Wissenschaften nothwendiger (im gemeinpraktischen Sinne) sein, besser (mehr dem Guten dienend, heilträchtiger im christlichen Sinne) ist keine.“ Nach unserer Auffassung ist sie aber, wenn erst auf induktivem Wege die höchsten Wahrheiten erreicht sind, auch nothwendiger als alle anderen Wissenschaften, weil durch sie erst jeder Einzelwissenschaft ihr rechter Platz angewiesen wird, durch deren besondere isolirende Pflege (Spezialisirung) das Wissen von den höchsten Gemeinzwecken (Heilszwecken) so verloren gehen kann, dass es scheinen mag, als ob jene Disziplinen direkt auf das Unheil loszielten: ein Zustand, von dem wir heute nicht sehr weit entfernt sind.

Es gibt nun nach Aristoteles vier erste Anfänge oder Gründe der Dinge, nämlich: die Form, die Materie, das Bewegende (die bewegende oder wirkende Ursache) und den Zweck. Zweck ist für ihn das, um dessentwillen die Bewegung (Veränderung, Handlung) geschieht. Indem nun Aristoteles an den oben kurz skizzirten Systemen seiner philosophischen Vorgänger bis auf Anaxogoras Kritik übt, tadelt er, dass die Meisten nur in einem materiellen Prinzip den Grund des Seins fanden, ohne dem Geistigen gerecht zu werden und eine bewegende Ursache aufzustellen. Auf das Begriffliche sei Keiner gekommen und auch die Vertreter der Ideenlehre hätten es nicht klar erfasst. Dass die Dinge ideell gut und schön seien, das könne Niemand aus einem materiellen Prinzip, wie Erde oder Feuer, oder aus dem Zufall (Tyche) erklären. Solchen gleichsam nur Stammelnden gegenüber erscheine Anaxagoras, der als Ursache der Welt und ihrer Ordnung Vernunft annehme, als ein Bewusster. Keiner aber sei auf den bewussten Zweck, als erste Ursache der Bewegung, gekommen, und doch könnten die Dinge ihre allerdings nothwendige Beschaffenheit nur um eines Zweckes willen haben, nämlich „damit jedes einzelne aufs Beste werde.“ Von Sokrates, der ja die Natur zwar nur nach ihrem Nutzen für den Menschen in Betracht zieht, aber damit auch den Keim einer teleologischen Naturauffassung gepflanzt und den teleologischen Gottesbeweiss begründet hat, sagt Aristoteles, er habe allerdings das begrifflich Allgemeine in den Dingen aufgesucht, sich aber nur auf das Sittliche beschränkt und die Naturphilosophie von der Hand gewiesen. Platon, in hohem dichterischen Fluge, hat in seinen Ideen, als den Urbildern aller Dinge, den Materialismus zwar völlig überwunden; Aristoteles hat ihm aber vorzuwerfen, dass seine Ideen zur wissenschaftlichen Erkenntniss der Naturdinge Nichts nützen, weil sie von ihnen getrennt

sind; ferner dass sie über den Ursprung der Bewegung, als der Ursache des Werdens, Nichts aussagen und zum Zwecke in keiner Beziehung stehen.

Die Bewegung und ihr Zweck sind also die Grundbegriffe der Naturphilosophie des Aristoteles. Vor der Bewegung (dem Werden) ist nur deren Möglichkeit da (*δύναμις, ἐνέργεια,* potentia). Durch den Vollzug der Bewegung ist der neue oder bezweckte Zustand erreicht (actus perfectus, *ἐντελέχεια*, Entelechie). Alles Endliche ist bewegt, in stätem Uebergange von der Potentialität zur Aktualität begriffen; Gott, als das unendliche Wesen, ist allein unbewegt, ist reine Entelechie, hat stäts den erreichten Zweck in sich, ist mit ihm Eins.

Das Sein ist objektive Thatsache; die Bewegung, das Werden, die Veränderungen sind reale Vorgänge in der Natur, lehrt Aristoteles. Wir fügen hinzu: wie das Sein eine von uns selbst empfundene Thatsache ist, so ist das Werden für den Menschen intelligibel, weil er es in sich selbst mit Bewusstsein, wenn auch nicht jeder Zeit mit vollem oder hellem Bewusstsein erlebt, denn er ist als Ganzes und in den Theilen ein stäts Werdender, d. i. Anderswerdender, — in den letzten Stadien ein leiblich Verwerdender. Die Art seines Werdens, das ja ein organisches und nicht allzeit vollbewusstes ist, kann er auf die andern organischen Wesen und Lebewesen (Pflanzen und Thiere) übertragen; die Veränderungen in der unorganischen Welt (wie chemische Verbindungen, Krystallbildung) werden für ihn ebensowenig intelligibel, wie in ihm selber der Uebergang vom Materiellen, als dem Ausgedehnten und Schweren, zum Geistigen, als dem denkend Empfindenden oder empfindend Denkenden. Auf das Thier überträgt er das blosse sogenannte sensuelle Empfinden mit voller Sicherheit, auf das Pflanzenleben nur theilweise, wie ja auch diese Uebertragbarkeit auf die Thiere thatsächlich in verschiedenen Abstufungen stattfindet, und Einzelnen unter ihnen auch Ueberlegung und zweckmässiges Handeln zugeschrieben wird, was Poesie und Fabeldichtung zu ihren Zwecken benützen.

Die Materie, d. i. die erste oder ungeformte Materie, besitzt bei Aristoteles nur die Möglichkeit (potentia), ein Körper zu werden; zum wirklichen Körper wird sie erst durch die Form (*εἶδος, μορφή*); sie verhält sich also zur Form, wie Möglichkeit zur Wirklichkeit (wie Dynamis zur Entelechie). Die Form, als das Bezweckte, ist aber für Aristoteles nicht etwa nur eine Eigenschaft, ein Accidens, sondern ein inneres Seins-Prinzip des Körpers als der Einzelsubstanz. Sie ist im höheren Grade Sein als die Materie, weil in der Form eben das Bewegende, der Zweck, wirklich erreicht ist, und das Wort Form wird daher von ihm oft gleichbedeutend mit Wesen (*οὐσία*) gebraucht. Da die Materie, als solche gedacht, die Form noch nicht besitzt, noch nicht als verwirklichter Zweck (Entelechie) auftritt, so wird sie von ihm auch Mangel, Beraubung (*στέρησις* [Grundbegriff: unfügsame Starrheit und Sterilität] privatio) genannt.

Die Naturdinge haben den Grund der Bewegung oder des Werdens, d. h. den Zweck, in sich selbst, als durch den ersten Beweger in sie hineingelegt; für die Kunst-Produkte des Menschen bedarf es einer äusseren bewegenden Ursache, wie z. B. das Haus eines Baumeisters bedarf, der den Zweck, ein Haus zu bauen, in sich trägt. Da nun die Form der verwirklichte Zweck ist, und der Zweck als die erste bewegende Ursache gefasst wird, so fallen schliesslich bewegende Ursache, Zweck und Form für Aristoteles zusammen, und die vier vorhergenannten Prinzipien reduziren sich daher auf zwei: Materie und Form (Form = Zweck = Wesen). Hiermit ist der Zweck, d. h. ein für den Menschen Intelligibles, zum Wesen aller Bewegung in der Natur gemacht, — ihr Wesen wird als Zweck erschaut, die Natur dem Geiste unterworfen, natürlich nur in der menschlichen Anschauung selbst, — nicht in dem hochmüthigen Sinne, wie dieser Satz heute oft ausgesprochen wird, denn die Tyche bleibt bestehen, — für uns jedoch nur als Mittel der Erziehung.

Noch deutlicher tritt die hohe Geistigkeit dieser Anschauung hervor, wenn Aristoteles lehrt: der Akt (die Aktualität d. i. die Wirklichkeit oder der in der vollendeten Form verwirklichte Zweck) ist der Zeit und dem Wesen nach früher und besser als die Potenz (die blosse Möglichkeit oder das Vermögen des Verwirklichtwerdens). Die Pflanze ist vor dem Samen, die Henne vor dem Ei, der Mann vor dem Knaben, und sie sind besser und schöner als diese; denn die Ersteren besitzen schon die Wesensform, (den vollendeten Zweck), die Zweiten haben ihn noch nicht. Der Zweck als Aktus gedacht (peractum = perfectum), oder umgekehrt: der Aktus als Zweck gedacht, ist in der Absicht des Agirenden das Frühere; der Zweck hat die ideelle Priorität, — er ist, als Begriff, der Anfang in Natur und Kunst. Die Materie ist (existirt) nur potentiell, insofern sie zur Form hinstrebt; erst wenn sie die Form besitzt, d. h. der Zweck durch die Form verwirklicht worden, ist sie aktuell. Das Aktuelle ist aber das Ewige, Unvergängliche, und zwar deshalb, weil es mit der blossen Potenz Nichts zu thun hat. Die Potenz schliesst die Möglichkeit zum Sein und Nichtsein, zum Aktuellwerden und zum Nichtaktuellwerden, also zu zwei Entgegengesetzten, einander Ausschliessenden in sich, deren Zugleichsein unmöglich ist, ist also ihrem Wesen nach das Nicht-Seiende oder Vergängliche (corruptibile). Der Akt aber kann nicht zugleich stattfinden und auch nicht stattfinden. Das Unvergängliche ist aber offenbar das Ueberherrschende (*κυριώτερον*), Vorzüglichere, Bessere (auch Schönere) als das Vergängliche. Der blossen Potenz zum Guten ist die Möglichkeit des Schlechten beigemischt; das aktuell Gute kann aber nicht zugleich auch schlecht sein, enthält keine Beimischung des Schlechten, ist also besser als die blosse Potenz. Auch ist der Akt der Erkenntnissgrund für die Potenz: diese wird aus jenem erst erschlossen. Der Akt ist aber der verwirklichte Zweck; das Vollkommene ist seiner Natur nach früher als das Unvoll-

kommene, und das Ganze ist vor den Theilen. Das vollkommene Ganze ist aber der Zweck, und so wird der Zweck zum Erklärungsgrund alles Seins und Werdens.

Indem so Aristoteles ein für den Menschen Intelligibles, den Zweck, als erste Ursache aller Bewegung setzt, in der Weise, dass die Natur Nichts ohne Zweck thue, und den Zweck die Materie formgebend beherrschen lässt, hat er eine ideale Naturauffassung begründet, und indem er lehrt, dass bei allem Werden das Gute, Bessere oder Beste der Zweck, das Gute zugleich aber auch das Schöne, und das Beste das Schönste sei, hat er die philosophische Grundanschauung nicht nur für das Religions-, sondern auch für das Kunst-Bedürfniss des Menschen geschaffen, denn der Zweck, um dessentwillen ein Ding besteht oder geworden ist, „liegt im Bereiche des Schönen," und die Natur bleibt aus dem Grunde Lehrerin der Kunst, weil „der Zweck und das Schöne in ihr in vollkommenerem Maasse (*μᾶλλον*) vorhanden sind" als in den menschlichen Kunstgebilden. Jedes Einzelding und jeder Theil im Ganzen hat zunächst einen selbständigen, ihm immanenten Zweck; da aber der Theil für das Ganze, das Niedere um des Höheren willen, und abschliessend Alles für die Vollkommenheit des Ganzen vorhanden ist, so herrscht im Weltganzen ein unter- und überordnendes System von Zwecken; da wir aber unfähig sind, uns eine unendliche Reihe von Zwecken vorzustellen, so muss unsere Vorstellung bei einem letzten und höchsten Zwecke stehen bleiben, und der liegt in Gott. Die Materie ist das zum Zwecke hin Bewegte. Für Gott, als die reine Entelechie und das erste Bewegende, ist die Materie das Nichtseiende, d. i. das des Erweises des Seins durch die Form, in welcher der Zweck erreicht ist, noch Entbehrende (*στέρησις*, privatio), und in diesem Sinne ist sie für ihn das Nichts, aus dem er die Welt der Formen erschafft. Für die menschliche Zweckanschauung tritt die Materie in ihrer vollen Starrheit als Ausnahme auf, die sich in die Zweckordnung nicht einfügen lässt, und als Zufall, der diese Ordnung als ein Blindes, Nichtintelligibles, unterbricht oder sie gar für unseren Intellekt ganz aufhebt. In beiden Erscheinungen erweist sich die Materie als die für uns blinde Tyche. Indem nun der Mensch, als das zweckstrebige und in diesem Sinne gottähnliche (*θεῖον*) Wesen, durch den ihm immanenten, auf das Schönste und Beste, also Vollkommene und Göttliche gerichteten Zwecktrieb (Heilstrieb), gezwungen oder genöthigt wird, die von der Tyche (Materie) herrührenden Störungen oder Nöthe denkend und handelnd zu überwinden und sich, in Ueberwindung der Materie und Tyche mehr und mehr der Entelechie anzunähern, wird er Gott ähnlicher.

Es muss einleuchten, dass es eine praktischere Philosophie nicht geben kann. Zwar zieht Aristoteles gemäss seiner Lehre, dass Gott, oder die höchste Intelligenz, das „sich selbst denkende Denken" sei, und dass hierin, d. i. in seiner ewigen Selbstbetrachtung, sein Selbstgenügen und

damit seine Glückseligkeit bestehe, weiterhin den Schluss, dass auch für den Menschen das betrachtende (contemplative oder theoretische) Leben das gottähnlichste und beste sei; allein solche Aufstellungen können nicht als Gegensatz gegen seine Gesammtanschauung vom Zwecke, als dem ersten Bewegenden, gefasst werden; vielmehr erhalten sie ihre volle Ausdeutung erst dadurch, dass die Contemplation als theoretisches Mittel zur Erfassung der Heilszwecke, und zwar zum Zwecke vollkommenerer Verwirklichung, betrachtet und empfohlen wird.

Die Naturphilosophie des Aristoteles bildet den vollen Gegensatz gegen die rein mechanische Naturerklärung von heute, in welcher das menschliche Denken durch die blosse Betrachtung der Materie, ihrer Qualitäten und der in ihr stattfindenden, ohne Zweck gedachten Vorgänge vollkommen absorbirt wird, — wie gegen die pantheistische des modernen Monismus, der den Ur-Aether-Brei ebenso unmotivirt — oder auch so motivirt — mit den drei Ideen des Guten, Wahren und Schönen bestreut, wie die Köchin den grünen Schnittlauch auf die Suppe streut, — um nämlich jenen Brei einigermaassen geniessbar zu machen. Für wen das Werden ein unendliches ist, der leugnet den Zweck und hebt auch damit die Idee des Guten auf, und die pantheistische Trunkenheit bewegt sich „jenseits von Gut und Bös." Indessen ist ja dafür gesorgt, dass die Bäume nicht bis in den Himmel, und ihre Wurzeln nicht bis in die Hölle wachsen: der rein mechanischen Betrachtung und der pantheistischen Verschwommenheit gegenüber verlangt der Intellekt immer wieder sein Recht, nämlich ein intelligibles Prinzip, und ein solches ist eben das der Zweckstrebigkeit, wie hier ausgeführt wurde. Zu sagen, dass die durch die Herrschaft jener modernen Prinzipien geschaffene Geistes-Noth zum Zweckprinzip zurückzukehren nöthigt, wodurch jene eben praktisch als falsch erwiesen werden, ist damit nur tautologisch.

Wir reden hier, wie oft genug hervorgehoben, der reinen Praxis das Wort, — unter Praxis die Erstrebung der höchsten Heilszwecke nicht nur mitbegriffen, sondern zu oberst angesetzt. In diesem Sinne ist uns die aristotelische Philosophie die beste, d. h. die praktischste. Dass auch in dem Lichte, das der Geist des Stagiriten über die Natur der Dinge ausgiesst, das kantische „Ding an sich" bestehen und ewig verhüllt bleibt, versteht sich für unsere Anschauung von selbst. Dem hohen Geiste des Aristoteles war eben der Zweckbegriff in höherem Maasse und in reinerem Grade von Natur „immanent," und so ist er für die Menschheit überhaupt, zunächst für die occidentalische, zum Lehrer und Führer geworden. Sein Auge ist auf das wahre Wesen der Dinge und Erscheinungen, soweit sie dem Menschen intelligibel werden können, gerichtet; aber von diesem Auge kann man nicht sagen, was Hafis vom leiblichen Auge sagt: dass es zwar die Wahrheit der Dinge, nicht aber sich selbst sehe: es sieht das ihm selbst Immanente, den Zweckgedanken, in den Dingen und blickt ihn

in diese hinein, — so der sich selbst denkenden Gottheit, wie er selber sie auffasst, sich nähernd, weshalb man ihn auch den göttlichen genannt hat. Man muss ihn aber auch den eigentlich „menschlichen" nennen, denn so gewiss das Intelligible Gegenstand (Objekt) und in gewissem Sinne Ergebniss oder Erzeugniss (Produkt) des Intellekts ist, und so gewiss die im Bewusstsein des Menschen sich abspielende Bewegung auf den Zweck hin für uns das eigentlichst Intelligible ist, so gewiss ist es wahr, dass das Hineindenken der Zweckbewegung in die Welt und ihre Erscheinungen dasjenige ist, was diese für uns intelligibel macht.

4. Die Zweckbewegung als das eigentlichst Intelligible.

Hier soll in Kürze gezeigt werden, warum es für den Menschen keinen besseren, strenger genommen: keinen anderen, seinem eigenen unveränderlichen Wesen entsprechenderen Erklärungsgrund des Weltganzen geben kann als den einer Zwecksetzung. — Intelligibel für den Menschen sind einzig und allein Vorgänge oder Verläufe oder Lebensbewegungen in ihm selbst, die er mit seinem vollen Bewusstsein (Intellekt) begleitet. Diese Bewegungen werden vom Intellekt in zweierlei Weise erfasst: nämlich entweder so, dass ein in der Bewegung — diese als Linie vorgestellt — später oder erst an ihrem Ende erreichter Punkt auf den Anfangspunkt zurückgeführt wird, und dies geschieht in der Zurückführung einer Wirkung auf ihre Ursache (Kausal-Nexus), — oder umgekehrt so, dass von einem durch eine energischere Willensregung bezeichneten Anfangs-Punkte aus die Bewegung auf einen später auftretenden oder auf den erst durch den Abschluss der Bewegung zu erreichenden Punkt geführt wird, und das ist der Fall bei der Zwecksetzung oder Zweckbewegung. Der Kausal-Nexus, als Bewegung, wird vom Menschen erlebt oder empfunden und von seinem Intellekt rückläufig begleitet: 1) bei den physiologischen Lebensvorgängen (z. B. ich bin oder fühle mich satt, weil ich gegessen habe; der Blutumlauf findet statt, weil ein erster Anstoss auf die Blutmasse durch die von mir empfundene Herzbewegung stattgefunden hat); — 2) bei den (sittlich indifferenten) Vorgängen im Gemüth d. i. bei den Veränderungen der Gemüthsstimmung (ich ärgere mich, weil meine Uhr stehen geblieben ist; er ist gut aufgelegt, weil er das grosse Loos gewonnen hat); — 3) bei den sittlichen Vorgängen im Gewissen (ich bat ihn um Entschuldigung, weil ich mein Unrecht einsah d. i. empfand; der Dieb gab das Gestohlene zurück, weil er Reue fühlte). Die Uebertragung dieses von uns empfundenen kausalen Zusammenhangs auf andere menschliche Personen findet statt unter der Voraussetzung, dass auch in ihnen die der Art nach gleichen, wenn auch der Materie und dem Grade nach verschiedenen Lebensvorgänge stattfinden. Die in jenen Personen vorgehenden Veränderungen werden (oder erscheinen) mir intelligibel, weil ich sie in mir selbst erlebte oder noch

erlebe. Das Intelligiren ist eben ein von vollem Bewusstsein begleiteter Lebensvorgang, „eine primitive Thatsache des inneren Sinnes", durch die wir unseres Seins unmittelbar gewiss werden.*) Wir übertragen aber den Kausal-Nexus auch auf Vorgänge in der leblosen Natur ausser uns, indem wir uns den mechanischen Zusammenhang wie eine lebendige Bewegung vorstellen, — ein Fehler, der durch die Philosophie bereits eliminirt ist, ohne dass das Gemeinurtheil sich dadurch beeinflussen liesse.

Nun könnte man ja sagen: der Akt der Zurückführung der Wirkung auf ihre Ursache sei ein rein intellektueller Akt, während bei der Zwecksetzung schon der Wille mitspreche, und eigne sich deshalb auch am besten oder allein, um irgend welche andere Bewegung uns intelligibel zu machen, und das zeige sich ja eben auch in der Thatsache, dass der Mensch den in ihm empfundenen oder gedachten Kausal-Nexus auf die mechanischen Bewegungen überträgt. Dem ist aber nicht so, denn so wie bei der mechanischen Bewegung der Anfangspunkt (das primum movens als mechanisch gedacht) in Vorgängen in der Materie zu suchen ist, die dem Menschen unter allen Umständen undurchsichtig bleiben, so fällt auch bei den physiologischen Lebensvorgängen im Menschen selbst der Anfangspunkt in das blinde Dunkel der Materie, während die Veränderungen in der Gemüthsstimmung intelligibel im eigentlichsten Sinne erst durch Beziehung auf die persönlichen Zwecke werden. (Wer das grosse Loos gewonnen hat, freut sich, weil er jetzt angenehm leben oder diese und jene Absicht verwirklichen kann; ich ärgere mich über das Stehenbleiben meiner Uhr, weil ich dadurch in der Verrichtung meiner Geschäfte behindert bin); und während die Gewissensvorgänge (die unter den Lebewesen erst im Menschen eintreten), an und für sich (etwa aus dem Blute, den Nerven etc.) unerklärlich, nur intelligibel werden durch Beziehung auf die letzten Heils-Zwecke, deren primum movens nur Gott sein kann. Bei der Zwecksetzung hingegen ist nicht nur schon der Anfangspunkt der Bewegung als kräftigere Willensregung oder energischere Bethätigung der Freiheit, die von vollstem Bewusstsein begleitet ist, uns völlig durchsichtig oder intelligibel, sondern auch die weitere Bewegung bis zu dem als erreicht gedachten Endpunkt (Zweck) erscheint uns, als Ganzes gedacht, im Augenblick der Zwecksetzung als völlig durchsichtig, wenn auch dabei Fehler gemacht und die durch äusseren Zufall (Tyche) eintretenden Behinderungen oder Vereitelungen

*) In hoc enim aliquis percipit, se animam habere et vivere et esse, quod percipit, se sentire et intelligere (Thomas Aq. Quaest. disput. de verit., quaestio X, art. 8). Der gesunde Verstand fühlt, dass die Cartesianische Schlussformel „cogito, ergo sum" nicht am Platze ist. Der Inder denkt: „Die Welt ist Mâya (Täuschung.) Alles ist Blendwerk, jedoch mit Einer Ausnahme, und diese ist mein eigenes Selbst, mein Âtman. Mein Âtman kann nicht Blendwerk sein, wie Çankara beweist, indem er Descartes' „Cogito, ergo sum" vorausnimmt; denn wer das leugnen wollte, würde durch das Leugnen selbst seine Wirklichkeit bezeugen." (Deussen in den Bayr. Blättern 1895, IV/V S. 172.) Denn wer nicht existirt, kann auch nicht leugnen; — ebenso tief wie kindlich.

nicht berechnet werden können. Andernfalls hätte ja der ganze Vorgang für uns — wie man sich ausdrückt — keinen Sinn, d. h. eben: er wäre nicht intelligibel. Hierzu kommt noch, dass für unser Denken die Bewegung auf den Zweck hin als eine rein zeitliche erscheint, die uns immer durchsichtig bleibt (perspicitur), wie die Bewegung des Lichtstrahls, durch die unser Auge mit dem gesehenen Gegenstand in Verbindung gesetzt wird, — während beim Kausal-Nexus, wie schon gesagt, auch das Materielle und Räumliche mitspricht, an welchem der Mensch, als Denkender, nur in einer ihm selbst unklaren, nicht durchsichtigen Weise theilnimmt, — und schliesslich noch, dass die Zweckbewegung eine in der Zeit nach vorwärts gerichtete ist und den Lebensverlauf selber begleitet, während das Durchdenken des Kausal-Nexus, als eine rückläufige Bewegung, diesem Verlaufe zuwiderläuft. Indem der Mensch Zwecke setzt, lebt er, d. h. will er am Intensivsten, und er lebt von der Zwecksetzung; das Aufsuchen von Ursachen ist ihm, als rückläufige Bewegung, immer mühsam und unangenehm, und wenn er Zwecke nicht mehr setzen kann, stirbt er, — und zwar an Ursachen, die für ihn blind sind, — wie das Thier auch; stirbt er am eigenen Zwecke, so stirbt er frei und an Ursachen, die ihm intelligibel sind, wie der Soldat aufdem Schlachtfeld.

Aus dem hier Gesagten folgt, dass auch die Gesammtbewegung in der Natur, — den Menschen mit inbegriffen, — die von ihm ja als eine vorwärts schreitende Bewegung vorgestellt wird, ihm, seiner Eigenart nach, durch kein anderes Erklärungsprinzip intelligibel gemacht werden kann, als durch einen obersten wollenden d. h. zwecksetzenden Intellekt, und der ist eben der erste Beweger des Aristoteles, quod erat demonstrandum.

Der Zweck ist für den Menschen das Intelligible; Materie und Tyche sind es nicht. Die Versuche, zu Erklärungsprinzipien zu gelangen, d. h. sich die Natur der Dinge intelligibel zu machen, müssen wohl aus dem Reiche des Intelligiblen heraus gemacht werden, nicht aus dem der Materie und der Tyche, die eben deshalb vom Menschen blinde Mächte genannt werden, weil sie ihm nicht intelligibel werden können. Wenn des Räthsels Lösung in Beantwortung der Frage gesucht wird, wie denn die Zweckstrebigkeit überhaupt in die Welt gekommen sei? — so lautet die Antwort: aus der Natur unseres Intellekts heraus, für welchen die Zwecksetzung das Intelligibelste ist, und der, ebenso wie er in der das Vollkommene und Schöne und somit auch in sich Heilvolle erwirkenden Zweckstrebigkeit der Natur das Wirken der lebendigen Gottheit erblickt, so auch in der auf die Heilszwecke hinweisenden und hinstrebenden menschlichen Vernunft das dem Göttlichen Aehnlichste erkennt. Gewiss ist auch, dass der menschliche Geist, wenn er nach Art unserer heutigen Monisten in den Wellen des Ur-Aethers untertaucht, von der Zwecksetzung und dem Intelligiblen am Weitesten entfernt ist.

Hier einige Worte über die Forschung und den Forscher. Die Anwendung des teleologischen Erklärungsprinzips auf die organischen Wesen, ihre Formen und Theile ist schon von Aristoteles selbst begonnen und weiterhin bis auf die Neuzeit fortgesetzt worden. Es versteht sich von selbst, dass diese Anwendung immer gleichen Schritt halten muss mit den Fortschritten der exakten Wissenschaft. Demnach hat der Forscher, so lange er forscht, seinen Geist von der überlieferten oder jeweilig herrschenden Gestalt jener Anwendung gänzlich frei zu halten, da der Zweck seiner Forschung der ist, objektive Wahrheiten zu finden, — und ob oder wie sich diese späterhin in die teleologische Gesammtanschauung fügen werden, das ist nicht seine Sache, — nämlich so lange er forscht. Anderseits wird es aber auch ein vergebliches Bemühen bleiben, wenn er zu dem Zwecke forscht, um die teleologische Anschauung umzustossen, weil sie eben, wie hier gezeigt wurde, die für den Menschen einzig intelligible ist, also unter allen Umständen wiederkehrt. Auch wird der Forscher, als ein intelligentes Wesen, dessen Vorzug vor dem Thiere eben im Intellekt besteht, die Intelligibilität der Weltordnung gewiss nicht aufheben wollen, jedenfalls aber das Streben danach im Menschen nicht beseitigen können. Ferner wird er seinen gesunden Menschenverstand und seinen guten Willen auch dadurch in grösserem Kredit bei seinen nichtforschenden Zeitgenossen erhalten, wenn er sich vorher überlegt, ob der Gegenstand seiner Forschung auch mit den Bedürfnissen der Gegenwart oder mit ihren zu wendenden Nöthen in einem näheren und erspriesslichen Zusammenhange stehe, denn bekanntlich ist die Gegenwart der Meinung, dass dies bei einem grossen Theile unserer Spezialisten nicht der Fall sei. Dass auch die Wissenschaft dem Heile zu dienen hat — nämlich nach dem ihr im aristotelischen Sinne immanenten Zwecke — geht ja auch daraus hervor, dass kein Forscher behaupten wird, er wolle dem Heile nicht dienen, oder gar, dass er ihm nicht dienen dürfe. Dass wir heute nahezu so weit gekommen sind, an solchen Behauptungen, wenn sie etwa doch gemacht würden, keinen besonderen Anstoss zu nehmen, ist nur ein höchst bedeutsames Symptom von der Nothwendigkeit der Umkehr. Dass anderseits Versuche gemacht werden können, die richtige Einsicht in die Heilszwecke zu monopolisiren, ist auch wahr, aber der Kampf um die Freiheit des Denkens bleibt den Geistern zu keiner Zeit erspart, denn dieser Kampf ist eben für sie Leben und Zweck ihres Lebens.

5. Die Inder und Kant.

Seit gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die Philosophie der Inder unter uns bekannter geworden, hat die Tiefe ihres metaphysischen Denkens das Erstaunen und die Bewunderung der Occidentalen hervorgerufen. So begründet dies nach der theoretischen Seite hin war, so gross ist die Gefahr in praktischer Hinsicht. Grillparzer hat hierüber mit Recht gesagt: man solle doch nicht fragen, wie weit es eine Nation gebracht, sondern wohin

sie es gebracht habe. So würde man praktisch, d. h. zweckmässig fragen. Eine Philosophie, welche die unser Denken einengenden Antinomien durch Denken aufzuheben trachtet, die Erlösung vom Uebel durch metaphysische Erkenntniss erstrebt, das von praktischen Heilszwecken ausgegangene Ritualgesetz durch ein intellektuelles „Durchschauen der Symbolik" überwinden will, wird sich bald auch jenseits von Gut und Bös sehen, was doch für die Praxis in jeder Weise auszuschliessen ist.*) Der so denkende „Endliche" ist schon reif geworden, um demnächst wieder in's Unendliche zurückzufliessen, und er thut wohl daran, wenn er sich absondert wie der ausgereifte Brahmane, der sich in die Wildniss zurückzieht. Das Reich eines lebensvollen Volkes ist das Endliche mit seinen durch die Noth gesteckten Zielen oder Zwecken, auf die es sein Absehen richten muss. Dass der Heilszweck dabei mit inbegriffen ist, dafür ist durch die Natur der Dinge schon gesorgt. Wenn der Brahmane lehrt, dass im Zustand der Seele, die sich selbst als das Brahman, d. h. als das seinem Wesen und seiner Bestimmung nach Denkende und durch Denken seine eigenen und Anderer Uebel Heilende erkannt hat, der Zustand der Verwirklichung aller Zwecke erreicht sei, und dass damit auch alle Pflichtvorschriften für ihn ein Ende haben, so hat das nur einen Sinn oder ist nur praktisch und zweckmässig für Den, der aus dem Endlichen abscheiden, nicht mehr in die endlichen Zwecke eingreifen *will*, weil bei der Nähe der Auflösung der *Wille* schon gelähmt ist, so dass bei ihm von einer *Freiheit* in unserem Sinne oder von der Kraft, sie durch Abwehr der Ananke zu bethätigen, nicht mehr die Rede sein kann. Man darf freilich sagen, das sei ja gerade der rechte und im besten Sinne *freie* Gebrauch des noch zur Verfügung stehenden Willens, aber das gilt eben nur für den zum Abscheiden ausgereiften Einzelnen. Ist aber durch die Einwirkung einzelner solcher Denker, unter Mitwirkung klimatischer und anderer Einflüsse — ein Hauptfaktor ist ja die *Hitze* — ein ganzes Volk zu einem Volke von Denkern in diesem Sinne geworden, wie man es von den Indern rühmt, so kommen über ein solches Volk Leute aus der Fremde, die anders denken und, nach nahen Zwecken handelnd, irgend eine Gemeinnoth von sich abzuwenden bemüht sind, z. B. den Massenhunger, den Verfall ihrer Industrie u. dgl., so wie die Mongolen und Engländer wirklich über die Inder gekommen sind und sie der Möglichkeit beraubt haben, ihr Leben nach dem Gesetz

*) Wie wenig günstig jene Metaphysik auf die sittlichen Zustände Indiens gewirkt hat, zeigt die Lektüre anglo-indischer Romane. Die Wirksamkeit des „tat tvam asi" (das bist du) und des buddhistischen Mitleids lässt sich mit der christlichen Lehre von der Heilsgemeinschaft, in Bezug auf praktisches Durchgreifen, nicht vergleichen: „Könnte man das Judenthum, auch in Beziehung auf den religiösen Geist, als das *Medium* mit der reflexivischen (medialen) Bedeutung des „*für sich*" (als Selbstzweck) bezeichnen, so erscheint das Inderthum wie das grosse *Passivum*, das Christenthum aber als das *Aktivum* der menschlichen Religiosität". (H. v. Wolzogen, Religion des Mitleidens.)

ihrer Eigenart zu gestalten. Dass sowohl sie selbst, als etwaige auswärtige Apologeten jener Philosophie diesen Zustand zu beweinen haben, ist doch weder eine Empfehlung jener Metaphysik, noch ein Trost. Muth, der drohenden Noth gegenüber, ist besser als Trost im Elend. Wie die Inder aber diesen als Noth empfundenen Zustand anders abwenden könnten, als durch Wiedererstarken ihres auf dem Wege des metaphysischen Denkens gelähmten Willens zum Leben, ist auch nicht abzusehen. Man nennt die Metaphysik „das Centrum und Herz aller ernsten Philosophie;" das „Ding an sich" und die „Maja" der Erscheinungswelt müssen freilich erkannt werden und sind ernste Dinge, aber die Hinwendung zur Wirklichkeit, d. h. zur wirkenden Zwecksetzung im aristotelischen Sinne, ist noch ernster. „Das erneute Hervorbringen der Welt nach jeder Reabsorption in Brahman (im Denkenden) ist eine moralische Nothwendigkeit."*) Ganz einverstanden! — Aber in unserem Sinne heisst das: Jedes Vergessen der Wirklichkeit im Anschauen des Dings an sich und der Maja weist ernstere Leute auf die moralische Pflicht, das Zweckmässige zu thun, um die Noth derer zu wenden, die der Metaphysik zum Trotz in der Welt der Maja weiterleben wollen. Man denke nur, wie erwünscht es z. B. unseren Talmudisten wäre, wenn die „Völker" (Gojim) sich über ihr Elend mit der Maja-Metaphysik trösten wollten!

Die Griechen waren kein Volk von Metaphysikern: sie waren praktische Leute, d. h. sie besannen sich auf nothwendende endliche Zwecke und handelten nach solchen. Zu den gewöhnlichen gemeinsamen Nöthen, wie Hunger, Kälte u. s. w., kam bei ihnen die durch Zerklüftung in zahllose politische Gemeinwesen hochgradig gesteigerte Nothwendigkeit, zur Vertheidigung dieser Gemeinwesen, an deren Unabhängigkeit auch ihr und der nächsten Ihrigen Leben und persönliche Freiheit hing, allzeit bereit zu sein, und so eben sind sie mehr als Andere ein politisches Volk geworden, wie ja auch Aristoteles den Menschen überhaupt als ein „politisches Lebewesen" definirt, d. h. als ein Wesen, das nach Genossenschafts-Zwecken handelt. Demgemäss verlegen bei ihnen auch die Philosophen das Schwergewicht ihrer Thätigkeit auf politisch-praktische Ziele oder Zwecke. Sie wollen „Gesetzgeber und Moralisten" sein, aber Metaphysiker und Theologen nur nebenher. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Pythagoras in Indien war und dort, andernfalls von dorther, Anregung zum metaphysischen Denken empfangen hat, aber in der Heimath ist er wieder Praktiker und Politiker geworden. Platon war von Anlage ein Dichter; aber er wendete sein Dichten und Trachten auf politisch-soziale Zwecke, und die Metaphysik läuft auch bei ihm nur nebenher. Bei Aristoteles ist es eben der Zweckbegriff, der auch sein metaphysisches Denken bewegt, wie wir gesehen haben.

*) Deussen, Bayr. Bl. 1895 IV—V. S. 130; Chamberlain, 1894 VII—IX S. 249.

Von Kant, der des Cartesius Werk wieder aufnahm, wird gerühmt, dass er, während die occidentalische Philosophie bis auf ihn aristotelisch gedacht habe, als wirklicher Metaphysiker den Indern näher gekommen sei. Aber auch Kant war, seiner Willensrichtung nach, Metaphysiker nur nebenher. Darüber hier einige Worte.

Wie der mathematisch-formale Theil unserer Vorstellungen, der keinen materiellen Inhalt hat, auf den gesetzmässigen Funktionen unserer natürlichen Anschauung beruht, so sind auch unsere Vorstellungen mit materiellem Inhalt, weil sie aus der Erfahrung, d. h. aus unserer Sinnesempfindung entspringen, ihrer Beschaffenheit nach abhängig von der Natur unserer Sinneswahrnehmung, d. h. sie sind subjektiven Ursprungs. Sie ergeben sich für uns als blose Erscheinungen (Phänomena), die nur für uns selbst, als das wahrnehmende, d. h. sie für wahr nehmende Subjekt, Wahrheit besitzen und als solche nur für uns vorhanden sind. Sie weisen zwar, unserer natürlichen Empfindung nach, auf ein Etwas hin, was hinter ihnen steht oder ihnen zu Grunde liegt, aber dies Etwas, oder „das Ding an sich," wie es genannt wird, ist uns unbekannt und unerkennbar. Unsere Erkenntniss ist also eine blos ideale, d. h. sie besteht lediglich in den Vorstellungen, wie sie allein in uns, unserer Natur nach, entstehen können. Diese Vorstellungen oder Bilder allein sind das uns unmittelbar Bekannte oder das Gegebene; aber „welches Verhältniss mögen sie haben zu Dingen, die völlig gesondert und unabhängig von uns existiren und irgendwie Ursache dieser Bilder wurden" (Schopenhauer), — d. h. zum Ding an sich? Dies ist seit 200 Jahren das durch Cartesius angeregte Hauptproblem der Philosophie.

Wer nun, wie Kant gethan, das „Ding an sich" von allen Seiten von der „Erscheinungswelt" abscheidet und als ein unnahbares Gebiet für sich hinstellt, von dem wir Nichts wissen können, — was Anderes thut er damit im letzten Grunde, als dass er die Menschen auf die Welt des Endlichen, als auf ihr eigentliches Lebensgebiet, zurückweist, wobei er freilich auch, wenn er es wie Kant macht, die auch praktisch unerlässlichen Ausblicke nach dem Unendlichen, wie Wald-Durchhaue, vervielfältigen und von natürlichem Gestrüpp und historischem Unrath säubern kann, so dass uns von jedem Punkte aus und bei jeder Wendung das Bild der verschleierten Sphinx als ernste Mahnung vor Augen tritt. Für uns leidet es keinen Zweifel, dass die rechte Anwendung — gleichsam der göttliche Zweck — von der historisch eingetretenen Unterscheidung zwischen der Erscheinungswelt und dem Ding an sich die um so entschlossenere Rückwendung zur Welt des Intelligiblen und der Zwecke ist.

Wenn die Prüfung unseres Erkenntniss-Vermögens in der „Kritik der reinen Vernunft" und ihre verneinenden Ergebnisse als der negative Theil der Kant'schen Philosophie zu bezeichnen sind, dagegen die Ergebnisse seiner „Kritik der praktischen Vernunft," durch die reichlich wiedergewonnen

wird, was auf theoretischem Gebiet verloren ging, als der positive, so kann doch kein Zweifel darüber obwalten, was den Willen Kant's als Denker bestimmt hat. Sagt er doch selbst, dass es Zweck seines Kritizismus sei, „die menschliche Vernunft zur völligen Befriedigung zu bringen," was doch gewiss ein praktischer Zweck ist und kein metaphysischer, — die Metaphysik ist ihm Mittel, nicht Zweck.

Kant lehrt, dass unsere Begriffe, als leere Formen vorgestellt, zur Erkenntniss der Dinge an sich (Noûmena) nicht fähig sind, das Was oder Wesen dieser Dinge nicht erfassen oder in sich fassen können, weil unsere Anschauung und Erfahrung zur Füllung der leeren Begriffsformen nur Erscheinungen (Phainómena) liefert, die von uns selbst als vom Ding an sich verschieden erkannt werden, und weil dies letztere nie ein Gegenstand der Erfahrung werden kann, so dass unsere Erkenntniss auf die Erscheinungen beschränkt bleibt. Nun sieht es zwar so aus, als ob unsere leeren oder reinen Verstandesbegriffe, als apriorische Denkbegriffe (Kategorien), wie sie aus der Vergleichung aller logisch möglichen Urtheile gewonnen werden, auch geartet oder fähig seien, alle nach der Natur oder Realität der Dinge möglichen Phänomena zu erfassen; aber es zeigt sich thatsächlich, dass unsere durch Kombination aus den Kategorien gewonnenen, begrifflich auszudrückenden Vorstellungen von Realität nicht einmal fähig sind, alle in der Erfahrung thatsächlich oder historisch gegebenen oder aus der Erfahrung unmittelbar vorauszusetzenden oder aus ihr sicher zu erschliessenden Phänomena zu erfassen oder begrifflich zu präzisiren. Ganz abgesehen von dem in uns selbst stätig stattfindenden Uebersprung von der Materie, als dem Ausgedehnten und Schweren, in das Denkende und Empfindende, das sich von der Ausdehnung und Schwere frei denkt oder frei weiss, sind unsere Begriffe auch nicht fähig, uns klare und deutliche Vorstellungen von den Anfängen der Bewegung, von der Schöpfung, der Entstehung oder Sonderung der Geschlechter, ja nicht einmal von der sogenannten menschlichen Vorgeschichte und der Entstehung der Sprache zu vermitteln, obwohl es für uns den Schein hat, als ob sämmtliche Elemente zu den einschlägigen Vorstellungen in unserem Begriffs-Inventar gegeben seien. Wenn nun, wie Kant sagt, die Thatsache, dass die Welt der Noûmena mit der Welt der Phänomena verwechselt d. h. von ihr nicht unterschieden wurde, die Quelle alles Irrthums und Widerstreites für die alte, transscendente (d. h. das Gebiet der Erfahrung überschreitende) Metaphysik gewesen ist, so muss man, um recht praktisch werden und handeln zu können — und das ist ja hier für uns die Hauptsache —, sich dazu auch noch deutlich machen, dass unsere Begriffe auch nicht zur Verdeutlichung sämmtlicher historisch gegebenen oder mit Nothwendigkeit vorauszusetzenden Phänomena geeignet sind, sondern nur zur Verdeutlichung solcher Phänomena ausreichen, die in jene Periode der menschlichen Kulturgeschichte fallen, innerhalb deren unsere Begriffe selbst entstanden sind.

Der Gottesbegriff z. B. hat bereits seine Geschichte; ebenso die Begriffe der Lust, der Tugend u. a., desgleichen die logischen Kategorien und die Gesammtlogik überhaupt. Es handelt sich nun darum, an den Begriffen, als solchen, das Geschichtliche ihres Wesens und Werdens zu erkennen und jenen Standpunkt zu verlassen, von welchem aus sie als Grössen erscheinen, die nach Inhalt und Umfang von aller Ewigkeit her und für alle Ewigkeit fix gegeben sind. Vielmehr sollen wir sie erfassen lernen als zeitliche Behelfe zur Verdeutlichung zeitlicher Verhältnisse in der gegebenen Erscheinungswelt. Diese für uns sowohl als Quelle unserer Begriffe, wie als Substrat unserer Betrachtung gegebene Erscheinungswelt ist aber nur die Periode der aufgehellten Menschengeschichte, mit jener Naturumgebung, in welcher der Kulturmensch gelebt hat und noch lebt, und aus deren Betrachtung sich seine Begriffe ergeben haben, — einer Welt, deren Anfänge uns, mittels dieser Begriffe, auf dem Wege des vorgestellten Kausal-Nexus zu verdeutlichen, wir nicht im Stande sind. Es ist aber ausserdem noch zu beachten, dass die herrschenden Vorstellungen oder Voraussetzungen von der Fähigkeit der verschiedenen Menschengruppen, sich gegenseitig zu verstehen, viel zu optimistisch sind. Nicht nur versteht das Kind den Erwachsenen, der Mann das Weib, der Wilde oder Halbwilde den Kulturmenschen nicht in dem Grade, wie vorausgesetzt wird, sondern auch unter den Kulturvölkern selber, beispielsweise zwischen dem Semiten und dem Arier, dem Inder oder selbst dem Yankee und dem Europäer, dem Christen und dem Juden, ja selbst dem Katholiken und Protestanten gleicher Nationalität findet ein volles Verständniss nicht Statt. Das hat aber seinen Grund nicht nur in der Verschiedenheit der natürlichen oder anerzogenen Willensrichtungen und des Stärke-Grads, den der Wille in Bewältigung der Lebensnöthe zu entfalten gewillt ist, — sondern auch in der Verschiedenheit des Begriffsinhalts bei den genannten Menschengruppen, wie sie durch Eigenschaften des Blutes, das Geschlecht, die natürliche Umgebung und die mehr oder weniger zufällige religiöse und politische Erziehung hervorgerufen ist. Wer umfassende Zwecke verfolgt, hat auf diese Verschiedenheit zu achten.

Wir sind nun, wie schon aus dem Vorhergehenden erhellen muss, weit davon entfernt, den relativen Grad von Festigkeit bestreiten zu wollen, der unsern Begriffen beigelegt werden muss, wenn noch von einem erspriesslichen, Nöthe wendenden und die Heilszwecke verfolgenden Denken die Rede sein soll; — wir sind auch nicht der Ansicht, dass das „Ding an sich“ in einer absoluten, einander gänzlich ausschliessenden Gegensätzlichkeit gegen die Erscheinungswelt gefasst werden dürfe, was ja unserer gesunden natürlichen Anschauung zuwiderliefe; — wir gehen vielmehr auch hierin davon aus, dass die Sicherheit des göttlichen Heilszweckes auch unsern Begriffen in ihrer geschichtlichen Entwickelung ein stätiges Wachsthum ihrer zweckmässigen und nothwendigen Gewissheit verbürgt,

und dass auch die geschichtlich eingetretene Verdeutlichung des „Dings an sich“ dem Zwecke dient, uns auf die Erscheinungswelt, unter weiterer Verdeutlichung ihrer Besonderheit, zurückzuweisen. Weshalb reden wir aber hier von diesen Dingen? Aus folgenden drei Gründen. — Erstlich: weil es unpraktisch ist, die Begriffe als in solchem Maasse fixe Grössen zu betrachten, dass daraus eine geistige Versteifung in Theorien und Systemen sich ergeben kann, wie sie innerhalb unseres eigenen Kulturkreises oft genug eingetreten ist. Zweitens: weil es unpraktisch ist, vermittels der Begriffe Dasjenige erreichen zu wollen, was durch sie nicht erreichbar ist, — nicht nur das Ding an sich, sondern auch die Anfänge der Menschengeschichte selbst, nach welcher letzteren Richtung beispielsweise gerade in der Gegenwart zu viel Zeit und Kraft verwendet oder verschwendet wird. Drittens: weil es unpraktisch und unzweckmässig ist, den gleichen Begriffsinhalt bei den verschiedenen Menschengruppen und Kulturvölkern vorauszusetzen. Dieser letzte Grund ist heute von den dreien der wichtigste, denn ein Theil der Nöthe der Gegenwart, und gerade die augenblicklich grösste Noth Europas, die Juden-Noth, ist von den Europäern selbst geschaffen worden, durch die Voraussetzung, als ob zwischen Juden und arischen Christen ein solches Maass von Denkgemeinschaft vorhanden wäre, dass sich eine politische und soziale Lebensgemeinschaft darauf bauen liesse. Ferner deshalb, weil der Zerfall des Islâm und die Zersetzung des uns zunächst berührenden muslimischen Orients, in Verbindung mit der Thatsache, dass das semitische Denken durch die Herrschaft der Judenpresse unter uns bereits weit und tief greifende Verheerungen angerichtet hat, die geistige und politische Zersetzung der europäischen Welt herbeizuführen droht; und damit ist wieder der nächste praktische Zweck dieses Aufsatzes berührt. —

6. Schopenhauer.

Auch bei Schopenhauer ist der Noth eine grosse Rolle zugewiesen. Er nennt „die Noth und die Langeweile die beiden Dämonen des Lebens.“ Alles Streben, so lehrt er, entspringe aus Unzufriedenheit mit dem jeweiligen Zustande, d. h. aus Noth, und sei demnach, so lange es nicht befriedigt ist, ein Leiden. Befriedigt werde es aber nur vorübergehend, denn jede Befriedigung sei wieder nur der Ausgangspunkt eines neuen Strebens, wonach das Leiden kein Ende nehme, — was bei ihm tautologisch ist, da der Mensch, als ein seinem Wesen nach unaufhörlich Wollender und Strebender, von vornherein dem Schmerze anheimgegeben sei. Fehle es ihm aber vorübergehend an Gegenständen des Wollens, so befalle ihn furchtbare Leere und Langeweile, und sein Dasein werde ihm zur unerträglichen Last. „Sein Leben springt also, gleich einem Pendel, hin und her zwischen dem Schmerz und der Langeweile, welche beide in der That dessen letzte Bestandtheile sind.“ Hieraus muss sich denn auch der Zweck

des Lebens ergeben (Parerga und Paral. Bd. II S. 247): „Wenn nicht der nächste und unmittelbare Zweck des Lebens das Leiden ist, so ist unser Dasein das Zweckwidrigste auf der Welt. Denn es ist absurd, anzunehmen, dass der endlose, aus der dem Leben wesentlichen Noth entspringende Schmerz, davon die Welt voll ist, zwecklos und rein zufällig sein sollte. Jedes einzelne Unglück erscheint zwar als eine Ausnahme, aber das Unglück überhaupt ist die Regel." Demnach ist für Schopenhauer der Schmerz das Positive", hingegen „das Gute, d. h. alles Glück und alle Befriedigung, das Negative", nämlich „das blosse Aufheben des Wunsches und Endigen einer Pein." Daraus muss sich dann weiterhin ergeben, dass für ihn der letzte oder Total-Zweck des Lebens — nicht der nächste, als welcher ihm ja das Leiden gilt — die Verneinung des Willens zum Leben, als des Quelles aller Leiden, ist.

Ziehen wir nun einen Vergleich zwischen dieser Anschauung und unserer Kombination der Zwecklehre des Aristoteles mit unserer Auffassung der Nothwendigkeit! Nach Schopenhauer ist das Streben oder die zweckstrebige Bewegung schon an und für sich ein Leiden. Nach Aristoteles ist sie im Gegentheil der Erweis jener Lebensenergie, die ihren Grund im ersten Beweger, d. h. in Gott selbst hat, dessen Zweckgedanke mit dem Menschen die Bändigung der Materie und der Tyche, als der Quellen des menschlichen Leidens, ist. Nach unserer Anschauung ist der nächste Zweck der Noth oder des Leidens die Erweckung der Freiheit zu dessen Abwendung, und der Gesammtzweck für die Menschheit ist die Erziehung Aller zur Tapferkeit im Kampfe für die Herbeiführung des Heiles. Die Freude, dass dieser Zweck, als von der göttlichen Quelle aller Energie ausgehend, auch ihn belebt, ist der höchste „Genuss" des Tapferen wie des Frommen in allen Abschattungen, in denen beide Tugenden, Tapferkeit und Frömmigkeit, vorkommen. Tugenden aber sind beide, weil sie tüchtig erhalten zum Leben, so wie es ist. Nach Aristoteles wie nach Schopenhauer ist das Leben, als Bewegung, ein Wollen; aber nach Schopenhauer ist dies Wollen schon an und für sich ein schmerzliches Leiden, gegen das er kein anderes Mittel weiss als die volle Verneinung des Willens zum Leben. Bei dem Manne aus Stagira ist das Wollen — wie sich leicht deduziren lässt — die Entfaltung oder der Erweis der Lebensenergie, die in Erwirkung des Guten und Schönen und in Erforschung des Wahren auf die Bändigung oder den vollen Ausschluss des Leidens gerichtet ist, also im Prinzip die höchste Bejahung des Lebens. Welche von beiden Anschauungen die praktischere ist, darüber kann Niemand im Zweifel sein: sie verhalten sich zu einander wie das ewige Weh und Ach eines Kranken zum Kampfrufe eines jungen Kriegers, — eines ewig jungen, weil die Menschheit sich stäts erneuert. Wir selbst machen das Nichtintelligible, die Materie und die Tyche, zum Werkzeug in der Hand des ersten Bewegers, zunächst durch Erweckung der Freiheit zur Abwehr der aus dem zeitlichen Vorwalten

blinder Mächte für ihn entstehenden Nöthe, weiterhin damit sein Intellekt sich vertiefe und erweitere bis zum Verständniss der höchsten und umfassendsten Heilszwecke, in denen zugleich die göttliche Liebe hervortritt, — und zur Entfaltung seiner höchsten Energie in Bändigung des Uebels, das ihn selbst und die Mitmenschen bedrängt.

Da nach Schopenhauer das Wesen der Welt und des Menschen von vornherein ganz und gar Wille ist, so ist für ihn auch der Intellekt (Vorstellung, Erkenntniss) „dem Willen entsprossen" und „ursprünglich zum Dienste des Willens bestimmt." Er lehrt: im Thiere zuerst hat der ursprünglich blinde, noch nicht von der Vorstellung begleitete und geleitete Wille sich selbst „ein Licht angezündet," das seine Wege zu beleuchten hat, und zwar durch Hervorbringung des Nervensystems und des Gehirns. Beim Thiere sind die Vorstellungen nur erst rein anschaulicher Art, werden aber zu Motiven, die den Willen in Bewegung setzen. Im Intellekt des Menschen kommen dann die begrifflichen Vorstellungen hinzu, die auf das objektive Wesen der Dinge (Ideen) gerichtet sind. Von vornherein ist aber auch im Menschen der Intellekt nur zum Dienste des Willens bestimmt und wird von diesem in Thätigkeit gesetzt und erhalten durch Anwendung auf die gemeineren Lebenszwecke. Dieser Art ist der Intellekt des gewöhnlichen Menschen — der „Fabrikwaare der Natur," wie Schopenhauer sagt. Ihr setzt er dann eine „zweite Art" entgegen: — eine dem Menschen eigentlich „unnatürliche, abusive Thätigkeit," die durch ein „entschieden abnormes, daher eben sehr seltenes Uebergewicht des Intellekts" bedingt ist, und deren Phänomena daher manchmal an den Wahnsinn erinnern. Es ist dies jene Thätigkeit des Intellekts, die „bei der Auffassung des objektiven, selbsteigenen Wesens der Dinge (der platonischen Ideen)" stattfindet „und jeder Leistung in den schönen Künsten zu Grunde liegen muss;" — „denn hier taugt nur das, was der Intellekt ganz aus eigenen Mitteln leistet und als freiwillige Gabe darbringt." „Die Erkenntniss wird also ihrem Ursprung, dem Willen, hier untreu. Der Intellekt, der blos zum Dienst des Willens entstanden ist und in fast allen Menschen auch darin (in diesem Dienste) bleibt, wird abusive gebraucht in allen freien Künsten und Wissenschaften, und in diesen Gebrauch setzt man die Fortschritte und die Ehre des Menschengeschlechts. Auf einem anderen Wege kann er (der Intellekt) sogar sich wider den Willen (seinen ursprünglichen Herrn) wenden, indem er, in den Phänomenen der Heiligkeit, ihn aufhebt." (Parerga und Paral. II. S. 347.)

Jedermann muss erkennen, dass dies sprunghafte Denken, auch bei Ueberkleisterung aller Risse und Widersprüche, sich der aristotelischen Anschauung gegenüber, sowohl in Bezug auf Wahrung der menschlichen Gesammtwürde, als auf den besonderen Zweck und Werth von Wissenschaft und Kunst — man denke beispielsweise nur an die aristotelische Definition der Tragödie — im Nachtheile befindet. Das Hauptverdienst Schopenhauers

liegt, wie auch Richard Wagner erkannt hat, in der Neuerweckung und Vertiefung des Mitleids und in der Aufforderung zur Bändigung oder Verneinung der egoistischen Willensregungen, und dies Verdienst darf ihm nicht bestritten werden.

7. Das Schöne und die Kunst.

Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.
Hier hilft das Tappen Nichts; dass man was Gutes macht,
Muss man es erst recht sicher kennen.
(*Goethe*, Künstlers Apotheose.)

Von der Kunst sagt Aristoteles, dass sie eine Nachahmung der Natur sei. Von der höheren oder reinen Kunst versteht es sich von selbst, dass das von ihr Nachzuahmende die Natur in ihrer Vollkommenheit ist, also jene Formen, durch welche der von der Natur verfolgte Zweck vollkommen erreicht ist, oder, anders ausgedrückt: welche eine volle Harmonie von Form und Idee (von Stoff und Zweck) darstellen und eben dadurch unser Wohlgefallen erregen, dass alles Klaffende, Zwiespältige vermieden ist. Aristoteles lehrt ausdrücklich, dass das Gute (Vollkommene) zugleich schön sei, oder dass der vollerreichte Zweck im „Bereiche des Schönen" liege, und das sind zutreffende und ausreichende Definitionen. Wenn also vom Kunst-Schönen, wie dies in neuerer Zeit oft geschieht, so geredet wird, als ob dabei an Zwecke gar nicht gedacht werden könne oder dürfe, so ist das ein Irrthum, den wir hier beleuchten wollen.

Schopenhauer (Parerga und Paral. II. S. 343) sagt: „Das eigentliche Problem der Metaphysik des Schönen lässt sich sehr einfach so ausdrücken: wie ist Wohlgefallen und Freude an einem Gegenstande möglich, ohne irgend eine Beziehung des selben auf unser Wollen?" Jeder nämlich fühle, dass Freude und Wohlgefallen an einer Sache eigentlich nur aus ihrem Verhältniss zu unserem Willen oder zu unseren Zwecken entspringen könne, so dass eine Freude ohne Anregung des Willens ein Widerspruch zu sein scheine. Dennoch errege das Schöne ganz offenbar als solches unser Wohlgefallen, ohne irgend eine Beziehung auf unsere persönlichen Zwecke, d. h. auf unseren Willen. Es ist in diesen Worten aber nur von persönlichen Zwecken die Rede, d. h. von solchen, die nicht über die Person hinausgehen, und darum lautet die Lösung Schopenhauers: „dass wir im Schönen allemal die wesentlichen und ursprünglichen Gestalten der belebten und unbelebten Natur, also Platons Ideen der selben, auffassen, und dass diese Auffassung zu ihrer Bedingung ihr wesentliches Korrelat, das willensreine Subjekt des Erkennens, d. h. eine reine Intelligenz ohne (persönliche) Absichten und Zwecke habe." Dadurch verschwinde, beim Eintritt der ästhetischen Auffassung, der Wille ganz aus dem Bewusstsein; dieser allein aber sei die Quelle aller unserer Betrübnisse und

Leiden, und dies eben sei der Ursprung jenes Wohlgefallens am Schönen, weil dieses schmerzfrei ist. Hier kommt schon der Pessimismus zum Ausdruck; es ist aber auch einleuchtend, dass beim schönen Gegenstand nicht sowohl an die Versinnlichung platonischer Ideen, die ja den Natur- und Kunstdingen nicht immanent sein können, als vielmehr an die aristotelischen Zwecke (Entelechien) zu denken ist. Eben weil der von der Natur gedachte Zweck im schönen Gegenstande vollkommen erreicht, und dies Verhältniss durch den Künstler mit Glück nachgeahmt worden, so dass jeder beunruhigende Zwiespalt zwischen Form und Idee (Stoff und Zweck) aufgehoben scheint, eben deshalb entsteht in dem Betrachter das Korrelat des ruhigen Wohlgefallens, denn er ist ja auch nur ein Theil der zweckmässig gedachten und zweckdenkenden Natur, die nur so lange oder insoferne bewegt bleibt, als der Zweck nicht erreicht ist; mit dem erreichten Zwecke aber tritt momentane Ruhe ein, die durch das graphische und plastische Kunstwerk festgehalten wird. Schopenhauers Anmerkung (ebenda S. 344): „Das vollkommene Genügen, die finale Beruhigung, der wahre wünschenswerthe Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im Kunstwerk, im Gedicht, in der Musik“ lässt die Beziehung auf den Zweck der Kunst vielfach hervortreten. Seine Worte: „Das reine Subjekt des Erkennens tritt ein, indem man sich (d. i. seine persönlichen Zwecke) vergisst, um ganz in den angeschauten Gegenständen aufzugehen,“ besagen in unserer Sprache: die von Natur und Kunst erreichte Vollkommenheit der Harmonie von Form und Zweck spiegelt die damit erreichte Ruhe (aufgehobene Bewegung) in solchem Grade in den Beschauenden hinein, dass für den Augenblick auch in ihm die auf seine eigenen Zwecke gerichtete Bewegung aufhört. Könnte diese Ruhe für Einzelne oder für eine Gesammtheit durch eine planmässige Erziehung zum Bestandtheil einer andauernden Grundstimmung gemacht werden, ohne dass damit die auf stäte Wendung der Nöthe gerichtete Thatkraft geschwächt, diese vielmehr zu andauernder Tapferkeit erhöht würde, so wäre das der rechte Erziehungszweck, und in diesem Sinne spricht man von einer ästhetischen Erziehung.

Wenn Schopenhauer weiter sagt (S. 346), dass bei der Auffassung des objektiven, selbsteigenen Wesens der Dinge, „welches ihre platonische Idee ausmacht und jeder Leistung in den schönen Künsten zum Grunde liegen muss,“ der Wille ganz aus dem Spiele bleiben müsse, „denn hier tauge nur das, was der Intellekt ganz allein, ganz aus eigenen Mitteln leistet und als freiwillige Gabe darbringt,“ — hier müsse sich „Alles von selbst machen: die Erkenntniss müsse absichtslos thätig, folglich willenslos sein, denn nur im Zustande des reinen Erkennens, wo dem Menschen sein Wille und dessen Zwecke, mit ihm aber seine Individualität, ganz entrückt sind, kann diejenige rein objektive Anschauung entstehen, in welcher die platonischen Ideen der Dinge aufgefasst werden“, — so beruht dies auf schiefer Auffassung. Die Ideen im platonischen Sinne können

allerdings nur durch den Intellekt erfasst, oder vom Genie durch blosse Intuition erschaut werden; aber sie sind ja durch die Kunst nicht nachahmbar, und darauf eben beruht das bekannte abfällige Urtheil Platon's über den Werth der Kunst. Durch die Kunst nachahmbar ist nicht die platonische Idee, sondern, wie schon gesagt, nur die aristotelische Entelechie, die Aktualität des im Einzelding oder in der Einzelerscheinung erreichten Zweckes der Vollkommenheit, d. i. der Harmonie zwischen Form und Zweck.

Ebenso schief ist es, wenn Schopenhauer fortfährt: „Eine solche Auffassung aber muss es allemal sein, welche der Konzeption, d. i. der ersten, allemal intuitiven Erkenntniss vorsteht, die nachmals den eigentlichen Stoff und Kern, gleichsam die Seele eines echten Kunstwerkes ausmacht. Das Unvorsätzliche, Unabsichtliche, ja zum Theil Unbewusste und Instinktive, welches man von jeher an den Werken des Genie's bemerkt hat, ist eben die Folge davon, dass die künstlerische Urerkenntniss eine vom Willen ganz gesonderte und unabhängige, eine willensreine (willenslose) ist; und eben weil der Wille der eigentliche Mensch ist, schreibt man jene einem von diesem verschiedenen Wesen, einem Genius zu." Hierauf ist zu entgegnen: die intuitive Konzeption des Schönen im Künstler kann nicht in dem Sinne eine Erkenntniss genannt werden, wie sie bei der auf induktivem Wege bewirkten Abstraktion der platonischen Ideen stattfindet; sie ist vielmehr das Bild (die Intuition) einer im Einzelding (auch im Einzel-Verlauf, wie im Drama und der Musik) verwirklichten aristotelischen Entelechie. Wie in dieser die Zwecke des Guten und Schönen mit inbegriffen sind, so auch in der Seele des konzipirenden Künstlers, der eben dadurch, dass er ein Vollkommenes zu konzipiren vermag, in welchem die Bewegung auf den Zweck hin durch dessen Erreichung zur Ruhe gebracht ist, sich als dem ersten Beweger, der ja die reine Energie und Entelechie ist, ähnlicher erweist als der Mittelschlag der Menschen. Da aber der Künstler nicht in einer Welt der Vollkommenheit, sondern in einer solchen der Unvollkommenheit lebt — und dies zwar nach Schopenhauer noch viel mehr als im Sinne des Aristoteles — so muss sich doch das Verhältniss des von ihm intuitiv Konzipirten, sowohl zur Welt der Unvollkommenheit, wie zu der als Zweck zu erreichenden Vollkommenheit seinem Geiste darstellen. Das „unbewusste Instinktive" bei der intuitiven Konzeption ist allerdings anscheinend Thatsache, insoferne diese scheinbar ganz unvermittelt eintritt, — sie ist aber in der That doch vermittelt, nämlich durch die tiefe Beunruhigung des Gemüths, die der Konzeption vorangeht. Diese Beunruhigung ist aber erregt durch den Schmerz über die Unvollkommenheit der umgebenden Welt, die sich als Materie (Steresis) und Tyche den göttlichen Zwecken des Guten und Schönen nicht fügen will, und die aus dieser Beunruhigung thatsächlich hervorgehende Intuition ist eben die Rettung oder Befreiung davon, da sie im Vorauserschauen einer Entelechie besteht, in welcher der beunruhigende

Widerstreit zwischen wirklicher Form und nicht verwirklichtem Zweck aufgehoben ist. Wäre nun im Künstler der auf Verwirklichung der höchsten Zwecke gerichtete Wille nicht von besonderer Stärke, wie könnte gerade in ihm die Intuition sich leichter bilden als in Andern? Was Schopenhauer die „künstlerische Urerkenntniss“ nennt, ist also keineswegs „vom Willen ganz gesondert, unabhängig und willenslos,“ sondern hängt mit ihm untrennbar zusammen; „willensrein“ ist es freilich in dem Sinne, dass der Wille rein sein muss von gemeinen, d. i. persönlichen Zwecken, denn diese können allerdings die Konzeption des Schönen nur verhindern. Den sichersten Weg zur Entelechie führt aber die Bewegung aus der Liebe, da in ihr alles aus Zwiespalt hervorgehende Leid aufgehoben, und sie aus dieser Empfindung heraus der Bändigung alles Widerstrebenden gewachsen ist.

Der oben gezeichnete Verlauf bei der Konzeption des Schönen, nämlich dass ihr eine tiefe Beunruhigung vorangehe, ist Thatsache, daher bei Goethe der Ausdruck: „sich etwas vom Leibe schreiben.“ Jene Beunruhigung entspringt aber einer Noth, die abzuwenden ist; und sie selbst ist eine solche Noth. Goethe hat auch gesagt (Briefwechsel mit einem Kinde II, 285): „Jede Kunst steht eigenmächtig da, den Tod zu verdrängen, den Menschen in den Himmel zu führen; aber wo sie die Philister bewachen und als Meister lossprechen, da steht sie mit geschorenem Haupte, beschämt; was freier Wille [freie Zwecksetzung zur Wendung der Noth], freies Leben sein soll, ist Uhrwerk. Und da mag nun Einer zuhören und glauben und hoffen, — es wird doch Nichts daraus. Nur durch Wege konnte man dazu gelangen, die dem Philister verschüttet sind: Gebet, Verschwiegenheit des Herzens im stillen Vertrauen auf die ewige Weisheit auch im Unbegreiflichen.“ Diese Worte sind wie besonders dazu geschrieben, um die aristotelische Theorie, wie die hier vorgetragene, zu illustriren. Die Kunst soll den Tod verdrängen! Der Tod für den Künstler ist aber nicht der leibliche Untergang, sondern die tiefe Noth, die ihm durch die Herrschaft des Schlechten oder Gemeinen und durch Behinderung seiner eigenen Freiheit als Künstler auferlegt wird und für ihn schlimmer ist als leiblicher Tod. Indem er den Tod in diesem Sinne verdrängt, und zwar nicht nur für sich, sondern noch mehr für die Andern, ist seine That eine nothwendige, und durch sie erweist und rettet er seine Freiheit. Denke man hier doch gleich an die Noth und That Richard Wagners gegenüber dem „Judenthum in der Musik“! Und die Kunst soll den Menschen in den Himmel führen, — in das Reich, wo jeder Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Heilszweck aufgehoben ist und darum die Ruhe der Seeligen waltet. Und die Mittel, um zur befreienden Künstlerthat tüchtig zu werden, sind Gebet und stilles Vertrauen auf die ewige Weisheit auch in dem Unbegreiflichen, — ganz aristotelisch, nur christlich ausgedrückt! Die ewige Weisheit ist die sich selbst denkende

göttliche σοφία, und das Unbegreifliche ist das scheinbare Vorwalten der blinden Materie oder Tyche. Der Künstler thut sein Theil zur Verdrängung dieser blinden Mächte, indem er den Glauben an die alldurchdringende und allbewältigende Energie der göttlichen Weisheit, die sich in den Entelechien als siegreich gestaltend erweist, immer wieder herstellt — für den Intellekt des Menschen, und so wird er zum besonderen Werkzeug Gottes, indem er als Schaffender seinem Kunstwerk die Eigenschaften des Schönen, — nach Aristoteles „Ordnung, Gleichmaass und Bestimmtheit" — gibt und so durch die sinnliche Anschauung selbst den Glauben an die höchsten Zwecke erhält.

Schiller hat gesagt: „In der Poesie endigen alle [zu Zielen führenden] Bahnen des menschlichen Geistes, und desto schlimmer für ihn, wenn er sie nicht bis zu diesem Ziele zu führen den Muth hat. Die höchste Philosophie endigt [schliesst, den Endzweck erreichend, ab] in einer poetischen Idee; so die höchste Moralität, die höchste Politik. Der dichterische Geist ist es, der allen Dreien das Ideal [den höchsten Zweck] vorzeichnet, welchem sich anzunähern ihre höchste Vollkommenheit ist." Die Poesie erscheint hier als Vertreterin der Kunst überhaupt, weil ihr Mittel, — das Wort, — die Idee zum deutlichsten Ausdruck bringt und Jedem geläufig ist. Und da sollte es dem Künstler verboten sein, an Zwecke zu denken? Da müsste er eben kein „denkendes Wesen" sein dürfen, was man doch sonst vom Menschen in genere noch strenger verlangt, als beispielsweise heute unter uns den Taufschein. Shakespeares „schöner Wahnsinn" ist, wo er zu den im Sinne des Dichters Wissenden und Gläubigen spricht, der freudige Ausdruck gemeinsamer Erhebung über die gemeine Zufälligkeit, sonst aber die Maske des Wahn-Befrieders: er heilt von dem Wahne, dass in den Dingen keine Zweckmässigkeit, im Reich der Menschen keine Gerechtigkeit walte, dass es dem Flusse des Werdens gegenüber nicht erhabene Standpunkte gebe, von denen aus die Linien der Bewegung in Harmonie sich auflösen. Darum eben ist er ein schöner Wahnsinn. Die Maske drängt sich dem Liebenden in natürlicher Weise auf, weil er zumeist zu Wahnbefangenen sprechen muss. Dabei muss er aber wohl nur um so mehr denken als Andere, was denn auch im rechten Verhältniss zu der Werthschätzung steht, die ihm zu Theil wird; denn diese gilt immer nur dem Gemeinnöthe wendenden Denken, und auch der Künstler findet nicht, wie ein blindes Huhn die Perle. Wer nur findet, wird darum nicht geehrt. Das Alles sind nur Erläuterungen oder Umschreibungen und zugleich Rechtfertigungen des Satzes, dass der Mensch ein denkendes Wesen ist. Aber gerade der Künstler ist der Unglückliche, dem man zur Entlohnung für seine besondere Leistung das Privilegium gönnte, so gedankenlos und zwecklos vorzugehen, wie es die liebe Trägheit nur sich selber wünschen kann. Zum Glück haben Goethe, Schiller, Wagner u. A. auch Prosa hinterlassen, die als solche aufweist, was, wie und darum wohl auch

dass sie auch als Künstler gedacht haben, und gerade als solche am Intensivsten.

Und so ist denn auch bei Richard Wagner das Kunstwerk selbst der „Ausdruck eines ethischen Dranges, der wiederum [auf die Andern] als ein anregendes und leitendes Motiv wirken mag." (H. v. Wolzogen, Bayr. Blätter 1894, X—XII, S. 297.) Er selbst bezeichnet als höchstes „Ziel" seiner Kunst die „Ermöglichung der Liebe, als des vollsten Innewerdens der Wirklichkeit = Wahrheit." Von den „ungeheuren Bemühungen des menschlichen Geschlechtes", diesem Ziele näher zu kommen, sagt er: „Ich erkenne in jedem Schritte eine Nothwendigkeit und freue mich herzlich, wenn diese Schritte geschehen". Dass hier der Ausdruck „Nothwendigkeit" mehr in unserem Sinne als im fatalistischen aufzufassen ist, sieht Jeder. Der Mahnung eines Freundes gegenüber: sich „von Träumereien und egoistischen Schwärmereien abzuwenden, um sich dafür dem einzig Realen, dem wirklichen Leben und seinen Bestrebungen zuzuwenden", erklärt er „lächelnd": „Ich glaube, dass ich der vollen Wirklichkeit mich viel bestimmter, bewusster und unmittelbarer zuwende, indem ich jede meiner Lebensäusserungen, auch die leidenvollsten, nur auf jenes Ziel und seine Kundgebung verwende", (ebenda S. 303) — durch seine Kunst nämlich. Hier spricht sich deutlich aus, wie die Zwecke des Künstlers den Forderungen der „Wirklichkeit" dienen, — freilich nicht denen der gemeinen, sondern der im aristotelischen Sinne wahren und wahrsten (realsten) Wirklichkeit, für welche die Entelechie zu erwirken, der Künstler liebend leidet und energisch handelt. Der Abschluss lautet (S. 306): „Dies ist Alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: das Nothwendige zu wollen und selbst zu vollbringen". Der Ausdruck, „das Nothwendige zu wollen" könnte auch in dem Sinne gefasst werden: die von Aussen aufgenöthigte Unterwerfung unter die Tyche durch Liebe in Freiheit zu verwandeln; dass der Künstler aber auch das „Nothwendige vollbringen" soll, zeigt, dass das Nothwendige hier das ist, was Nöthe abwendet. Das kann er aber als „Liebender und Wissender" nur durch bewusste Zwecksetzung. Wenn er das Alles kann, so besitzt er eben das, was die Eigenart des Künstlers im grossen Style ausmacht.

Man hat in der bisherigen Aesthetik das Entstehen des Kunstwerks gerade nach seiner geistigen Seite mehr als einen vegetativen Vorgang betrachtet (contradictio in terminis), mit welchem sich, sofern er überhaupt als gesund angesehen wird, hedonische Empfindungen oder Lustgefühle verbinden. Das schmeichelt freilich nicht nur der menschlichen Trägheit, die das angenehme Vegetiren recht gerne hinnimmt, sondern auch der Eitelkeit, denn das Vegetiren-Können traut sich Jeder zu. Die sogenannte „Konzeption" mag immerhin angenehm sein, sagt Grillparzer; — alles Uebrige aber sei schwere Arbeit. Diese Lust-Aesthetik

hat kaum weniger als die Spezialisirung der wissenschaftlichen Forschung dazu beigetragen, durch Schwächung des Ethos das Unheil und die Noth der Zeit so furchtbar anwachsen zu lassen. Denke man nur auch an die grundfalsche Behandlung der Litteraturgeschichte in den Mittel- und sogar in den höheren Töchterschulen! Das reine Verderben! Daher fordert Hugo Dinger mit Recht: es sei mit der alten hedonistischen Anschauung vom Wesen der Kunst endgültig aufzuräumen, die über eine Lehre von Lustgefühlen, über die Annehmlichkeits-Aesthetik nicht hinausgekommen ist. „Wahrlich, Angesichts des furchtbaren Ringens einer Künstlerseele, wie sie in Lionardo, [Michelangelo], Dürer, in Beethoven, Schiller und Wagner lebte, muss sich ein ernsterer Begriff vom Wesen des Künstlerischen entwickeln. Die prinzipielle ethische Bedeutung im Kunstempfinden und Kunstschaffen muss anerkannt werden.“ *) Die Teleologie des Aristoteles gibt dafür die beste Grundlage.

Abschliessend betonen wir aber auch hier wieder, dass wir uns der Einseitigkeit in der Auffassung der Kunst als einer Nachahmung der Natur wohl bewusst sind. Auch wir finden das Besondere, wie es im Künstler selbstthätig ist, nicht nur in seinem vorwaltenden Drange und seiner besonderen Befähigung zur Nachahmung des Naturschönen, und finden das Wesen dieses Selbstthätigen auch nicht etwa darin erschöpft, dass er selbst, nach seiner Besonderheit als Künstler, ja auch nur eine Schöpfung der im aristotelischen Sinne aus dem Geiste des Göttlichen heraus zweckstrebig gedachten Natur ist, — wissen vielmehr, dass die in ihm intuitiv geschauten Bilder des Vollkommenen keineswegs von den durch die Sinne aufgenommenen Bildern des Naturschönen in dem Maasse abhängig sind, dass sie nicht auch als ein ganz Besonderes und im platonischen Sinne ewig Uebermächtiges erscheinen dürften, dem der Künstler nur persönlichen Ausdruck verleiht. Wir sind überhaupt nicht der Ansicht, dass diese Dinge je durch Begriff und Wort in einer dem auf ewige Bethätigung angewiesenen Erkenntnissdrange des Menschen genügenden, geschweige denn in einer ihr Wesen erschöpfenden Weise verdeutlicht werden könnten. Auch sind wir ja von vorn herein von der inneren Verwandtschaft der sokratischen Begriffe, der platonischen Ideen und der aristotelischen Zwecke ausgegangen, und in unserem Sinne dürfte auch Aristoteles selbst nicht in dem Grade als Antiplatoniker aufgefasst werden, wie er es deshalb zu sein scheint, weil er ja das ihm persönlich Eigene zunächst in dessen Verschiedenheit von den Anschauungen seines Lehrers zum Ausdruck bringen musste, im Gegensatz zu denen sie ihm selbst erst in der Form des Abweichenden und scheinbar Gegensätzlichen bewusst geworden waren. Es ist ja doch das in den drei Denkern Verwandte, was dies hellenische Dreigestirn zur ewigen Leuchte für die arische Geisterwelt gemacht hat, und wenn wir

*) Vgl. Arthur Seidl, das Jenseits des Künstlers (Bayreuther Bl. IV/V, S. 137).

hier das durch allzubunte und allzu rasch wechselnde Manigfaltigkeit des ihm vorgeführten Neustoffs geblendete Auge der Gegenwart wieder empfänglicher machen wollen für den reinen, ruhigstäten Lichtglanz des Ewigen, wie es sich in diesem Dreigestirne widerspiegelt, so lassen wir auf dies Auge vorzugsweise jene Strahlen wirken, in denen die Leuchtkraft zur Erhellung des Weges, der zu Nöthe wendenden Zielen führt, die stärkere ist, weil sie auch die verwandten Strahlen des älteren Doppelsterns in sich aufgesogen haben.

8. Der Semitische Orient: Judenthum und Islam.

Man muss sich nun recht deutlich machen, dass in der teleologischen Naturanschauung des Aristoteles und in deren Anwendung auf das Verhältniss des Menschen zur Natur und zur Gottheit, wie er es in den Grundlinien gezeichnet hat, — nämlich als das der Zweckstrebigkeit zum Vollkommenen, d. i. zum Guten, Wahren und Schönen, in Nachahmung des ersten Bewegers der Natur und der Geister, — eine Eigenschaft des abendländisch-arischen, zunächst des hellenischen Geistes zum Ausdruck kommt, die ihn als Träger der höchsten, auf die obersten und umfassendsten Zwecke, d. i. auf die der ganzen Menschheit gemeinsamen Heilszwecke, gerichteten Kräfte des Menschen erscheinen lässt, und die ihn von dem morgenländisch-arischen (indischen) Geiste, der in den Tiefen der Metaphysik versinkt und so den Boden unter den Füssen verliert, noch mehr aber vom semitischen Geiste scharf unterscheidet, weshalb zwischen beiden ein volles Verständniss überhaupt nicht stattfindet. Die aristotelische Teleologie ist eben der philosophische Ausdruck des arischen Idealismus in seiner vollen Stärke. Von der gelben Rasse (Chinesen) wird behauptet, dass sie dieses Idealismus gänzlich entbehre.

Der semitische Geist, der im arabischen Beduinen seinen natürlichsten Vertreter hat, ist durchaus auf das Gegenwärtige, das Gewordene und Vorhandene, nicht auf das Zukünftige und Werdende gerichtet. Die Gegenwart will er so mühlos als möglich geniessen; von der Zukunft fasst er nur dass Nächstkommende in's Auge, das Weiterliegende macht ihm keine Sorgen, und deshalb ist er selbst kein geistig Werdender, sondern der eigentliche Vertreter des starren Festhaltens am Hergebrachten. Die Zwecke des Beduinen beschränken sich auf die Mehrung und Verwerthung seiner Heerden und auf räuberische Ueberfälle: Razzien und Sklavenjagden. Seine Worte für Zweck gehen entweder auf die Vorstellungen von Wandern und von Marschzielen zurück (qasd, nawa), oder auf die des Beutemachens. Das Wort mághza, Gegenstand der Beute oder der Razzia, überträgt er sogar auf Absicht und Sinn der Rede, auf die Moral einer Fabel, u. dgl. Sein gewöhnliches Wort für Gedankeninhalt, Idee (ma'na) geht auf etwas zurück, worunter er eben leidet, was sein Gemüth bedrückt und darum ernstlich zu rascher Abwendung einer imminenten Gefahr auffordert,

nicht auf ein ideelles Gemein-Bild, das sich ihm vor das geistige Auge stellt. Dass die Poeten einigermaassen eine Ausnahme machen, versteht sich von selbst. Von der Natur beschäftigen ihn der ewig gleiche Gang der Gestirne und die im Jahreslaufe regelmässig wiederkehrenden oder zufällig gestörten meteorologischen Erscheinungen; dann noch die Beschaffenheit der Thierwelt, soweit sie in den Bereich seiner täglichen Wahrnehmung fällt, mit fast ausschliesslicher Beziehung auf ihren Nutzen für ihn. Die Vorstellung von einem Werden in der Natur, als einer zielstrebigen Bewegung auf das Vollkommene und Schöne im aristotelischen Sinne, insbesondere auch die Beziehung des Schönen zum Ethischen fehlt dem Araber gänzlich, daher ihm auch der Kunsttrieb mangelt, dessen Bethätigung von Seiten anderer Völker dem Muslim wie dem orthodoxen Juden sogar als sündhaft erscheint. Seine Mitempfindung beschränkt sich unter Menschen auf Jene, deren Blut dem selben Mutterleib entsprungen ist, — auf die Angehörigen seines Stammes. Von den Thieren steht nur das edlere Pferd seinem Herzen nahe; gegen alle andern ist er grausam. Eine Kultur kann er nicht schaffen, eine von Andern überkommene nicht weiterbilden oder auch nur erhalten: er muss sie, als Razziant, zerstören. Die religiöse Heilsidee, die dem Semiten aus fremden Kulturkreisen zugetragen wird, bildet er in dem Sinne um, dass er den Heilsberuf und die Heilsbefähigung auf seinen eigenen Stamm beschränkt und daraus das Recht zur Beherrschung oder Vernichtung aller Anderen und die Pflicht zum heiligen Kriege gegen sie ableitet.

Die Wüste, frei von so vielen Einflüssen des festansässigen Kulturlebens, die Leib und Seele schwächen und vergiften, erhält ihre Söhne kraftvoll an Körper und Geist, durch die stäte Beweglichkeit, die das Nomadenleben ihnen vorschreibt, und bis zu einem gewissen Grade heldenhaft durch die Gefahren, die von diesem Leben untrennbar sind. Die natürliche Theilnahme mit den stäts von den gleichen Gefahren bedrohten Blutsverwandten und der aufopfernde Schutz der Klienten, der für ihn Voraussetzung der Ehre ist, erhalten den Hochsinn lebendig. Beim Uebergang in das ansässige Kulturleben verschwinden diese Tugenden. Die Güter dieses Lebens erfreuen ihn nicht, weil er sie nicht selbst geschaffen hat. Die gesund erhaltenden Einflüsse der Wüste können ihm nicht ersetzt werden, und so verfällt er in stumpfe Apathie oder reizbare Melancholie. Die Zustände seiner seelischen Erregung wechseln dann zwischen Anfällen tiefster Zerknirschung und höchster Ekstase. Gedanklichen Inhalt von einiger Stätigkeit kann dieser Seelenzustand nur aus fremder Hand empfangen und nur durch kürzere Zeit festhalten, da eine Angleichung jener fremden Ideen an die ihm selbst natürlichen Denkprozesse nicht möglich ist.

Der Mekkaner Muhammed war kein Sohn der Wüste, sondern ein der Melancholie verfallener Städter und überdies durch besondere krankhafte Leibesbeschaffenheit häufigen Sinnestäuschungen und ekstatischen

Zuständen unterworfen. Das Staunen über die durch Natur und Schöpfungsakt bezeugte Allmacht Gottes und die ihm durch seine besondere Umgebung mitgetheilte, sein ganzes Wesen ergreifende Beunruhigung darüber, ob er und sein Volk dem furchtbaren Allmächtigen, der schafft und vernichtet, den rechten Glauben entgegenbringe, beherrschten ihn ganz. Diese Beunruhigung bannte er, indem er sich den Zweck setzte, seinem Volke den rechten Glauben zu geben und das Heil zu sichern, das nach seiner Anschauung zwar die Weltherrschaft im Gefolge haben sollte, für seine Person aber zumeist ein jenseitiges war. Durch diese Zwecksetzung, die bei ihm ohne allen Zweifel aus dem Mitleid hervorging, ist er zum Stifter einer Weltreligion geworden; nach der Natur seines Volkes aber hat der Islâm die Gestalt eines „Raubgeschäftes en gros" (v. Kremer) angenommen, bei dem man die Wonnen des Paradieses mit in den Kauf erhielt.

„Die Welt ist ein Aas" pflegte Muhammed zu sagen. Vor einem Misthaufen Halt machend, sagte er einst zu seinen Begleitern: „Seht, das ist die Welt!" — zog dann vermoderte Fetzen und Knochen heraus und wiederholte: „Das ist die Welt!" Als er einmal beim weggeworfenen Aase eines Schafes vorüberging, richtete er an seine Begleiter die Frage: „Glaubt Ihr nicht auch, dass dies Schaf für seinen Eigenthümer werthlos sei?" Auf ihre Antwort, dass man es eben wegen seiner Werthlosigkeit weggeworfen habe, erwiderte er: „Nun denn! Bei dem, in dessen Händen meine Seele ist! Die Welt hat weniger Werth für Gott als dies Aas für seinen Eigenthümer. Hätte die Welt für ihn nur den Werth eines Mückenflügels, so würde er keinem Ungläubigen einen Trunk Wassers in ihr gewähren!"*) Aus diesem Zusatze spricht zugleich jener Fanatismus, den der semitische Geist vorübergehend auch dem Christenthum einzuflössen gewusst hat. Vergleiche man aber diesen Gott, dem die Welt ein Aas ist, mit der Gottheit des Aristoteles, welche, die blinden Mächte der Materie und des Zufalls immer wieder bändigend und ausschliessend, das Ganze mit ihren Zweckgedanken belebend und zur Schönheit gestaltend durchdringt!

Für den Gläubigen ist der von Muhammed geschaffene Islâm ein starres Credo ohne weiteren Inhalt, als den die Worte aussprechen: „Kein Gott ausser Allah, und Muhammed ist sein Prophet." Jeden Versuch, sich die Weltordnung intelligibel zu machen, hält er für einen verbrecherischen Eingriff in die Vorrechte Allah's. Von Plänen und Zwecken Allah's weiss er Nichts. Einziger irdischer Zweck für den Islam selbst ist der eigene Lebensschutz und die Unterwerfung aller Ungläubigen, die Grundsteuer und Kopfgeld zu zahlen haben. Als das arabische Chalifat unfähig geworden, diese Aufgaben zu erfüllen, ging die Macht als „Erbschaft" auf die gleichfalls nomadischen Türken über. Alle Versuche, dem Dogma einen rationellen Inhalt zu geben, die im weiten Eroberungs-Gebiete des

*) A. von Kremer, Geschichte der herrschenden Ideen des Islams, S. 21.

Islam naturgemäss nur von den nichtsemitischen Elementen ausgehen konnten, sind an der semitischen Starrheit gescheitert. Die Ansätze, um neuplatonische, später aristotelische Gedanken aufzunehmen, haben sich als unfruchtbar für die innere Entwickelung erwiesen und sind im fünften Jahrhundert der Hidschra durch die sogenannte „Wiederbelebung" des Glaubens (hauptsächlich durch El-Ghazzâli), die einen vollen Sieg der Orthodoxie darstellt, gänzlich wieder ausgeschieden worden, und zwar für das ganze Gebiet des Islam. Die Versuche, die Averrhoes (Ibn Roschd) im folgenden Jahrhundert (um 1150) in Spanien, wie Avicenna (Ibn Sina) früher (nach 1000) in Asien machte, um aristotelischen Anschauungen Einfluss zu verschaffen, sind nur dem christlichen Abendland zu Statten gekommen, das durch die lateinische Uebersetzung ihrer Schriften wieder auf den Stagiriten hingewiesen wurde. Der edlere persische Geist hat sich durch Uebernahme der ihm selbst verwandten indischen Mystik in Mitten einer durch die muslimische Orthodoxie halb verblödeten Welt ein Asyl geschaffen.

Der Sieg der Orthodoxie hat im Islam auch die Lehre von der Prädestination zum unbestreitbaren Dogma erhoben, nach welcher alle Handlungen der erschaffenen Wesen, ob sie nun in der Ruhe oder in Bewegung ausgeführt werden, von Gott vorherbestimmt sind. Der in Vorderasien in Anlehnung an die altbabylonische Astrologie seit Jahrtausenden herrschende Glaube an den Einfluss der Gestirne auf das Menschenschicksal kam jenem Dogma förderlich entgegen. Der christlich-abendländische Geist hat, wenn auch erst in den beiden letzten Jahrhunderten, die Beschäftigung mit den Vorstellungen, die sich auf jenen Einfluss der grossen Weltkörper beziehen, mit Entschiedenheit von sich gewiesen, nicht nur weil er wissenschaftlich unfassbar ist, sondern auch vom religiösen und praktischen Standpunkt aus, da jener Glaube in beiderlei Hinsicht den Gebrauch der menschlichen Freiheit behindert. Schiller hat das in seinem Wallenstein zur Darstellung gebracht.

Einen geistigen Einfluss auf das Christenthum, ausser auf dem Wege äusserer Gegensätzlichkeit, hat der Islam nicht ausüben können; aber in politischer Hinsicht ist er für die christliche Welt ein verhängnissschweres Stück Fatum, eine furchtbare Waffe in der Hand der Tyche geworden, denn er hat das ganze christianisirte Vorderasien und Nordafrika überschwemmt und dort die Arbeit griechisch-römischer Kultur vernichtet, und vom christlichen Europa hat er Spanien und die Balkanhalbinsel losgerissen. Die Erfolge, die der abendländische Christianismus zur Abwehr und Bändigung dieses Fatums durch die Kreuzzüge errungen hat, sind nicht nachhaltig gewesen. Heute zerfällt der Islam, fast ohne Kampf, in der näheren Berührung mit der europäischen Kultur, die sein Gebiet überschwemmt. Aber für die Zwecke dieser Kultur können seine Gläubigen aus eigener Freiheit heraus nicht gewonnen werden. Mangelt ihnen ja die Zweck-

strebigkeit überhaupt, entweder aus natürlicher Anlage von vorn herein, oder sie ist ihnen abhanden gekommen. Das Opfer des Intellekts, das der Muslim in frommer Unterwürfigkeit dem Fatum, als dem Willen Gottes, gebracht hat, wird zwar zur Quelle einer inneren Seelenruhe, die den Einzelnen beglückt, aber der Gesammtzustand, der sich aus der Summirung der also Denkenden ergibt, ermangelt der Kraft, um die Unabhängigkeit der eigenen Gebiete zu erhalten. Das höhere Maass natürlicher Energie, das die vom Fatalismus noch unberührten Araber und Türken aus ihren Wüsten und Steppen mitgebracht hatten, ist aufgezehrt, und auch der Fanatismus kann sie nicht mehr beleben. Aber in andauernder naher Berührung mit der zerfallenden muslimischen Welt könnte sich auch die Energie des Occidents nur aufzehren, weil er diese Welt nicht mit seinen Zwecken zu durchdringen vermag, und so bleibt sie für ihn auch weiterhin ein Stück Fatum, wenn auch nur mehr als hemmende Materie (στέρησις, privatio).

Unendlich wichtiger als der Islam ist für unsere Gesammtkultur das Judenthum geworden, das wir hier in seinem Gegensatze zu unserem eigenen, wie zu anderen arischen Religionswesen näher ins Auge fassen müssen.

Aus Zeus, dem alten Natur- und Himmels-Gott, ist bei den griechischen Poeten, insbesondere seit Hesiod und Homer, der Organisator und das Haupt einer Gesellschaft geworden, — der olympischen nämlich —, unter deren Ueberwachung und Leitung nach dem Prinzip der Arbeitstheilung die menschliche Gesellschaft gestellt ist. Der Olymp ist die Idealisirung der letzteren im Geiste hellenischer Anschauung und Zwecksetzung. Zeus muss nach Zwecken handeln. Aber neben und über ihm steht die Macht der blinden Ananke, die in intelligible Zwecke nicht eingeht, und der er sich fügen muss. Im römischen Jupiter ist der hellenische Zeus zum Beschützer und Lenker einer blossen Stadtgemeinde geworden, dessen Hauptzweck die Erhaltung und Hebung der Gemeinde ist, wofür diese die Verpflichtung übernimmt, unter den ihr unterworfenen Völkern zweckmässige Ordnung und Frieden zu erhalten: „Du, o Römer, gedenke mit Macht die Völker zu lenken! Deine Künste sind dies: sie an friedlich Gesetz zu gewöhnen, Unterworfne zu schonen und niederzukriegen die Stolzen.“ (Virgil.)

Den römischen Waffen gegenüber, in denen die Macht Jupiters, später die der vergötterten Cäsaren versinnlicht ist, erscheint das Fatum schon nahezu als ohnmächtig. So kraftvoll in sich selbst und so reich mit äusseren Machtmitteln ausgestattet war in dieser Gemeinde der politische Zweckgedanke geworden, dass Alles, was das Fatum dagegen noch ausrichten konnte, kaum mehr beachtungswerth erschien. Für die Unterworfenen, die sich noch in ihrer Eigenart fühlten und aus ihr heraus noch Zwecke setzten, war Rom zum Fatum selbst geworden, ähnlich wie heute England für

Inder, Zulu's u. A. Wer der Genugthuung bedurfte, mehr zu sein als ein Gegenstand der Beherrschung, musste die Stellung des Civis Romanus erstreben, um mit seiner nationalen Individualität unter den Trägern des vergötterten Fatums aufzugehen. Dies Fatum, blind für Jeden, der nicht Mitherrscher war, ist durch die Idee des Christenthums gestürzt worden, das sich den Zweck gesetzt hatte, den gleichen Beruf Aller zur persönlichen Freiheit und zur Heilsgemeinschaft zu verwirklichen, — ein Zweck, der für den weit grösseren Theil der Menschheit intelligibel war, weil er als Lebensbedürfniss lebendig empfunden wurde. Das Christenthum steht aber in sehr naher Beziehung zum Judenthum.

Jahve, der Stammgott der alten Hebräer, die uns in der Geschichte zuerst mit den Lebensformen nordarabischer Beduinen entgegentreten, war ursprünglich ein Natur- und Himmelsgott, in welchem die belebenden und die zerstörenden Mächte zugleich vereinigt sind, so dass neben ihm ein Fatum nicht erscheint. Die Tyche, welche die menschliche Zwecksetzung durchkreuzt, war in seinem Willen mit eingeschlossen, wonach dieser Wille selbst für den Menschen nicht intelligibel werden kann und vom Gläubigen hingenommen wird, wie der Wille des Herrn vom Knechte. Erst später, in der mosaischen Gesetzgebung, und in noch höherem Grade in der politisch geeinten Volksgemeinde Israel, ist Jahve unter den Einflüssen der benachbarten Kulturvölker insoweit zu einem sittlichen Gotte geworden, als er sein Land und sein Volk frei halten will von der Sünde und ihren unentrinnbaren Folgen. Aber er ist und bleibt nur der Gott Israels, und nur Israel ist sein Volk. Das Wesen der Sünde ist erkannt, aber der sittliche Heilszweck, wie er in der auf das Vollkommene gerichteten Zwecksetzung des Aristoteles von vorn herein eingeschlossen ist, bleibt hier auf das eigene Volk beschränkt. Indem das hebräische Volk die in sich gesunde und als Quell aller geistigen Gesundheit erkannte sittliche Heilsidee, welcher die Propheten ihre Reinheit zu erhalten bemüht waren, übernimmt, theilt es ihr durch die ihm natürliche Ausschliesslichkeit den Keim zu dem Krebsgeschwür mit, das jenen gesunden Kern später ganz überwuchert hat. Bereits vor dem Exil „müssen die Juden in ihrer Eigenart schon viel gefestigter und sich deren bewusster gewesen sein als ihre israelitischen Brüder vor vier Menschenaltern. Wir hören, dass sie schon vor dem Exil eben deshalb von ihren Nachbarn und Vettern gehasst und verfolgt wurden, wie der weisse Rabe von den schwarzen, weil sie etwas Anderes und Besseres sein wollten. Jahve erklärt (Ezechiel 25, 8) dass er Moab und Seïr deshalb bestrafe, „weil sie sprachen: siehe! (nur) wie all' die (andern) Völker ist das Haus Juda's." (Wellhausen, Israelitische und Jüdische Geschichte, Berlin 1894, p. 107.)

Nach der Rückkehr aus dem Exil wurde, in Anlehnung an die gelehrten Erziehungsmittel, die man an den uralten Kulturstätten Babylons aus nächster Nähe kennen gelernt hatte, durch Esra und Nehemja eine

planmässige sittlich-religiöse Schulung im strengsten Sinne des Wortes eingeführt, um mit dem an die genaueste Beobachtung der Gesetze Jahve's gebundenen sittlichen Heil auch die dem geheiligten Priester-Volke verheissene Weltherrschaft an den eigenen Stamm, das Volk Juda im engeren Sinn, zu fesseln. Hieraus hat sich die national-religiöse Ausschliesslichkeit der Pharisäer d. i. der Separatisten entwickelt, die Christus bekämpfte, nämlich zur Abwendung einer die gesammte Menschheit und Menschlichkeit bedrohenden Noth, die er, ähnlich wie Sokrates die seinerzeit durch die Sophisten erzeugte, als die eigenste Noth empfand, und durch dies sein göttliches Mitleid hat er den Grund zu der Kirche gelegt, die heute den grösseren Theil der Erde umspannt. Die pharisäische Ausschliesslichkeit ist dann durch den sogenannten Rabbinismus oder Talmudismus weiter ausgebildet und auf die Spitze getrieben worden. Noch heute erklären die berufensten Vertreter der gläubigen Judenschaft, dass sie im Pharisäismus die „edelste Blüthe" ihrer national-religiösen Eigenart erblicken und ihn als den auch weiterhin zu pflegenden Kern ihrer eigenen Lehre betrachten.

Die Besonderheit des talmudischen Rabbinismus nach seinem Denkinhalt und nach den logischen Regeln, durch welche dieser Inhalt erzielt worden ist, beruht auf den eigenthümlichen Auslegungsmethoden, welche die Rabbinen auf die Schriften des Alten Testaments angewendet haben. Diese Regeln sind durch einen Zeitgenossen Christi, den Pharisäer Hillel, der aus Babylon nach Jerusalem gekommen war, aufgestellt und später durch Andere vermehrt worden. Sie sind ohne Zweifel als das Produkt altbabylonischer Geistesschulung zu betrachten und insofern von überaus grossem Werthe für die Geschichte des menschlichen Denkens, da sie einen Ueberrest vorhellenischer und vorchristlich-orientalischer Denkprodukte darstellen und somit als Spezimina jener Denkmethoden zu verwerthen sind, welche durch die hellenischen Denker, insbesondere durch Aristoteles, ebenso antiquirt worden sind, wie der jüdische Glaube an einen ausschliesslichen Heilsberuf durch die Lehre und die That Christi. Der aristotelischen Logik gegenüber erscheinen diese Denkmethoden zum grossen Theile geradezu blödsinnig. Der unzulässige Schluss a minori, jener aus blosser Wortähnlichkeit in der Stylisirung verschiedener Stellen des Alten Testamentes, die Erklärung solcher Stellen durch Ausdeutung des Zahlenwerthes der Buchstaben, wie durch Vertauschung der Buchstaben nach Umkehrung ihrer Ordnung im Alphabet (wie wenn z. B. heute von uns statt A ein Z, statt B ein Y gesetzt würde) spielen dabei eine Hauptrolle. Der Rabbiner Jakob Kittseer urtheilt, die meisten dieser Regeln seien widersinnig und absurd, und er sagt von der zweiten (der Aehnlichkeit in den Worten), dass sie „jeder Unbefangene als eines der unsinnigsten und abenteuerlichsten Prinzipien gelten lassen werde, welche die Altrabbiner oder die Pharisäer aufgestellt haben".

Der Einfluss des hellenischen, insbesondere also, neben den Dichtern, des platonischen und aristotelischen Denkens war, wie in Vorderasien überhaupt, so auch in Palästina, durch die makedonische und weiterhin durch die römische Herrschaft sehr mächtig geworden. Zeus-Jupiter und die platonisch-aristotelische Gottheit waren dem jüdischen Jahve auf seinem eigensten Gebiete, die Logik des Stagiriten der altorientalischen Kinder-Logik entgegengetreten. Am mosaischen Gesetz und an der Tradition, auf denen die Eigenart des jüdischen Volkes beruhte, konnte aber nur mittels jener Auslegungsmethoden festgehalten werden, durch welche die Tradition selbst geschaffen worden war. Die geistige Abschliessung des jüdischen Volkes, die zur Zeit Christi bereits seit einem Jahrtausend vorbereitet, seit einem halben Jahrtausend zum Ziel einer bewussten Gelehrtenschulung gemacht worden war, konnte für die Zukunft nur durch einen starken Schutzwall gesichert werden, der den Mosaismus und die Tradition unantastbar machte, und diesen Zweck hat der Rabbinismus dadurch erreicht, dass er die Beschäftigung mit den griechischen Denkprodukten zu einem Verbrechen machte und die Zuwiderhandelnden mit dem Banne und selbst mit dem Tode bestrafte. Diese Feindschaft gegen alles Hellenische, die sich aus dem Prinzip des Rabbinismus als eine natürliche ergibt und auch heute wieder in der hartnäckigen Bekämpfung unserer eigenen griechischen Schulungsmittel und Lehrbehelfe stark hervortritt, hat im Judenthum den Sieg behalten, worauf ja eben seine Erhaltung als eine aus vorhellenischer Zeit stammende Besonderheit oder Antiquität beruht. Die im zwölften Jahrhundert, als der Aristotelismus in Spanien durch die Araber in Mode gekommen war, durch den Rabbi Mosche ben Maimon (Maimonides) gemachten Versuche, den Talmudismus mit aristotelischen Gedanken zu verquicken, sind so wenig ernst gemeint, dass Lagarde diesen „Adler der Synagoge", wie er von „aufgeklärteren" Juden gern genannt wird, sachgemäss als den Affen des Aristoteles bezeichnet hat.

Die aristotelische Teleologie in ihrer Anwendung auf das Sinnen und Trachten des Menschen, der durch sie ja zur Nachahmung des göttlichen Zwecksetzers und ersten Bewegers aller Dinge aufgefordert wird, schliesst das ernste, den ganzen Menschen durchdringende und belebende Streben in sich, zur Vervollkommnung des Geschlechts und zur Herbeiführung des Heilszustandes unter ihm nach Kräften mitzuarbeiten. Hierin erweist sich ja gerade Gott den Menschen als ein lebendiger, und hierauf beruht der Ernst, der die Kirche und jene arischen Völker durchdringt, die als Hauptträger der christlichen Ideen gelten können. Von diesem Ernst stellt der Geist des Rabbinismus das gerade Gegentheil dar, und eben darum ist er der Skurrilität und einer Art geistigen Affenthums verfallen,*) wie sich

*) „Nichts ist vom Juden übrig geblieben, als der auf eine Vergangenheit, deren ausgebrannte Schlacke er ist, kindisch eitle, die eigene Hässlichkeit mit den abgetragenen Modekleidern der jedesmal letzten Epoche der indogermanischen Geschichte verdeckende und in diesem Trödelputze den Wirthen nachäffende Erwählte Adonai's in Israel." (*Lagarde.*)

Jeder überzeugen kann, wenn er nur einige Seiten talmudischer und späterer rabbinischer Schriften in den reichlich vorhandenen Uebersetzungen liest. Von einer Mitarbeit am Heile der Gesammtmenschheit weiss der Rabbinismus Nichts, da er das Heil auf das eigene Volk beschränkt. Von dem Drange und dem Glauben an eine fortschreitende Bewegung empfindet und weiss sein greisenhaftes Wesen ebenso wenig, und in diesem Sinne hat Lagarde gesagt, dass durch den Talmudismus der Gott Israels zu einem Gott von *papier mâché* geworden sei. Der lebendige Gott ist nur Einer, und er ist kein Separatgott und kein Gott für Separatisten. Daher die senile, schon halb blödsinnig gewordene Skurrilität des Rabbinismus, der sich in seinen voraristotelischen Denkformen ein Spielzeug erhalten hat, das ihn beglückt. Dies Spiel wäre kindlich zu nennen, wenn die prinzipielle Ausschliesslichkeit nicht längst schon den Charakter der Bosheit angenommen hätte.*) Aus der Unfähigkeit aller Nichtjuden, das Heilsgesetz aufzunehmen, wie sein Glaube an den alleinigen Heilsberuf Juda's sie voraussetzt, hat er das Recht abgeleitet, ihnen die volle Menschenwürde abzusprechen und sie aus seiner Mitempfindung auszuschliessen. Und hiermit ist auch die theoretische Begründung des Rechtes gegeben, vermöge dessen das jüdische Volk sich für berufen hält, auf dem Rücken der schwer denkenden und schwer arbeitenden Nichtjuden ein parasitisches Dasein zu führen, wozu ihm der mühelose Erwerb durch Handel und Geldgeschäfte und die erbarmungslose Anwendung altpunischer „Usancen", welchen die

*) Diese Grundstimmung des Rabbinismus ist (vom christlichen Standpunkte) dargestellt in dem kleinen Drama *„Ruben und Lea* oder Die Rückkehr zur Bundeslade" (Berlin, 1892) S. 15 f., wo der Rabbi den Rück-Konvertirten empfiehlt: Nehmt Nichts zu schwer! Ist unserm heiligen Volk — Das Schwerste auferlegt durch sein Gesetz: — Die Herrschaft über alle siebzig Völker — Der Erde zu gewinnen, — nun, so ist — Dies Schwerste ihm auch wieder leicht gemacht — Durch jenen frommen leichten Kindersinn, — Der tändelnd spielt und scherzt mit Allem, was — Nicht auf dem graden Weg zum Ziele liegt — Und dieses Ziels Erreichung nicht behindert. — Drum seht ihr unsre heiligen Rabbinen, — Wie Kinder, die mit Seifenblasen spielen — Und bunter Steinchen, Blümchen sich erfreun, — Seht sie mit Allem nur muthwillig tändeln, — Mit Allem nur fast übermüthig scherzen, — Was auf den Geist der andern Völker drückt — Mit Zentnerlast, weil sie das Eine nicht — Herauszufinden wissen, was allein — Das Heil in sich birgt. Was ist Wahrheit werth, — Was Wissenschaft und Kunst, was werth ein Mitleid — Mit Andrer Leiden, wenn sie Euren Geist — Der Freiheit und der Heiterkeit berauben, — Zum Knechte Euch des eignen Trübsinns machen? — Hier, hier, mein Sohn, — erkenn's! — Fliesst jener Quell — Der heitern Kraft und Anmuth, die Dein Volk — Jahrhunderte des Druckes liess ertragen, — Als wär's ein Nichts! Was wiegt dagegen nun — Der Vorwurf kindischen Sinn's ja — wie sie wähnen — Des Aberwitzes selbst, den unsern Weisen — Die Gojim machen? — Nichts! — Seufzt doch ihr Schwersinn — Und stöhnt, im Netze unsers leichten Sinns, — Gefangen heute wie ein plumpes Wild! — Dass hinter jenem kindischen Aberwitze — Scharflauernde Entschlossenheit sich birgt, — Stäts sprungbereit, um in des Feindes Blösse — Versteckte Krallen tödtlich einzuhau'n, — Das seh'n sie nicht, — das merkt nur der zum Tod — Getroffene, — ein Feind ist's weniger worden! — Uns ficht's nicht an, wir spielen lächelnd weiter. —

durch eine semitische Haupt-Razzia überumpelten „Völker“ (Gojim) Gesetzeskraft verleihen liessen, die Mittel darbietet. In Folge der Emanzipation darf heute schon ein grosser Theil der Judenschaft sich das ganze Jahr hindurch jener übermüthigen Sabbat- und Purim-Laune*) hingeben, in der sie die Wonnen der verheissenen Weltherrschaft vorausgeniesst, während sie die schwere Geistesarbeit der im Dienste des Kapitalismus frohnenden Christenheit durch die Grimasse äffischer Nachahmung höhnt. Ist jene arische Geistesarbeit auf die Verwirklichung göttlicher Heilszwecke im aristotelisch-christlichen Sinne gerichtet, so trägt das Judenthum, wie der Islam, die Summe aller Zwecke in sich selbst, so wie es ist, und Nichts Anderes ist für seinen Geist intelligibel als die Zwecke eben dieser Art von Selbsterhaltung, deren letztes Ziel die Weltherrschaft ist. „Nichts ist dem Juden Ernst als er selbst und der Glorienschein seiner dunkeln und undurchleuchtbaren Nation.“ (Lagarde.)

Indem aber das christliche Abendland dieses Fremdwesen, dem die Zwecke seiner Wirthsvölker, nach der sittlichen wie nach der politischen Seite hin, niemals intelligibel werden können, weil es diese Zwecke nicht in seinem eigenen Innern erlebt, zu gleichem Rechte in sich aufgenommen und ihm durch seine neuere, in so hohem Maasse durch diese Fremden selbst beeinflusste Gesetzgebung zugleich die Mittel in die Hand gegeben hat, mühelos und in unglaublich kurzer Zeit solche Reichthümer anzuhäufen, dass man unser Zeitalter als eine Periode der Herrschaft des jüdischen Kapitalismus bezeichnet, ist diesem Abendlande die jüdische Macht zum Fatum geworden, das ihm wie ein Pfahl im eigenen Fleische sitzt, seine Eingeweide durchbohrt und seine Nerven lähmt, so dass von einer Zwecksetzung aus der Freiheit des eigenen Wesens heraus kaum noch die Rede sein kann.**)

*) Lagarde, Purim, Göttingen 1887.

**) Wie sehr heute das Judenthum auch vom Siege des Rabbinismus, als einer wissenschaftlichen Geistesrichtung, über den christlich-arischen Geist überzeugt ist, zeigt folgender Auszug aus einem Artikel der Wochenschrift Jeschurun (September 1894), mit der Spitzmarke „Das grosse Wunder“: „Berechtigt etwa die Gegenwart zu der Erwartung, dass das Judenthum in den neuen Verhältnissen auf- und untergehen werde? Christen und Juden, fromme Seelen, die das Judenthum immer unterschätzt haben, erwarteten oder befürchteten von der Emanzipation und dem Fortschritt die Abschwächung und Auflösung des Judenthums. In der That aber feiert mit dem Aufschwung des jüdischen Volkes auch das Judenthum eine nie geahnte Auferstehung. Jüdische Zeitungen in allen Sprachen gesitteter Völker sind das Signalfeuer des auferstandenen jüdischen Geisteslebens. Der freie Gedanke (!) hat des freien Wortes sich bemächtigt und dringt in immer weitere Kreise ein. Tempel, Schulen, Spitäler und Waisenhäuser erstehen in allen Ländern und Städten. Die jüdische Theologie und Wissenschaft gründen sich feste Zentralpunkte in ihren Rabbinerschulen und Denkmalen des Schriftthums. Das Streben nach Einheit und Zusammenwirken (Alliance israélite universelle!) war nie so mächtig und siegreich (über wen?), und das jüdische Bewusstsein war nie kräftiger als eben jetzt. Noch nie sind so viele jüdische Bücher gedruckt und verkauft worden wie in unsern Tagen. Das

Judenthum und Islam sind sich selbst Zweck und verlangen deshalb für sich, talis qualis, die Weltherrschaft, wie es der semitischen Naturanlage entspricht. Das Erfassen einer das Weltganze durchdringenden Zweckbewegung und des in dieser inbegriffenen, die gesammte Menschheit umfassenden Heilszweckes ist ihnen unmöglich. Da aber diese Zwecksetzung der besseren Menschheit natürlich ist, so sind beide semitische Religionswesen im praktischen Verkehr mit dieser letzteren auf Rückhaltigkeit angewiesen, wie sie insbesondere durch das talmudische Gesetz zum Prinzip erhoben ist, — in geistigen Dingen aber auf die Grimasse äffischer Nachahmung. Denn soweit hat es die Menschheit doch schon gebracht, dass jedes Urtheil, welches den Boden der Heilsgemeinschaft Aller prinzipiell nicht anerkennt, überall auf der Erde von vornherein als dämonisch oder äffisch abgewiesen wird.

9. Die Kirche und Aristoteles.

Indem Sokrates zeigte, dass die Sittlichkeit an ein Wissen gebunden sei, hat er das Wesen des sittlichen Heils intelligibel gemacht und so zur Ethik, als Wissenschaft, den Grund gelegt. Aristoteles hat dann die Lehre von der göttlichen Zweckbewegung in den Dingen aufgestellt, die eine Brücke bildet zur Heilslehre im christlichen Sinne. Der Heilsgedanke, wie ihn die Kirche fasst, ist der oberste Zweckgedanke Gottes und stellt sich der christlichen Betrachtung als das erste Bewegende im aristotelischen Sinne dar. Zur einheitlichen und herrschenden Geistesmacht hat die Kirche nur im Verlaufe von Jahrhunderten durch allmähliche Ueberwindung zahlloser Hemmungen werden können, die zum grossen Theile auf orientalische Einflüsse zurückgehen. Auf welche Weise sie, nach vielen Versuchen mit Platonismus, Neuplatonismus und Gnostizismus, erst nach einem Jahrtausend ihres Bestandes dazu gelangt ist, ihr Dogma in fundamentaler Weise in die aristotelische Teleologie hineinzubauen, hängt mit den Irrgängen der

---

ganze alte Schriftthum feiert in der Gegenwart neue Siege unter Christen wie unter Juden. Ein Stolz hat sich in der jüngsten Zeit des Juden bemächtigt. Wohl ist das dummer Stolz bei dem Einen und Andern. Die Meisten aber fühlen den Werth und die Würde einer dreitausendjährigen Heldengeschichte, den Sieg der Vernunft und des Rechtes über die alte Finsterniss und die Gewalten des Hasses, — die Höhe und Lichtnatur des Judenthums." — Die Alliance israélite universelle hat den Südosten Europa's, Vorderasien und Nordafrika mit einem Netz von Schulen überzogen, die, wie auch in den Berichten offen zugestanden wird, nach der religiösen Seite hin die reinen Talmud-Thora-Schulen sind. Die Auswanderung tüchtiger Schüler aus jenen Ländern nach Europa wird grundsätzlich gefördert und durch Geldmittel unterstützt, d. h. man züchtet in Ländern, die nach ihrer natürlichen Beschaffenheit und Geschichte die eigentlichen Stammburgen des abscheulichsten und blödsinnigsten Fanatismus sind, systematisch eine Kerntruppe der rabbinischen Sorte dieses Fanatismus heran und verpflanzt sie nach Europa, wo sie zur Auffrischung jenes Geistes dienen sollen, dem jedes Mittel erlaubt scheint, um die verheissene Weltherrschaft an sich zu reissen.

Kirchen- und Dogmengeschichte eng zusammen. Es geschah dies erst im zwölften christlichen Jahrhundert, zur Blüthezeit der sogenannten Scholastik, die ihre philosophischen Untersuchungen auf die Theologie, innerhalb der durch die rechtgläubige Dogmatik gegebenen Grenzen, beschränkte. Der erste grosse Aristoteliker unter den Scholastikern war der schwäbische Dominikaner Albert Graf von Bollstädt (1193—1280), genannt Albertus magnus und Doctor universalis, der namentlich in Köln lehrte. Er hat die naturwissenschaftlichen und philosophischen Lehren des Stagiriten, als ein Ganzes, durch Kommentirung seiner hauptsächlich von Arabern (Avicenna, Averrhoes) übernommenen Schriften, in Harmonie mit der herrschenden Kirchenlehre gebracht und ist zugleich der Begründer einer wissenschaftlichen Naturforschung im Abendland geworden. Sein Schüler Thomas von Aquino (1225—1274), Doctor angelicus genannt, hat dann die aristotelische Philosophie auf die wissenschaftliche Behandlung der Dogmatik angewendet. Aber auch diese mächtigen und umfassenden Geister haben vor den Ergebnissen der induktiven Naturwissenschaft und den Lehren der neueren Philosophie wieder in's Halbdunkel zurücktreten müssen, und erst in allerneuester Zeit ist die Kirche durch den Bund zwischen materialistischer und rein mechanischer Naturanschauung einerseits und pantheistischer oder atheistischer Philosophie anderseits, dessen tiefe Wirkung auf die Gemüther immer verderblicher hervortrat, sicherlich aber zugleich auch durch die Erkenntniss, dass eine Hauptquelle der gesellschaftlichen Zerrüttung des Abendlandes in dem Mangel eines durchgreifenden, für Erkenntniss und Gestaltung gleich fruchtbaren Prinzips zu suchen ist, bewogen worden, auf den Aquinaten und mit ihm auf Aristoteles zurückzugreifen, und in den letzten Jahren ist die Zweckmässigkeit dieses Verfahrens immer lauter anerkannt worden.*) „Die christliche Philosophie hat gegenwärtig in einem

*) Der gefeierte Rechtslehrer Rudolf v. Ihering, selbst Protestant, sagt in seinem Werke „Der Zweck im Recht" (S. 161), nachdem er das tiefste Bedauern über seine eigene frühere Unkenntniss der thomistischen Philosophie ausgedrückt: „Staunend frage ich mich: wie war es möglich, dass solche Wahrheiten, nachdem sie einmal ausgesprochen worden waren, bei unserer protestantischen Wissenschaft in Vergessenheit gerathen konnten! Welche Irrwege hätte sie sich ersparen können, wenn sie dieselben beherzigt hätte! Ich meinerseits hätte vielleicht mein ganzes Buch nicht geschrieben, wenn ich sie gekannt hätte; denn die Grundgedanken, um die es mir zu thun war, finden sich schon bei jenem gewaltigen Denker in vollkommener Klarheit und prägnanter Fassung ausgesprochen." — Thomas von Aquino ist schon i. J. 1323 heilig gesprochen worden, und die Encyklika Papst Leo's XIII. vom 4. August 1879 hat seine Philosophie und Theologie als Grundlage des gelehrten Studiums für die gesammte katholische Christenheit verordnet. Das Prädikat „heilig" hat in seiner Anwendung auf Personen bei der Wissenschaft nicht ohne gute Gründe viel von seinem Kredit verloren. Man sollte sich aber wieder daran gewöhnen, dabei nicht an eine sittlich fleckenlose Persönlichkeit zu denken, was ja auch von den betreffenden Personen selbst gar nicht, und von der Kirche nicht überall beansprucht wird, als vielmehr daran, dass das Sinnen und Trachten jener Personen in wirksamster Weise auf das Heil der christlichen und damit auch der menschlichen Gesammtheit gerichtet war. Für Ihering hat es sich bei

schweren Kampfe die mechanische Natur- und Weltanschauung zu überwinden. Sie wird nur dann siegreich sein, wenn es ihr gelingt, den Zweckgedanken wieder zur Anerkennung zu bringen. In diesem Kampfe kann sie keinen mächtigeren Bundesgenossen herbeirufen als den Stagiriten, dessen Naturphilosophie, ja wir dürfen sagen: dessen ganze Spekulation vom Zwecke beherrscht ist.“ *) Und auch protestantischerseits wurde gesagt: „Die Philosophie der Zukunft hat nicht erst nach einem neu zu formulirenden Prinzip zu suchen. Das Prinzip ist gefunden: es liegt in der organischen Weltanschauung, welche sich in Platon und Aristoteles gründete, sich von ihnen her fortsetzte und sich in tieferer Untersuchung der Grundbegriffe, sowie der einzelnen Seiten, und in Wechselwirkung mit den realen Wissenschaften ausbilden und nach und nach vollenden muss.“ **) Es versteht sich von selbst, dass hier nur an eine solche Wechselwirkung der Kirche mit den realen Wissenschaften zu denken ist, die beiden Theilen ihre volle Freiheit lässt. In welcher Weise auch der Forscher den Heilszwecken zu dienen hat, ist hier schon auseinandergesetzt worden.

Wenn es der Wirksamkeit der Kirche zuzuschreiben ist, dass sich eine bereits die ganze Erde umspannende geistige Atmosphäre gebildet hat, innerhalb deren „der Mensch für den Menschen geheiligt ist“, und jedes Urtheil und jede Handlung als unerlaubt erscheint, durch welche dieser Grundsatz verletzt wird, so kommt ein Haupttheil des Verdienstes auf die auch den christlichen Heilszweck im Keime in sich schliessende Lehre des Aristoteles von der göttlichen Zweckbewegung, und darum ist denn auch der „Heide“ als christlicher Kirchenvater ante Christum bezeichnet worden. Bei schärferem Zurückgreifen der Kirche auf diesen Heiden wäre ein Hauch noch kräftig genug, um die angesammelten faulen Dünste wieder auszutreiben.

10. Die griechische Musik und ihre Zwecke.***)

Von den Althellenen wurde — wie aus vielen Stellen bei Aristophanes, Platon, Aristoteles, Plutarch und Anderen hervorgeht, bei Beurtheilung musikalischer Kunstleistung immer der Standpunkt erziehlicher Zweck-

obigem Ausspruch um die theoretischen Grundlagen der Gesellschaftsordnung gehandelt, — wer hat denn aber die Theorien der neuen Sozialwissenschaft geschaffen? Antwort: Juden d. h. Leute, die seit dritthalb Jahrtausenden zum Heile in keiner anderen Beziehung mehr stehen, als dass sie es für sich allein in Anspruch nehmen und alle Anderen (die Gojim oder Völker) davon ausschliessen. Und was ist denn die thatsächliche Wirkung davon gewesen, dass heute die Marx, Lasalle, Singer u. s. w. zu Heiligen erhoben worden sind? So wichtig ist es, wenn man innerhalb einer Gesellschaftsordnung das Verständniss für ihre Grundlagen oder den „Geschmack“ an ihnen verliert.

*) M. Schneid, Rezension von N. Kaufmann, die teleologische Naturauffassung des Aristoteles. (Litterarische Rundschau 1884, Nr. 8); bei Kaufmann II. Aufl. p. VI.

**) Friedr. Adolf Trendelenburg, im Vorworte zur II. Aufl. der „Logischen Untersuchungen.“

***) Vgl. Karl Otfried Müller, Geschichte der griechischen Litteratur, 3. Aufl. von E. Heitz, Stuttgart 1875, Bd. I S. 249 ff.

mässigkeit festgehalten. In der älteren Zeit bedeutete das Wort Musik nicht blos die Tonkunst, sondern umfasste mit dieser auch die gesammte Weisheit, als deren Lehrerinnen die Musen galten,*) — nämlich auch die Poesie, Mimik, Orchestik (Tanzkunst) und die Philosophie, d. h. also — im Gegensatz gegen das Fach-Wissen und die handwerksmässige Fertigkeit — jenes Gesammtwissen, welches nothwendig ist, um zur persönlichen Sittlichkeit und zur politischen Geselligkeit und Tüchtigkeit, als den unerlässlichen Grundlagen eines unabhängigen Volksthums zu erziehen, womit, nach griechischer Naturanlage, zugleich die Erziehung zu höherer Menschlichkeit und Schönheit (Kalokagathie) gegeben war. Die eigentliche Tonkunst wurde auch zur Beruhigung der Stimmungen und Leidenschaften, und selbst als Heilmittel in Krankheiten gebraucht. Daher war Apollon, der Heilgott (*παιήων, παιάν*), der Seuchen und anderes Verderben abwehrt, zugleich der Gott der Kithara oder Lyra und, als Musenführer (Musagêt), auch der Gott der Weisheit. Was wäre auch eine Weisheit, die nicht Noth abwendet und Heilung bringt und so zum Heile führt? — sie wäre unnöthig und unheilig, — d. h. sie stünde zur Noth und zum Heile in keiner Beziehung.

Diese Vereinigung der Kunst mit der Weisheit, als dem Inbegriffe des zur Ermöglichung heilvollen Gesammtlebens nothwendigen Gesammtwissens, dem Volke vermittelt durch Musik und Dichtung, ist aber auch das „Kunstwerk der Zukunft," wie es Richard Wagner als nothwendig für die Gegenwart erschaut hat. Durch dies Kunstwerk sollen jene falsche Kunst und jenes falsche Wissen besiegt und beseitigt werden, die mit Noth und Heil Nichts mehr zu thun haben. In ihm sammeln und einigen sich die eigentlich Licht und Leben bringenden Strahlen aus all jenen auf Wendung der Noth und Hinwendung des Volksthumes zum Heile gerichteten Thätigkeiten, die in der Praxis auf zahllose Individuen und Disziplinen vertheilt sind. Dies Heil ist aber auch für Wagner nur in voller Harmonie mit der christlichen Heilsidee denkbar, die ihrerseits wieder mit dem höchsten Zwecke der Gottheit, wie ihn Aristoteles erfasst hat, in voller Harmonie steht.

Die Richtung auf Wendung einer höchsten Noth, welche das auf dem Grunde eines gemeinsamen Ethos aufgebaute politische Ganze zu sprengen drohte, zeigt sich nun auch in der Geschichte der griechischen Musik auf's Allerdeutlichste.

Die eigentlichst musikalischen Stämme unter den Griechen waren die Aeoler und die Dorer, — beide in ernster Innerlichkeit vornehm in sich abgeschlossen und im besten pietätvollen Sinne konservativ, — der Dorer stäts in abgemessener Ruhe und der Pflicht gegen das geordnete

*) In diesem weiteren Sinne gefasst, sollte man das Wort jetzt Mûsik aussprechen, im Gegensatz gegen das heute für die Tonkunst allein gebräuchliche Musík (mit dem französischen Accent).

Ganze in voller Unterordnung hingegeben, — der Aeoler auch leidenschaftlicher Aufwallung leichter zugänglich. So sind denn, während die weltsinnigen und leicht erregbaren Joner das Epos und die Elegie schufen, die tiefer empfindenden Aeoler die Schöpfer jener lyrischen Dichtung geworden, die man die melische nennt (von mélos Lied, Ode), zu deren Einkleidung die vierzeilige Oden-Strophe erfunden wurde, als vorzüglich geeignet, die erregtere Stimmung des Einzelnen (des Subjekts) im Lied zum Ausdruck zu bringen. Hauptsitz dieser melischen Dichtung war die von Aeolern besiedelte Insel Lesbos, das Vaterland der Dichter und Sänger Arion, Terpander, Alkäos, wie der Sappho und Erinna.

Dieser äolischen Lyrik, in der die Empfindung der Einzelperson zum Ausdruck kommt, steht die Dorische Lyrik gegenüber, in welcher der Einzelne als solcher zurücktritt, und die Hingabe an das Ganze der Volks-Gemeinde und an die Ordnung, auf der ihre Sicherheit beruht, Ausdruck findet. Haupterzeugniss dieser Lyrik waren feierliche Gesänge, die unter Musikbegleitung bei den Festen der Götter vor versammelter Gemeinde vorgetragen wurden, und zwar von einem tanzenden Chore, dessen Bewegungen der inneren Gliederung der kunstvollen und längeren Strophe entsprachen (Strophe, Gegenstrophe, Epode); daher denn diese Lyrik auch die chorische genannt wird. Ein solcher Festgesang war der Päan.

Die Beziehung der Musik auf die politischen Erziehungszwecke tritt sofort schon bei dem Manne hervor, der als der Schöpfer der griechischen Musik als Kunst betrachtet wird, weil er die bisher überlieferten volksthümlichen Weisen nach bestimmten Kunstregeln ordnete und in ein System brachte, wodurch seine Schöpfungen zur Stylschule wurden, — bei Terpander. Er war zwar aus dem von Aeolern besiedelten Lesbos gebürtig, aber er wirkte im Peloponnes, der damals (c. 660 v. Chr.) durch geordnetes Verfassungsleben und politische Macht dem übrigen Griechenland voraus war, insbesondere in Sparta, wohin er durch das delphische Orakel zur Schlichtung inneren Zwistes geschickt worden. „Man leitete in Lakedämon, dessen Bürger seit alter Zeit für Tanz und Gesang begeistert waren, aber darin auch die Ordnung und Gesetzmässigkeit vor Anderen aufrecht erhielten, die erste feste Einrichtung der Musik von Terpander her.“ (K. Otfried Müller, Bd. I S. 254.)

Für die frühere griechische Zeit werden drei Tonarten genannt: die dorische, die sich in den tiefsten Tönen bewegt; die lydische mit den höchsten Tönen, die der weiblichen Stimme zunächstkam; und die phrygische, welche sich der mittleren Töne bediente. Die beiden letzteren gehörten kleinasiatischen Nationen an.

Die phrygische Tonart trug den Charakter leidenschaftlich enthusiastischer Begeisterung an sich und entstammte den Weisen, mit welchen der Festdienst der grossen Göttermutter (Kybele) begangen wurde, und wie sie auch unter den Griechen bei der orgiastischen Dionysos-Feier im

Gebrauche waren. Die weichen, sanften Melodien der lydischen Tonart bewegten sich zwischen dem Ausdruck schmerzlicher Stimmungen und jenem ruhiger Anmuth, und sie war nach dem Urtheile des Aristoteles namentlich zur musikalischen Erziehung der früheren Jugend geeignet (Politik 8, 7). Die dorische Tonart hatte den Charakter „des Ernstes und der Gravität; sie war geeignet, eine feste, besonnene, ruhige Seelenstimmung hervorzubringen." In Beziehung auf sie, sagt Aristoteles: „stimmen Alle überein, dass sie die ruhigste oder stätigste sei (στασιμωτάτη am meisten den Charakter gleichmässig standhaften Wesens an sich tragend) und einen am meisten männlichen Charakter habe." — Offenbar, sagt K. O. Müller, „waren die Lesbischen Musiker, den Terpander an ihrer Spitze, die Mittelspersonen, welche die Musik Kleinasiens mit der althellenischen, die bei den Doriern des Peloponnes besonders zu Hause war, vereinigten und ein festes System darauf gründeten, in welchem jede Tonart ihre eigene Bestimmung und ihren besonderen Charakter hatte. Zur Feststellung (Fixirung) dieses Charakters dienten die Nomen (νόμοι), musikalische Kompositionen von grosser Einfachheit und Strenge, die etwa mit den ältesten Melodien unserer Kirchenmusik verglichen werden können," — oder mit den Leitmotiven Richard Wagners. Sie waren für Gesang und Kithar-Spiel berechnet und bei Terpander „schon sehr ausgebildete Tonstücke, in denen eine gewisse musikalische Idee nach einem regelmässigen Gange der Entwickelung durchgeführt war." So sehen wir, wie die ältere asiatische Musik den strengen Erziehungs-Zwecken dorischer Griechen dienstbar gemacht wurde.

In der bekannten Sage vom Phryger Marsyas, der, im Wettkampf besiegt, von Apollon geschunden wurde, ist der Kampf zwischen der phrygisch-lydischen Flöte und der dorischen Kithara versinnbildlicht. Der Knabe, der auf den Abbildungen Fürbitte für seinen unglücklichen Lehrer Marsyas einlegt, ist der sogenannte mythische Olympos, von dem sich ein phrygisches Geschlecht ableitete, welches wahrscheinlich bei den Festen der Kybele das Flötenspiel besorgte. Diesem Geschlechte wird auch jener Olympos zugewiesen, der (um 640 v. Chr.) im pythischen Heiligthum mit neuen Weisen auftrat. Er gab der griechischen Musik grössere Freiheit, indem er der dorischen Kithara die lydische Flöte zur Seite stellte. Er war nur Musiker, und die von ihm erfundenen Nomen gehörten dem schwierigen enharmonischen Tongeschlechte an, zu dem er auch neue Rhythmen geschaffen hatte. So eroberte er der Flöte eine ebenbürtige Stelle, obwohl „die strengeren Richter der musikalischen Leistungen im Alterthume, welche dabei immer einen moralischen Gesichtspunkt im Auge behalten, der Flöte abgeneigt waren, weil sie durch ihre Vieltönigkeit den Virtuosen zu einem üppigen zügellosen Spiele mit Tönen verführe". (K. O. Müller I, S. 264).

Als Erneuerer und Festiger der von Terpander in Sparta eingeführten Musikordnung, — Musiker und Dichter wie er und, gleich ihm, dorthin be-

schieden, „um die durch innere Unruhen abermals zerrüttete Stadt zum Frieden und zur heiteren Ruhe zurückzuführen, was ihm auch vollkommen gelang“ (S. 268), tritt der Kreter Thaletas auf (um 620 v. Chr.). In Kreta herrschte damals der Dienst des dorischen Apollon vor, „dessen Charakter ein feierlicher Schwung der Seele, festes Vertrauen auf den starken Schutz des Gottes und ruhige Ergebung in die von ihm verkündete Ordnung der Dinge war.“ Nebenher bestand aber noch der ältere Dienst des Kretischen Zeus, der die aufblühende und absterbende Naturkraft darstellte, — ein Dienst, der in seinen orgiastischen Weisen mit dem phrygischen seiner grossen Mutter Rhea-Kybele verwandt war, die den Zeus auf Kreta geboren hatte, — und begleitet „mit wilden rauschenden Tanzweisen und dem Waffengeklirr der Kuretischen Tänzer.“ (S. 270.) Dazu kam, dass der westliche gebirgige Theil der Insel Sitz „einer religiösen Poesie und Musik war, deren Absicht auf die Beruhigung verstörter Gemüther gerichtet war.“ Als des Thaletas Leistungen in Musik und Dichtung werden der Päan und das Hyporchem bezeichnet. Der Päan erscheint schon bei Homer als versöhnender Gesang beim Opfermahle des Apollon und als Siegeslied. Durch dorischen Einfluss entwickelte er sich zum Preis- und Danklied und zum Hilferuf in der Noth an die Schutzgötter, zumal an Apollon und Artemis.

Wie aus dem Gesagten einerseits erhellt, dass die Griechen die aus dem Orient übernommene Musik ihren sittlich-nationalen Erziehungszwecken dienstbar machten und dabei der Beziehungen nie vergassen, in welchen diese Zwecke zum Willen der göttlichen Mächte stehen, so tritt anderseits auch die Aehnlichkeit jener Männer, welche der griechischen Musik ihre Eigenart als erziehende Macht gegeben haben, mit Richard Wagner auf's Deutlichste hervor.

11. Richard Wagner.

Wagner hat gesagt (Religion und Kunst III): „Die Annahme einer Entartung des menschlichen Geschlechts dürfte, so sehr sie derjenigen eines stäten Fortschritts zuwider erscheint, ernstlich erwogen, dennoch die einzige sein, welche uns einer begründeten Hoffnung zuführen könnte. Die sogenannte pessimistische Weltansicht musste uns hierbei nur unter der Voraussetzung als berechtigt erscheinen, dass sie sich auf die Beurtheilung des geschichtlichen Menschen begründe; sie würde jedoch bedeutend modifizirt werden müssen, wenn der vorgeschichtliche Mensch uns soweit bekannt würde, dass wir aus seiner richtig wahrgenommenen Naturanlage auf eine später eingetretene Entartung schliessen könnten, welche nicht unbedingt in jener Naturanlage begründet lag. Dürfen wir nämlich die Annahme bestätigt finden, dass die Entartung durch übermächtige äussere Einflüsse verursacht worden sei, gegen welche

sich der solchen Einflüssen gegenüber noch unerfahrene vorgeschichtliche Mensch nicht zu wehren vermochte, so müsste uns die bisher bekannt gewordene Geschichte des menschlichen Geschlechtes als die leidenvolle Periode der Ausbildung seines Bewusstseins für die Anwendung der auf diesem Wege erworbenen Kenntnisse zur Abwehr jener verderblichen Einflüsse gelten können."

Die Berührungspunkte mit der von uns selbst hier vorgetragenen Anschauung leuchten sofort ein. Jede pessimistische Weltanschauung kann für uns nur von einem durch vorübergehende Verhältnisse bedingten Werthe sein. Dass insbesondere der Pessimismus Schopenhauers, wie die gleichzeitige Weltschmerz-Periode der Dichtung, von den Zeitumständen gefordert war, leugnen wir nicht. Den bedingten Werth jener Mythen von einer Entartung der ursprünglichen Menschheit, die sich durch viele Religionen ziehen und zum Theil sogar als tiefste Grundlage dogmatischer Gebäude dienen, stellen wir auch nicht in Abrede, sowenig wie die Nützlichkeit jener Bestrebungen, welche den Gang dieser Entartung auf wissenschaftlichem Wege klarlegen wollen, wie z. B. Graf Gobineau gethan hat. Beide dienen als Wegweiser zum Besseren. Weil wir aber hier nur von dem reden, was heute das praktisch Nothwendigste ist, so dürfen wir uns hier der gleichzeitigen Beachtung jener Anschauungen in einem solchen Maasse, wie sie der umfassendere Blick Wagners ihnen zugewendet hat, entschlagen. Setzen wir jedoch statt der Worte Wagners: „Entartung durch übermächtige äussere Einflüsse" die Worte: „stäte Bedrohung des Menschen durch die blinden Gewalten der Materie und der Tyche," und fassen wir die Ausbildung des menschlichen Bewustseins „für die Abwendung der auf diesem Wege (dem Leidenswege nämlich) erworbenen Kenntnisse zur Abwehr jener verderblichen Einflüsse," die ja immer wiederkehren, als Erziehungszweck in unserem Sinne, wie es ja auch nach Wagners Grundanschauung geboten ist, so dürfen wir uns dieser Uebereinstimmung herzlich freuen. Gegen die Tyche hilft nur Zwecksetzung. So erkannte und lehrte denn auch Wagner: es werde „das uns (in unserem Sinne) nothwendige Leben der Zukunft von jenen Leiden und Sorgen einzig durch einen bewussten Trieb befreit, dem das furchtbare Welträthsel stäts gegenwärtig ist" (S. 32). Dieser bewusste Trieb ist eben der Trieb der verständigen, d. h. wissenden und zugleich liebevollen Zwecksetzung, die auch das Aeusserste nicht mehr fürchtet, jene Augenblicke nämlich, in denen die siegreiche Tyche dem sterbenden Helden sein Thun als zwecklos verhöhnen will, da er doch der Uebereinstimmung mit dem Geiste, der alle Dinge bewegt, und mit den Geistern, denen er selbst seine Liebe schenkt, gewiss bleibt. Weil aber dieser Trieb den grossen Meister ganz beherrschte, so erschien es ihm, dem Künstler, „von glücklicher Vorbedeutung, dass ein besserer Zustand der künftigen Menschheit, welche Andere sich nur als ein hässliches Chaos vorstellen können, ihm

als ein höchst wohlgeordneter aufgehen durfte.“ Wohlgeordnet kann er aber nur durch Beziehung auf Zwecke sein.

„Die Noth, sagt Wagner, wird dem Volke die Herrschaft (d. i. die Beherrschung) des Lebens geben“ (Das Kunstwerk der Zukunft S. 175), und zwar durch Wissen und Kunst. Jetzt noch „werden alle Künste (auch die Wissenschaften) herbeigezogen und gepflegt, sobald sie zur Abwendung vom Gewahrwerden des Elends dienlich erscheinen“ (Rel. u. Kunst S. 235); unter jenem Volke der Zukunft aber, das Wagner heranziehen will, wird alle Kunst und alles Wissen, denen das „Welträthsel“ vom Verhältniss der Tyche und der Zwecksetzung stäts gegenwärtig ist, in jedem Augenblicke herbeigezogen werden, um die Noth selbst zu wenden. H. P. von Wolzogen hat von Wagner gesagt: „Er, dessen Blick in den Tiefen der Welttragödie das unstillbar vernichtende Spiel dämonischer Leidenschaften erblickt, — er erkannte auch so tief und klar wie je ein Künstler, dass diese schrecklichen und tragischen Wahrhaftigkeiten des Daseins nur durch die edel besonnene Macht der grossen Kunst gebändigt und beruhigt werden könnten. So wirkte er rastlos an dem Aufbau jener Kunst, welche es einzig vermag, diese dämonischen Gewalten in die ideale Form eines stylvoll geordneten Weltbildes unter dem schönen Scheine eines neuen, verklärten, in sich vollkommenen Lebens siegreich einzufassen.“ Den Grundriss dieses Weltbildes hat die aristotelische Zwecksetzung gezeichnet.

Wie Wagner bemüht war, das scheinbar Traumhafte solcher Bestrebungen mit jener Klarheit zu durchdringen, die ja unerlässlich ist, um auf der zum Ideal führenden unendlichen Bahn auch nur die ersten Schritte thun zu können, zeigen die folgenden Worte: „Meine Richtung ging darauf, mir eine Organisation des gemeinsamen öffentlichen und privaten Lebens vorzustellen, welche von selbst zu einer schönen Gestaltung des menschlichen Geschlechts führen müsste.“ „Ich fand, dass bei gleicher Vertheilung an Alle die eigentliche Arbeit mit ihrer entstellenden Mühe und Last geradeswegs aufgehoben sei, und statt ihrer nur eine Beschäftigung übrig bliebe, welche nothwendig von selbst einen künstlerischen Charakter annehmen müsste.“ (Staat und Religion S. 9). Hier sehen wir eben das erstrebt, was dem freien und besitzenden Griechen nur durch den Bestand des Sklaventhums, als eines nothwendigen Behelfs der Gesellschaftsordnung, möglich war, — hier wie dort erstrebt durch Wissen und Kunst, aber hier ohne Sklaverei in Aussicht gestellt für die freie Gesammtheit, wenn sie erst von jenem Mitleid und jener Liebe durchdrungen ist, deren stäter Neuerweckung Wagners Kunstwerk dienen soll. Wie die Noth nur durch Wissen und Wohlbedacht gewendet werden kann, so muss dem Wissen das Mitleid vorausgehen und es stäts begleiten; nur dann ist es das rechte, d. i. auf Herbeiführung des Heils durch Wendung der Noth

gradlinig gerichtete Wissen; darum ist der helfende Held „durch Mitleid wissend," — heute freilich gar Vielen noch als der „reine Thor" erscheinend.

H. P. v. Wolzogen sagt von Wagner: „Den Abschluss seines ganzen Künstlerlebens fand er in den Sphären einer zur Kunst gestalteten Religiosität, einer in den Dienst des Religiösen gestellten Kunst", denn „man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten." (Rel. u. K.) Er selbst sagte sich: „Ist es möglich, dass dem umgestalteten modernen Leben ein Theater erstehe, welches dem innersten Motive seiner Kultur in der Weise entspricht, wie das griechische Theater der griechischen Religion entsprach, so wird die Kunst wieder an dem belebenden Quell angelangt sein, aus welchem sie bei den Griechen sich nährte." Das Kunstwerk der Zukunft, wie es ihm vorschwebte, sollte „die ideale Traumvorstellung von einer Regeneration der Menschheit durch Harmonisirung ihres natürlichen und sittlichen Lebens" (Wolz. S. 20) in die Wirklichkeit überführen. Dies Kunstwerk sollte aber „keine Kunstart, keine Kunstleistung, sondern ein Kunst-Leben, eine Kultur" sein. In diesem Leben sollte die sittliche Noth in jedem Augenblicke durch die ihres Zweckes oder Berufes wie ihres Könnens stäts bewusste Kunst abgewendet, die aus der blinden Tyche erwachsende Bedrohung und Bedrängniss durch besonnenen Muth besiegt oder durch heroischen Tod überwunden werden: „Nur Helden können uns frommen."

Wagners Werkzeug war die Musik, — für ihn „eine zweite Offenbarung der Welt, das unaussprechlich tönende Geheimniss des Daseins." Von ihr konnte „eine künstlerische Reform der Gemüthskultur am Wirksamsten ausgehen" (Wolzogen), und um sie zu solchen Zwecken geschickt zu machen, wollte er zunächst eine Stylschule schaffen, aus deutscher Art heraus, — eine Schule, durch die der deutsche Volksgeist angeleitet würde, aus seinem eigenen Wesen kunstvoll, d. h. zweckmässig, zu sprechen und zu handeln. Diese Stylschule sollte die Mittel bereit halten, um die Nation auf dem musikalischen Wege zu jenem Heroismus zu erziehen. In diesem Sinne spiegelt die „unendliche Melodie" das im Geiste Wagners idealisirte Massen- und Gesammt-Leben wieder, — die Chöre das eigenartige, vom besonderen Zweck gestaltete Leben der Genossenschaften, — und im Einzelgesange spricht die Person aus, wie sie ihr Eigenleben in Harmonie mit den Aufgaben des Ganzen erfasst, — Alle, als Grals- d. i. als Heils-Diener, aus dem Geiste heldenhafter Bescheidung.

Wenn die tiefste Macht, die den grossen Meister zu seinen Schöpfungen trieb, das Mitleid war, so hat diese Macht auch ihn selbst durch seine eigenen Schöpfungen aus der Noth des blossen Leidens erlöst. „Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich bethätigende Liebe" ist ihm das Erlösende, und ihre reinste geschichtliche Gestalt ist „die erlösende christliche Liebe." Das

Christenthum ist für ihn die Religion des Mitleids, und in diesem Sinne war er auch bemüht, den Pessimismus Schopenhauers praktisch für die Ethik zu verwerthen. Die Musik setzt er zum Christenthum in die innigste Beziehung: „Streng genommen ist die Musik die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst, wie die einzige Musik, welche wir, zum Mindesten jetzt, als jeder anderen ebenbürtige Kunst kennen, lediglich ein Produkt des Christenthums ist."

Das Mitleid war aber bei Wagner keine vage uferlose Empfindung, sondern so bestimmt, wie die Noth, durch die es hervorgerufen war, und die er selbst wenden wollte. Muss doch jedes thätige Mitleid auf die Wendung einer bestimmten Noth gerichtet sein. Dass sein Mitleid die ganze Menschheit mitumfasste, versteht sich bei ihm, dem Deutschen, freilich von selbst, und das war es ja auch, was ihn zu Schopenhauer zog, — aber er sagt: „An Europa hänge ich mit allen Fasern fest: mein Werk ist **hier** zu verrichten, und zwar mit allen Waffen meines Geistes". In Europa war Deutschland seine nähere Heimath, und in Deutschland war es die Judennoth, die ihm auf's grimmigste an der Seele zehrte, — die Judennoth in materieller, sittlicher und musikalischer Beziehung, worüber hier weiter zu reden nicht nöthig ist. Er erfasste die Judennoth aber in ihrem Zusammenhang mit der Wirksamkeit jener andern vorchristlich dämonischen Kulturmächte, die heute noch die Entfaltung unseres Eigenwesens nach den Forderungen des Christenthums unmöglich machen, ja in der neuesten römisch-semitischen Gesetzgebung mit ihrer wahrhaft assyrischen Grausamkeit gegenüber dem treuen Fleiss und Schweiss unseres gutgläubigen Volkes ihr fremdes Eigenwesen als das Gestaltend-Herrschende wie ein ehern fühlloses Fatum hinstellen. Hingegen sehen wir bei Wagner das Wesen einer wahrhaft deutschen Kultur „als ein solches bezeichnet, welches in der That mit eigener Kraft und Bewusstheit der ganzen vorhandenen Zivilisation gegenübertreten kann, — siegesgewiss, das Allgemein-Menschliche aus sich selbst heraus erringen zu können, ohne dem Dämon einer fremdartigen Geschichtlichkeit, dem Assyrismus, Romanismus, Judaismus der Jahrtausende zu verfallen." (H. P. v. Wolzogen).

Dass Wagners Deutschthum mit Chauvinismus Nichts gemein hatte, versteht sich freilich auch von selbst. Er fand gerade darin eine bedeutsame Eigenthümlichkeit der deutschen Nation: „dass sie nicht auf einen politischen Begriff sich beschränken lasse, sondern ohne bestimmt abgeschlossene Grenzen, in manigfachen selbständigen staatlichen Organismen, hineindringe zwischen die sie umgebende slavische und romanische Welt. Hierin sei dem deutschen Geiste seine eigenthümliche über-nationale Richtung und Bedeutung vorgezeichnet." Nicht nur etwa an gemeinsame Waffenthaten sei zu denken, „als vielmehr an die einige Schlachtfertigkeit des seiner selbst bewussten deutschen Geistes,

Die sieghaften Schläge, welche dieser Geist in dem grossen Kulturkampfe der Weltgeschichte schon ausgeführt hat, durften in den Herzen Derer, welche ihn in sich lebendig fühlen, die stolze Hoffnung erwecken und wach erhalten, dass gerade diesem deutschen Geiste in seiner Durchdringung der ganzen zivilisirten Welt das ideale Werk einer veredelten Menschheitskultur als einer Kultur des Gemüths vorbehalten sei." (H. P. v. Wolzogen.) Wagners Kunst lässt der Gegenwart das Jugend-Antlitz einer solchen Kultur aus dem reinen Spiegelquell der deutschen Ursage entgegentreten, verklärt und der Mannheit entgegenreifend im Lichte der christlichen Heilslehre.

Die „Schlachtfertigkeit des seiner selbst bewussten deutschen Geistes" beruht auf scharfer Erkenntniss der ihn selbst und mit ihm die höhere Menschlichkeit bedrohenden Nöthe und auf der richtigen Zwecksetzung zu ihrer Abwehr, durch die er sich als lebendig und frei in unserem Sinne zu erweisen hat. Wagner selbst hat durch seine Schriften nicht wenig dazu beigetragen, dass diese Nöthe klar und deutlich erkannt worden sind. Grundfigur und Vorbild der Zwecksetzung aus dem Schöpfergeiste heraus, der das Vollkommene wirkt, hat Aristoteles gezeichnet, und Christus hat an die Spitze aller göttlichen Zwecke, als deren Summe und Vollendung, den Heilszweck gesetzt.

12. Schluss.

Die abendländische Philosophie, Wissenschaft und Kunst, insbesondere die Musik und Poesie, wie das auf die umfassendsten Heilszwecke abzielende Kirchenthum des Abendlandes sind nur Erweise jener hohen Idealität, die dem arisch-abendländischen Geiste von Natur innewohnt, und deren höchster philosophischer Ausdruck die teleologische Naturanschauung des Aristoteles ist. Man muss sich nun deutlich machen, dass die Zwecke, welche dieser Idealismus zur Abwendung der ihn bedrohenden Nöthe aus seiner Freiheit heraus sich bis jetzt gesteckt hat, nach gewissen Seiten hin, wie sich heute zeigt, immer noch ziemlich vager Natur sein durften und auch wirklich waren, — so lange nämlich der Schauplatz, auf dem der Mensch seine Thätigkeit zu entfalten angewiesen ist, selbst als ein unbegrenzter oder nur durch dunkle und schwankende Linien umrissen erschien, und die verschiedenen Rassen und andere grosse Menschengruppen, die den Erdball bewohnen, nach ihren natürlichen Eigenschaften, seelischen und geistigen Kräften, Willensrichtungen, Lebensinteressen und Zwecken theils nur in unklarer Weise oder gar nicht bekannt waren. Das ist aber in neuester Zeit anders geworden: der Schauplatz hat sich, als geschlossenes Rund, scharf abgegrenzt und ist übersichtlich geworden: die Kulturmenschheit hat sich von jenem anderen Theil der Menschen, der zu höherer Kultur entweder ganz unfähig ist, oder vielleicht erst nach Jahrtausenden an ihr Theil nehmen kann, scharf abgehoben, und diese Kulturmenschheit

selbst zeigt sich in wenige grosse Gruppen getheilt, deren Eigenschaften und Interessen in der Hauptsache bekannt sind. Da aber diese Interessen einander durchkreuzen und bekämpfen, theilweise auch sich gänzlich ausschliessen, so ist jede Gruppe darauf angewiesen, möglichst deutliche Vorstellungen von den Gefahren zu gewinnen, die ihr selbst aus jenen Behinderungen und Kämpfen erwachsen müssen, und die zur Abwendung dieser Nöthe erspriesslichen Zwecke zu setzen. Es ist wohl klar, dass sich jene Gruppe als die stärkste oder lebenstüchtigste erweisen wird, deren Angehörige in relativ und absolut grösster Zahl diese Zwecke geistig zu erfassen vermögen und ihren Willen von ihnen durchdringen lassen, — immer im Einklang mit den göttlichen Heilszwecken. Es kann keinen Zweifel leiden, dass dies bis jetzt beim Abendland im relativ höchsten Maasse der Fall gewesen ist. Ihm stehen heute auf Kulturboden gegenüber: die aus ihm selbst hervorgegangenen nordamerikanischen Freistaaten, und zwar als Führer des ganzen Welttheils, ferner Russland, und endlich die gelbe oder chinesisch-japanische Rasse, während Europa selbst in höherem Maasse als andere Erdgebiete vom semitischen Judenthum durchsetzt ist. Hieraus, wie aus seiner Stellung zu den Gebieten des zerfallenden Islam und zu den bereits okkupirten oder noch zu besetzenden Kolonialländern, deren eingeborne Bevölkerung zum kleineren Theil, als zur Kultur durchaus unfähig, bald verschwinden wird, zum bei weitem grösseren Theil aber — in den zahlreichen und animalisch höchst lebensvollen Negervölkern nämlich — auf Jahrtausende hinaus ein mit massiger Wucht belastendes Hinderniss für die freie Entfaltung unserer Eigenart und darum eine sehr schwierige Aufgabe für unseren Idealismus ist,*) — wird sich die gemeinsame Zwecksetzung des Abendlandes ergeben müssen.

Deutschland-Oesterreich bilden den Mittelpunkt und Kern des Abendlands, und darum hat man gesagt, dass die Zukunft des deutschen Volkes die Zukunft der Menschheit sei. Wenn sich dies in einer Weise verwirklichen soll, wie es der gesunde Selbsterhaltungstrieb des deutschen Volkes verlangt, so muss es sich in viel grösseren Kreisen und bis in viel tiefere Schichten hinab vom bewussten Zweckgedanken durchdringen lassen, als dies bis jetzt der Fall war, — wo möglich bis auf den letzten Mann, — in ähnlicher Weise, wie solches im Alterthum in einigen kleinen Staatswesen, z. B. in Sparta, verwirklicht war; aber immer mit dem gewissenhaften Streben, den umfassenden Heilszwecken des Christenthums zu dienen, nicht indem es sich, wie das von den Selbsterhaltungszwecken in bewusstester Weise ganz durchtränkte Judenthum, in selbstsüchtigem Hochmuth abschliesst, der zur Bosheit führen muss. Auch die soziale Gefahr kann unserer

*) Vgl. meinen Aufsatz in den Bayr. Blättern 1891, V: „Neue ritterliche Orden.“ Der neueste Kamerun-Prozess in Berlin-Leipzig und manche Vorgänge in deutsch Ost-Afrika haben das dort Gesagte nur bestätigt.

Ueberzeugung nach nur durch Erneuerung des Volksthums auf bäuerlicher Grundlage, Kräftigung des monarchischen Gedankens, Ausscheidung des Semitenthums auf gesetzlichem Wege wie des Semitismus in der Gesetzgebung selbst, und durch Kolonisation in grossem Maassstabe abgewendet werden. Neuartige Gefahren können nur durch neue Zwecksetzung gebannt, — eine Welt, die den Zusammenbruch droht, kann nur durch vollbewusste Zwecksetzung aus dem Geist der Gemeinschaft heraus neugestaltet werden, man müsste sich denn auf die Tyche verlassen dürfen, die der feindlichste Gegensatz aller Zweckstellung ist. Im rein konservativen Staate, auch in der alten Reichs-Gesellschaft, hat sich der Satz Geltung verschafft: „Der Mensch thut nur, was er muss", womit offenbar eine niedrigere und der besseren Menschheit nicht würdige Anschauung ausgesprochen war, da durch jenes „muss" die Freiheit der Zwecksetzung geleugnet wird. Dem „muss" aus dem Munde der Tyche ist aus unserer Freiheit heraus durch jene vordenkende Zwecksetzung entgegenzutreten, welche in der von Aristoteles im lebendigen Wirken der gestaltenden Gottheit erkannten Zwecksetzung ihr natürliches Vorbild und in den Heilszwecken des Evangeliums ihr höchstes ethisches Ziel erblickt. Lässt sich ein Volksthum in diesem Sinne vom Zweckgedanken durchdringen, so stellt sein Geistesleben ein „Reich der Zwecke" dar. Möge das deutsche Volk erkennen, dass es am zweckbewussten Wirken Richard Wagners, und nicht weniger an dem unermüdlichen Fleisse und der unerschöpflichen Liebe und Treue, mit der das kleine Häuflein der Seinigen in Bayreuth das Werk des grossen Todten in lebendiger Wirksamkeit erhält und weiterführt, jetzt schon nicht zu übertreffende Vorbilder besitzt.

Künstler und Staatsmann.

Ein Vortrag des Grafen Albert Apponyi.*)

Unter diesem Titel gedenke ich nicht über die Bedeutung der Kunst für die Entwicklung der Nationen, noch über die Aufgaben des Staates zur Förderung der Künste zu sprechen. Auch jene Bethätigungen des Politikers, welche an sich einen künstlerischen Charakter haben — oder haben können —: die politische Litteratur und Redekunst, werde ich nur flüchtig berühren. Mein Zweck ist ein ganz anderer. Ich will untersuchen, worin das künstlerische und das politische Schaffen einander ähnlich sind, welche künstlerische Eigenschaften daher der Staatsmann für die Erfüllung seiner Aufgabe, für die Aufstellung seiner politischen Ziele und für die systematische Anwendung seiner Mittel besitzen muss.

Mit diesem Problem hat sich, so weit meine Kenntniss reicht, selbstständig noch Niemand beschäftigt. Ich sehe vor mir einen unbetretenen Weg; und ich betrete ihn auch nicht mit der Hoffnung, dass ich das ganze Gebiet, durch welches er sich hindurchwindet, durchforschen, oder dass ich den Endpunkt, zu welchem er führt, erreichen hann. Eine so grosse Arbeit kann man unter den Sorgen der Tagespolitik, welche uns viel von unserer Zeit, noch mehr von unserer Geistesfrische rauben, nicht erfolgreich durchführen. Es wird mir als Ergebnis genügen, wenn ich gezeigt habe, dass hier ein Weg ist, welcher durchwandelt zu werden verdient, weil er an Aussichtspunkten reich ist. Oder ohne Bild gesprochen: mein ganzes Bestreben ist, über diesen Gegenstand einige Gedanken auszusprechen, welche mehre zu erwecken, und welche eine ernstere Auffassung der Kunst, eine edlere Auffassung der Politik zu fördern vermöchten.

Der allgemeinen Auffassung nach sind Künstler und Staatsmann ungefähr die allerverschiedensten Menschenarten, die man sich vorstellen kann. Der Künstler ist ganz Herz und Phantasie, der Staatsmann ganz kalte Berechnung. Diesem Fundamentalsatz gemäss, dessen Richtigkeit zu beurtheilen wir Gelegenheit haben werden, können sich viele den Künstler nur als irgend einen langmähnigen, ungekämmten Sonderling vorstellen, welcher glaubt, dass zweimal zwei entweder drei oder fünf, auf keinen Fall aber vier ist: den Staatsmann aber als irgend ein Ungeheuer mit ausgedörrter Seele, welches desto vorzüglicher ist, je vollkommener es verstanden hat, jedes bessere Gefühl in sich zu ertödten, und je sicherer es Jeden zu prellen versteht. Diese Auffassungen sind ganz gewiss Karrikaturen; aber schliesslich enthält auch die Karrikatur oft eine Wahrheit,

*) Gehalten in der Kisfaludy-Gesellschaft zu Pest am 10. Februar 1895.

ja, sie ist im Grunde nichts Anderes, als eine einseitige Uebertreibung dieser Wahrheit. Auch aus den eben angedeuteten Zerrbildern kann man den wahren Inhalt herausschälen; und wenn wir dies thun, werden wir auch im wahren Sachverhalt sehr grosse Unterschiede zwischen den Eigenschaften des Künstlers und Staatsmannes finden, und wir können vielleicht, gerade von diesen Unterschieden ausgehend, am sichersten zur Feststellung der gemeinsamen Züge gelangen.

Wir vergleichen hier blos die schöpferischen Künstler und Staatsmänner, ohne Diejenigen in Betracht zu ziehen, deren Beruf in der Ausführung der Schöpfungen Anderer besteht. Der Künstler schafft aus Phantasiewesen eine zweite Welt neben der Welt der Wirklichkeit; der Staatsmann schafft aus dem thatsächlich Wirklichen einen ganzen Staatsorganismus, oder einzelne Institutionen, Bündnisse, Verträge. Die Schöpfungen des Künstlers haben die Aufgabe, dass ihre Phantasiewesen den Schönheitssinn befriedigen; wenn er dies nicht erreicht, wenn er Hässliches oder Gleichgiltiges geschaffen hat, hat er seinen Zweck verfehlt. Die Schöpfungen des Staatsmannes aber sind darauf gerichtet, einerseits den Bestand und die Grösse der Nationen zu sichern, andererseits alle jene Vorbedingungen zum Wohle der Einzelnen zu schaffen, deren Herbeischaffung die Kraft der Individuen oder kleinerer Gruppen übersteigt; wenn er nicht auf dieses Ziel hinarbeitet oder wenn er es nicht zu erreichen versteht, dann verdient er nicht den Namen des Staatsmannes.

Der Künstler schafft also in der Welt der Phantastie, der Staatsmann im Bereiche des Wirklichen; der Künstler schafft Schönes und dadurch Erfreuendes, der Staatsmann den Bedürfnissen von Nationen und Einzelnen Entsprechendes und dadurch Nützliches.

Aus der Natur der Schöpfungen des Künstlers folgt, dass unter seinen geistigen Fähigkeiten die Phantasie und das Herz vorherrschen. Mit der Phantasie versteht er das, was er in der Wirklichkeit beobachtet hat, neuzuschaffen; mit der Phantasie versteht er die Einzelheiten der thatsächlich beobachteten Dinge derart zu ordnen, dass aus ihnen neue Phantasiewesen entstehen; das Herz lässt den Künstler die Wirkung der äusseren Dinge auf den Menschen, die dadurch erregte Stimmung, vornehmlich aber den Menschen selbst, sein inneres Leben verstehen. Phantasie und Herz zusammengenommen, befähigen also den Künstler dazu, dass er mit seinen Phantasieschöpfungen unser Gemüth in Bewegung setzt.

Phantasie und Herz sind indessen in jedem Menschen vorhanden, und doch ist nicht jeder ein Künstler. Was ist also das, was die Künstlerphantasie und das Künstlerherz von der alltäglichen Erscheinungsform dieser Seelenfähigkeiten unterscheidet? Vielleicht ein höheres Maass im Verhältniss zu den übrigen Seelenfähigkeiten? Auch dies, aber nicht allein dies. Denn wir kennen viele Phantasten, die ihr ganzes Leben in Träumereien verbringen, die in ihren Auffassungen von der Wirklichkeit der Dinge viel

entfernter stehen, als Künstler kühnsten Geistesfluges, und doch keine Künstler sind; der Irrsinnige, der mit hitzigem Fieber kämpfende Kranke leben blos in der Phantasie und schaffen tollkühn Phantasiewesen, aber darum können sie wohl nicht auf den Künstlernamen Anspruch machen. Ueberhaupt kann Jeder wilde Phantasien haben; jedes Schulkind zeichnet Köpfe mit Füssen ohne Körper und stellt sich den „Krampus“ als einen schwarzen Mann mit Hörnern, blutrother heraushängender Zunge und Fledermausflügeln vor. Sind dies etwa künstlerische Schöpfungen? Ebenso können wir alle individuell empfinden, d. h. mit unserem Herzen auf das reagiren, was uns individuell berührt; und es gibt eine Menge Menschen, in denen diese Fähigkeit zum herrschenden Charakterzuge geworden ist, die nur Spielbälle ihrer Empfindungen sind, deren ganzes Leben nichts als Empfindungserguss, als Auf- und Abwogen guter und böser Gemüthsbewegungen ist. Sind diese etwa Künstler? Haben solche krankhaften Einbildungen und überspannten Empfindeleien auf uns eine Wirkung? Höchstens die, dass sie als pathologische Erscheinungen unser Mitleid erregen. Was ist also das Geheimniss der künstlerischen Wirkung? Mit welchen Eigenthümlichkeiten müssen Phantasiewesen, wie es die künstlerischen Schöpfungen sind, ausgestattet sein, damit sie uns erfreuen, damit sie uns rühren, ebenso wie die wirklichen, ja oft noch mehr als diese? Damit sie uns erfreuen und rühren, wiewohl sie mit unseren individuellen Interessen, unseren individuellen Wünschen, unseren individuellen Empfindungen in gar keiner Verbindung stehen? Damit wir mit Hekuba weinen, wiewohl wir mit Recht fragen können: „was ist uns Hekuba?“

Dieser Frage durfte ich nicht aus dem Wege gehen, wiewohl ich fühle, dass mein ganzes Unternehmen hier auf eine Sandbank gerathen kann. Ich bin verloren, wenn ich mich in jenes Labyrinth ästhetischer Streitfragen verwickele, welches die Erkenntnis von den Erfordernissen des Schönen, der künstlerischen Schöpfung, umgibt und fast unzugänglich macht. Ich mag mich in dieser grundlegenden Frage dem Standpunkte welcher Schule immer anschliessen, so verlassen mich die Anhänger der übrigen Schulen schon hier bei der Einleitung und würdigen meine weiteren Erörterungen nicht einmal ihrer Aufmerksamkeit. Ich suche also den gemeinsamen Glaubensartikel der ästhetischen Bekenntnisse, ich suche jenes ästhetische Dogma, von welchem gesagt werden kann: quod semper, quod unique, quod ab omnibus. Gibt es ein solches? Wenn es der Fall, so gibt es nur Eines, und dieses Eine setze ich hierher als Fundamentalsatz.

Was die künstlerische Schöpfung von den gewöhnlichen Schöpfungen der Phantasie und des Herzens unterscheidet, ist vor Allem die Wahrheit, die Uebereinstimmung der Schöpfung mit sich selbst und mit der Wirklichkeit ihres Gegenstandes. Wenn Etwas, so ist dieser Satz der Gegenstand der allgemeinen Uebereinstimmung. In diesem begegnen sich jene Schulen, welche die Nachahmung alles Wirklichen, also auch das Abbild

des Ekelhaften in das Bereich der Kunst einbeziehen und sich so mit der im trivialsten Sinne genommenen Wahrheit begnügen, und jene, welche den Begriff des künstlerisch Wahren enger fassen, und ausser diesem auch noch das sittlich Gute unter die Erfordernisse des Schönen aufnehmen; in diesem stimmen der wildeste Realismus und der feinste Idealismus und alle dazwischenfallenden Schattirungen überein. Ich weiss, dass sich jetzt der Streit um den Begriff des „Wahren" erneuern kann, ich weiss, dass ich den Punkt der absoluten Uebereinstimmung vergebens suche; aber wie der alte Thiers sich mit der Republik begnügte, wiewohl er für sie nicht die Gesammtheit der Franzosen zu gewinnen wusste, weil er von ihr sagen konnte: „c'est la forme du gouvernement qui nous divise le moins" — so begnüge auch ich mich mit der ästhetischen Kategorie des „Wahren", als mit derjenigen, welche am wenigsten strittig ist, sich also als geeignetsten Ausgangspunkt darbietet.

Soviel muss ich indessen doch sagen, dass ich durchaus nicht ein Anhänger des übertriebenen Realismus, am wenigsten aber des modernen Naturalismus bin; die Malerei des Ekelhaften halte ich nicht für Kunst, wieviel technische Geschicklichkeit sich auch darin offenbaren mag; die Abbildung des Hässlichen halte ich als Zweck nicht — nur als Mittel zur vollkommeneren Verdeutlichung des Schönen — für ästhetisch zulässig. Wie ich das künstlerisch Wahre verstehe, fällt es vollkommen mit dem Begriff des Schönen zusammen und erschöpft ihn auch. Das Schöne ist in seinem Wesen die Uebereinstimmung der einzelnen Erscheinungen mit jenen ewigen Typen, welche Platon die Ideen der Welt genannt hat; dies ist aber zugleich die höhere Wahrheit der Dinge. Das Hässliche ist die Abweichung von jenen Typen, ihr Gegensatz; das Hässliche ist also in höherem Verstande genommen auch nicht wahr. Die objektiven Künste führen uns die einzelnen Erscheinungen derart vor, dass wir ihre allgemeine Bedeutsamkeit — das ist: ihren Zusammenhang mit den ewigen Vorbildern — herausfühlen; und dieses „Herausfühlen", diese Annäherung an irgend einen Theil des Planes des Weltalls, an eine Wahrheit, welche höher ist als jene, die wir mit blosser Erfahrung und Vernunft erreichen können, an ein Allgemeines, in welchem wir uns mit dem uns derart vorgeführten Gegenstande Eins fühlen: diese erklärt jene eigenartige Rührung, welche die Meisterwerke der Kunst in uns hervorrufen, und diese Rührung ist die eigentliche ästhetische Wirkung. Die Musik dagegen, welche keinen Gegenstand hat, wiewohl sie sich Gegenständen anschmiegen kann, ist nach Schopenhauer's treffender Bemerkung an sich selbst eine der Weltideen. Und daher dieses unmittelbare und ganz eigenartige Erbeben, welches die grössten Schöpfungen der Tonkunst in uns hervorrufen. Verbündet mit der Poesie lässt uns die Musik die höhere Bedeutsamkeit des Inhalts der Dichtung, den Zusammenhang mit dem grossen Universum empfinden; selbständig aber schmiegt sie sich bald unseren einzelnen Stimmungen an, bald trägt

sie uns, sich über diese erhebend, in Gebiete empor, welche jenseits des Bereiches des in Worte — ja in Gedanken — ja in konkrete Gefühle oder Stimmungen Fassbaren liegen; was sie dann ausdrückt, das ist höher und tiefer als alle diese, das ist beinahe mehr als menschlich, jedenfalls das mit irdischen Mitteln erreichbare höchste Maass der Berührung zwischen dem Menschen und dem Geheimniss des Universums. Denken wir nur an so manche Sätze der Instrumentalmusik Beethoven's zurück, von welchen man weder sagen kann, dass sie lustig, noch dass sie traurig sind; welche mit keinerlei individueller Stimmung in Verbindung gebracht werden können; ja bei welchen sich selbst die durch sie hervorgerufene Stimmung nicht charakterisiren lässt, ausser, dass wir irgendwie mit unserem Schicksal ausgesöhnt uns fühlen, weil wir uns über Alles erhoben haben, was individuell ist, weil die Ahnung der Unendlichkeit unsere Seele erfüllt, und Alles das, was nur unsere winzigen Personen angeht, als zwerghaft, als gar nicht der Beachtung werth uns erscheint. Die Musik ist unter den Künsten das, was die Metaphysik unter den Wissenschaften; die eine wie die andere betrachten viele sogenannte positive Geister als ein leeres Spiel, während sie in Wahrheit der höchste Flug des menschliches Geistes sind.

Nehmen wir nach dieser Abschweifung den Faden wieder beim Begriff des Wahren auf. Wenn ich einleitend gesagt habe, dass der Künstler Phantasiewesen schafft, kann ich diesen Satz jetzt bestimmter fassen: dass der Künstler mit den Erfordernissen der Wahrheit versehene Phantasiewesen schafft. Ob diese thatsächlich existiren oder nicht, ist völlig gleichgiltig. Selbst dann, wenn sich der Künstler die Nachahmung wirklicher konkreter Gegenstände zur Aufgabe macht, wie zum Beispiel das Malen eines Porträts, oder die poetische Erzählung einer thatsächlich geschehenen Begebenheit, muss er die darin wohnende höhere Wahrheit, das Charakteristische fühlen lassen und die Treue der nicht charakteristischen Einzelheiten den Anforderungen dieser höheren Wahrheit unterordnen. Der Photograph würde ein anderes Porträt Karl's V. geliefert haben, als Tizian; der Kriegsberichterstatter der „Times" würde wahrscheinlich die Kämpfe um Troja anders beschrieben haben, als Homer; in der „Gerichtshalle" der Blätter würde sich die Hinrichtung Maria Stuart's anders ausgenommen haben, als in Schiller's Tragödie; und auch der Parlamentsreporter würde wahrscheinlich über jene Sitzung, in welcher Bolingbroke Richard II. des Thrones verlustig sprach, anders geschrieben haben, als Shakespeare; wer weiss, Jene würden das, was thatsächlich geschah, vielleicht treuer mitgetheilt haben, sie würden sich strenger an das Wirkliche gehalten haben: aber das Wahre, das Charakteristische — damit ich ganz in der Alltagssprache rede: die Hauptsache würden sie wahrscheinlich in der Menge der Einzelheiten begraben haben. Das Wahre erfahren wir von Tizian, Homer, Schiller, Shakespeare. Ich wenigstens habe aus Shakespeare's historischen Dramen jenen verwickelten Theil der Geschichte Eng-

lands verstehen gelernt, welchen die Begebenheiten des hundertjährigen französischen Krieges und des Kampfes der zwei Rosen bilden; ich sehe ihn so vor mir, als ob ich darin gelebt hätte. Was thut es, dass dieses Wissen von chronologischen Irrthümer und nie geschehenen Legenden wimmelt? Den Charakter der Epoche, ihre herrschenden Leidenschaften, ihre sittlichen Auffassungen, ihre kraftstrotzenden Individualitäten, mit einem Worte, Alles das, was wahrhaft lehrreich ist, verstehen wir daraus. Und was wussten wir von all' diesen Dingen aus unseren Gymnasial-Lehrbüchern? Wir haben uns s. Z. die korrekten Jahreszahlen, das Nacheinander der mit strenger Kritik gesichteten Begebenheiten eingezwängt, bis auf den heutigen Tag aber auch glücklich vergessen. Was wir aber aus Shakespeare gelernt haben, hat sich mit der Kraft der künstlerischen Wahrheit in unsere Seelen eingegraben.

Worin besteht diese Kraft? Wodurch ist die künstlerische Wahrheit eine höhere Wahrheit als die Wahrheit des Wirklichen selbst? Einfach durch das Hervorheben jener charakteristischen Züge, welche in einem Gesammtbereich des Wirklichen aufgefunden werden können, welche demnach wesentlich, von allgemeiner Bedeutsamkeit und somit interessant sind. Auch im Bereich des Wirklichen nennen wir jenes Individuum interessant, welches diese allgemeinen Charakterzüge lebhaft zum Ausdruck gelangen lässt; das Ungeheuer ist nur Gegenstand unserer Neugier; das Interessante des Sonderlings und der originellen Individualität aber besteht eben darin, dass sie die Wahrheit der Natur aus der Hülle der gewöhnlichen Konventionalitäten herausschält. Diese Konventionalitäten, sowie die vielen unwesentlichen individuellen Züge, in der wirklichen Welt, überwuchern wie Unkraut das wahre Wesen der Dinge, das, was in ihnen nothwendig und unwandelbar, was eine gemeinsame Eigenthümlichkeit Vieler ist, mit einem Worte: den Typus. Nehmen wir zum Beispiel den Menschen, und nehmen wir unter den Menschen den Engländer und unter den Engländern den englischen Krieger. Der gewöhnliche Beobachter könnte Monate lang unter englischen Soldaten leben, und er würde nichts Anderes gewinnen, als einen ganzen Haufen äusserlicher Eindrücke von ihrem Benehmen, ihren Scherzen, ihrem Reiten, vielleicht auch von ernsteren Eigenthümlichkeiten Einzelner; er würde den Einen als angenehm, den Andern als roh, den Einen als guten, den Andern als schlechten Familienvater kennen lernen u. s. w., u. s. w. Und diese Eindrücke würden sich in seinem Geiste ohne jede Perspektive auf der selben Fläche nebeneinanderreihen, als ein wirres, langweiliges Bild, oder vielleicht auch gar kein Bild, sondern vielmehr als ein fortwährend in Bewegung befindliches Kaleidoskop. Dagegen würde die künstlerische Anschauung aus einer viel enger begrenzten sozialen Berührung, aus einer sehr geringen Zahl individueller Erfahrungen die gemeinsamen charakteristischen Züge des englischen Kriegers sich entnehmen können. Und wenn sie uns dann den Obersten John und den Kapitän

James wiedergibt, werden wir im John und im James auch jene individuellen Züge finden, welche sie voneinander unterscheiden, John's stotterndes Reden und seine bunten Taschentücher, James' häufiges Erröthen und seine eigenthümliche Körperneigung beim Reiten; aber alle diese Dinge werden in dem vom Künstler geschaffenen Bilde nur soviel Licht erhalten, als sie thatsächlich Wichtigkeit haben; und es werden plastisch hervortreten einige ewige Gesetze der menschlichen Natur, einige Eigenthümlichkeiten des englischen Nationalcharakters und alle jene gemeinsamen Charakterzüge des englischen Kriegers, welche auch in John, auch in James vorherrschen, und welche ausser ihnen noch Tausenden und Hunderttausenden eigen sind, mit einem Worte: es wird der Typus plastisch hervortreten. Und deshalb wird die Phantasie-Gestalt des John und des James — wenn ein Shakespeare oder eine George Elliot sie zeichnet — auch wahrer, auch interessanter sein, als jener wirkliche John und jener wirkliche James, den wir mit Alltags-Augen ansehen.

Den Typus sucht übrigens auch die Wissenschaft, aber auf ganz anderem Wege, auf dem Wege der Abstraktion, welche aus den typischen Eigenschaften mit Uebergehung der individuellen ein besonderes Vernunftwesen, den Begriff, gewinnt. Der Künstler aber sieht und fühlt gerade im Gegentheil in den individuellen Zügen die typischen Eigenthümlichkeiten; und auch in jenem Bilde, welches er uns vorzeichnet, gehen immer die beiden, die typische und die individuelle Wahrheit miteinander Hand in Hand. Seine Schöpfungen ähneln daher dem Wirklichen viel mehr, als die wissenschaftlichen Begriffe, denn Alles, was existirt, ist individuell und verbirgt seine typischen Eigenthümlichkeiten unter individuelle Züge; der Künstler bringt sozusagen nur Perspektive in das Bild und lässt Dasjenige, was verborgen gewesen, in die Augen springen. Dagegen entstehen die wissenschaftlichen Begriffe auf breiterer Beobachtungsbasis und mit Hilfe unbefangener, minder beweglicher, daher in der Regel verlässlicherer Seelenkräfte, als das Einbildungs- und das Empfindungsvermögen. Wo daher die Individuen einander völlig ähnlich sind, oder sich nur wenig von einander unterscheiden, wie zum Beispiel in der ganzen leblosen Natur, ja selbst noch im Pflanzen- und Thierreich, dort dringen die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung tiefer ein und sind praktisch brauchbarer, als die künstlerischen Bilder. Aber wo die individuellen Züge so manigfaltig und oft so wichtig sind, wie beim Menschen, dort kommt der Gelehrte dem Künstler nicht nach. Den Menschen und seine unendliche Vielseitigkeit lernen wir nur dort kennen, wo wir die typischen und die individuellen Züge und deren Wechselwirkung in einem Bilde sehen.

Und nun kehren wir zu unserem Ausgangspunkte zurück. Der Künstler schafft Phantasiewesen; die Kraft, welche diese zu Stande bringt, ist die Phantasie und das Herz. Aber nicht jedes Phantasie-Erzeugniss kann künstlerische Schöpfung genannt werden, sondern nur diejenige, welche

den Charakter der Wahrheit, und zwar der künstlerischen Wahrheit trägt. Die künstlerische Wahrheit aber offenbart sich in einer solchen Zusammenfügung der typischen und der individuellen Züge, welche mit Hilfe der letzteren die ersteren plastisch hervortreten lässt. Diese Wahrheit ist daher inhaltreicher, und steht dem Wirklichen näher, als die wissenschaftliche Abstraktion, welche vom Individuellen absieht; ferner ist sie eine höhere Wahrheit, als die des Wirklichen, weil sie dessen verhüllte allgemeine Bedeutsamkeit ans Licht bringt. Diese allgemeine Bedeutsamkeit ist meinem Dafürhalten nach nichts Anderes, als der Zusammenhang der einzelnen Erscheinung mit dem Plane des Universums, dessen zugehörige Theile wir Alle sind; der Gegenstand, an dem wir diesen Zusammenhang erblickt haben, ist uns nicht mehr fremd, wir fühlen uns mit ihm in einer geheimnissvollen Verwandtschaft, wie ferne er auch unseren sämmtlichen individuellen Beziehungen stehen mag. Daher haben die künstlerischen Schöpfungen Einfluss auf unser Gemüth; dies ist das Geheimniss der ästhetischen Wirkung.

Der unterscheidende Charakter der künstlerischen Phantasie besteht also darin, dass sie Wahres sieht, ja die höhere Wahrheit des Dinges, im Individuum den Typus sieht und demgemäss Wahres schafft; das künstlerische Herz aber wird dadurch charakterisirt, dass es in Bewegung geräth und empfindet, und dass es auch unsere Empfindungen zu erregen im Stande ist, ohne jedes individuelle Interesse, blos vermöge der Kraft jener höheren Wahrheit. Die Phantasie ist geneigt, über die Grenzen der Wahrheit hinaus, in das Ungereimte hinzuschweifen; das Herz aber pflegt sich in den Kreis dessen einzuschliessen, was sich in irgend einer Weise individuell auf uns bezieht; eine Phantasie, welche nur Wahres sieht, ein Herz, welches vom Wahren als solchem bewegt wird: dies ist das Wesen der Künstlerseele.

Es ist vielleicht nicht erst nöthig zu bemerken, dass zu jener Beobachtung des Wirklichen, deren, als Ausgangspunkt, auch das künstlerische Sehen nicht entbehren kann, und zu welcher, als dem sichersten Prüfstein des reinen Wahren, es immer wieder zurückkehren muss, ferner zur Erlernung der zur Technik der Kunst gehörenden Wissenschaften und Handwerke, auch Verstand erforderlich ist; dass zur Ueberwindung der äusseren und inneren Schwierigkeiten des Werkes auch Willenskraft nothwendig ist. Aber die unterscheidende Eigenthümlichkeit des Künstlers besteht doch in der Kraft jener beiden Seelenkräfte, der Phantasie und des Herzens.

Im Gegensatze zum Künstler, dessen Schaffensgebiet das Wahre ist, und der vom Wirklichen nur Stützpunkte für das Sehen des Wahren leiht — bewegt sich der Staatsmann mit seiner gesammten Thätigkeit im Bereiche des Wirklichen. Das Material seiner Wirksamkeit ist der wirkliche Mensch, und zwar der einzelne Mensch ebenso, wie die zum Staate vereinigte Vielheit

der Menschen, die Nation; sein allgemeines Ziel ist die Beförderung des Wesens der Einzelnen und der Grösse der Nation; sein allgemeines Ziel ist jener Fortschritt, welchen er nach diesen beiden Richtungen in einer gegebenen Zeit zu verwirklichen wünscht; seine Mittel sind die dazu dienenden staatlichen Maassnahmen.

Der Staatsmann muss demnach vor Allem den thatsächlichen Zustand der Einzelnen und der ganzen Nation kennen; er muss ihre Fähigkeiten, Mängel, Vorzüge, Fehler, ihren Reichthum, ihre Armuth kennen, und zwar Alles dies sowohl an sich selbst, als auch im Verhältniss zu anderen Nationen. Dies ist Sache der Beobachtung, wozu klarer, scharfer Verstand nöthig ist.

Auf das Erkennen der thatsächlichen Zustände folgt die Erwägung, inwieweit und in welcher Hinsicht diese vom Gesichtspunkte des Gemeinwohles verändert werden müssen, — und welche Maassnahmen zur Durchführung dieser Veränderungen geeignet sind. Die Maassnahme, mag sie nun Gesetz, Regierungsverordnung, Vertrag oder wie immer heissen, ist nur Mittel; ihr ganzer Werth hängt von der Wirkung ab, welche sie auf die Förderung des Gemeinwohles ausübt; was in dieser Richtung wirkungslos ist, ist leeres Spiel, Zeit- und Kraftverschwendung; was mit mehr Opfer, als Nutzen verbunden ist, ist schädlich und schlecht; in der Politik ebenso, wie in der Oekonomie, ist das reine Einkommen entscheidend. Aber dagegen darf auch als Ziel nur ein solcher Fortschritt des Gemeinwohles ins Auge gefasst werden, zu dessen Erreichung die nothwendigen Maassnahmen getroffen werden können. Der Staatsmann wägt also die Erfordernisse der Gemeinzustände und die zu ihrer Befriedigung dienenden Maassnahmen gegen einander ab; auf Grund dieser Abwägung stellt er seine Maassnahmen fest und bringt sie in ein System, je nach der Wichtigkeit und Dringlichkeit der Erfordernisse, wie auch nach ihrer leichteren oder schwereren Durchführbarkeit. Zu allem dem ist eine sichere und nüchterne Urtheilskraft nothwendig.

Aber der Beruf des Staatsmannes besteht nicht blos darin, dass er sich von dem, was ist, und von dem, was zu thun ist, ein Bild mache, sondern hauptsächlich darin, dass er dieses Bild in das Reich des Wirklichen übertrage, dass er seine geplanten Maassnahmen wirklich ausführe. Jenes menschliche Material, aus welchem er schafft, ist aber schon zu erkennen schwer, es zu behandeln, es durchzukneten jedoch noch schwerer. Es ist bald schwach, bald widerstrebend, aber immer launenhaft und unberechenbar. Zur Niederkämpfung dieser ermüdenden Hindernisse ist ein ausdauernder und starker Wille nothwendig. Aber auch der Wille Anderer muss gewonnen werden: der Wille von Herrschern, von Versammlungen, von welchen die Ausführung unserer Pläne abhängt; und es müssen jene Mitarbeiter gefunden und an uns gefesselt werden, deren Hilfe wir nicht entrathen können. Alle diese Hilfskräfte kann der Staatsmann nur dann

gewinnen, wenn auch sie die Wahrheit seiner Beobachtungen, die Richtigkeit seines Urtheils und die Kraft seines Wirkens durchfühlen. Wie ihnen all dies zum Verständniss gebracht werden soll, ist Sache des psychologischen Taktes.

Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Staatsmannes sind also diese: klarer und scharfer Verstand zur Beobachtung der thatsächlichen Zustände, sicheres und nüchternes Urtheil zur Feststellung der nöthigen Maassnahmen, Willenskraft zu ihrer Durchführung und das Talent, diese Fähigkeiten Anderen fühlbar zu machen, Andere zu gewinnen.

Verstand und Wille treten aus allem dem als wesentliche Eigenschaften des staatsmännischen Geistes hervor, während wir gesehen haben, dass im Künstler Phantasie und Herz vorherrschen. Zwischen beiden ist scheinbar der vollkommenste Gegensatz. Aber auch in Wahrheit? — Wie denn nicht? — wird die Alltagsweisheit dazwischenrufen. Gibt es ja doch kein schrecklicheres Unglück, als einen Politiker, der den Träumen seiner Einbildungskraft und den Empfindungen seines Herzens, anstatt der Leitung der Thatsachen und dem Gebote des kalten Verstandes folgt.

Dem ist auch so; die Alltagsweisheit irrt dies eine Mal nicht. Im Reiche des Wirklichen haben wir mit thatsächlichen Zuständen zu thun; ihre Beobachtung und die auf dem Wege logischer Folgerungen erfolgende Feststellung des auf die Maassnahmen bezüglichen Urtheils ist eine Verstandesfunktion, zu deren richtiger Ausführung Bacon's „drylight", „dürres Licht" nothwendig ist; dieses wird aber durch nichts so sehr getrübt, wie durch die Einmischung der Phantasie und der Gefühle.

Und dennoch: vermögen wir aus unserer Thätigkeit die Phantasie und das Herz ganz auszuscheiden? Der Staatsmann ist auch ein Mensch; diese Fähigkeiten sind auch in ihm vorhanden. Kann er sie abtödten?

Und wenn er sie abtödten könnte, wäre es wohl wünschenswerth, dass er es thue? Kann er dieser Kräfte in seiner politischen Thätigkeit völlig entrathen?

Und wenn es weder möglich ist, sie abzutödten, noch wünschenswerth, sie ausser Acht zu lassen, auf welche Weise kann von ihnen, mit Vermeidung ihrer schädlichen Wirkungen, Nutzen gezogen werden?

Indem wir auf diese Fragen antworten, werden wir das uns vorliegende Problem lösen.

Gehen wir die vorher flüchtig skizzirten politischen Thätigkeiten noch einmal durch.

Das Erste ist die Beobachtung der wirklichen menschlichen Zustände. Zu diesem Zwecke sammeln wir statistische Daten, welche die verschiedenartigen Erscheinungen des nationalen Lebens in Einzelheiten zerlegt vor uns ausbreiten. Daraus ersehen wir zum Beispiel die Zahl der Geburten, der Eheschliessungen, der exportirten Weizenmengen, der importirten Baumwollenwaaren, die Höhe der Arbeitslöhne, die Ergebnisse des Staatshaus-

haltes u. s. w. Es ist klar, dass wir damit noch nicht zur Erkenntniss des eigentlichen menschlichen und nationalen Lebens gelangt sind; wir haben damit Hilfsmittel zur Erkenntniss erhalten, aber das Leben selbst, das Wirkliche selbst nicht. Ich sehe ab von den Lücken der sorgfältigst zusammengestellten Statistik, von den Lebensverhältnissen, welche sie gar nicht in Betracht zieht, von den Unrichtigkeiten, welche sie nicht vermeiden kann. Der Datenhaufen selbst ist nichts Anderes, als eine Masse von Abstraktionen, als eine Menge aus dem Ganzen des menschlichen Lebens herausgezogener und besonders geordneten Einzelheiten; davon gelangen wir zum wahrhaften, zum wirklichen menschlichen Leben nur zurück, wenn wir, die Ziffern auseinandernehmend und die Gegenstände zusammenzählend, aus ihnen individuelle Existenzen gruppiren. Deshalb gebrauchen wir als zweites Hilfsmittel die unmittelbare Beobachtung des individuellen Lebens, unsere eigenen Erfahrungen und die Erfahrungen Anderer in Enquêten, in Monographien einzelner Gegenden, einzelner Berufszweige — und innerhalb des Bereiches — einzelner Familien. Aber der Staatsmann sollte die Gesammtheit der wirklichen Zustände kennen; und von dieser Gesammtheit kann die ausgedehnteste Erfahrung und Forschung nur eine zusammenschrumpfend kleine Quote umfassen, viel zu klein, um der rein verstandesmässigen Induktion als sichere Grundlage dienen zu können. Wie können wir also zum Ganzen gelangen? Nur so, dass wir einzelne Gegenstände der thatsächlichen Beobachtung glücklich auslesen und in ihnen die allgemein bedeutsamen, die vielen gemeinsamen, die charakteristischen, mit einem anderen Worte: die typischen Züge erblicken. So ist denn schon bei der ersten grundlegenden Arbeit die nothwendige Mitwirkung jener Fähigkeit vorhanden, welche in den individuellen Erscheinungen und auch in einer verhältnissmässig kleinen Zahl den Typus zu erkennen vermag, und somit generalisirt, ohne leere Begriffe zu geben. Schon hier begegnen wir der Phantasie.

So verhält sich dies bezüglich der materiellen Seite des nationalen Lebens. Aber diese hat auch ein ganzes Gebiet, von welchem die verstandesmässige Beobachtung kaum etwas zu sagen weiss, und dieses Gebiet ist das Reich der Gefühle. Die „positiven" Politiker sind geneigt die Gefühlsfaktoren gering zu achten; oder — wenn sie sie in ihre Berechnungen auch einbeziehen — irren sie oft in ihrer Würdigung. Und dieser eine Irrthum hat schon oft das Fiasko auf das Schönste ausgedachter Pläne zur Folge gehabt; in Folge dessen sind Feldzüge verloren worden, weltpolitische Systeme zusammengestürzt, Throne und Reiche zusammengebrochen. Jene Gefühle, welche das Herz der Nation beherrschen, sind ebenso reale Bestandtheile des wirklichen Zustandes, wie das konsumirte Mehlquantum, oder die Zahl der Glashütten. Aber vermag wohl der blosse Verstand zu ihrem vollen Verständniss zu gelangen? Haben wir nicht auf diesem Gebiete die verhängnissvollsten Irrthümer mit dem grössten Verstande

begabter Staatsmänner gesehen? Das europäische System Napoleons I. war ein sorgfältig ausgeklügeltes politisches Kunstwerk: er hatte nur nicht genug mit der Freiheitsliebe der Nationen gerechnet, und dieser Rechnungsfehler brachte ihn zu Falle. Bismarck's Kulturkampf lag der grossartige Gedanke zu Grunde, auch die Religion in den Dienst der deutschen Einheit zu stellen: nur hatte er die Macht des verletzten religiösen Gefühls nicht gehörig gewürdigt und — er gelangte nach Canossa. Und hatten etwa diese grossen Staatsmänner nicht genug Verstand dazu, solche Irrthümer zu vermeiden? oder gingen sie bei der Herbeischaffung ihrer Daten nicht mit genügender Sorgfalt vor? Eine derart aufgeworfene Frage klingt beinahe lächerlich. Nein, wahrhaftig nicht aus der Mangelhaftigkeit des Verstandsvermögens sind diese Fehler entsprungen; sondern einfach daraus, dass weder Napoleon's, noch Bismarck's Herz jenes Gefühl, mit welchem sie in den Kampf traten, in sich aufgenommen und durchgefühlt hatten und so dessen Kraft nicht zu ermessen verstanden. Die Gefühlswelt der Nationen, ebenso wie jene der Einzelnen, kann nur mit dem Herzen vollkommen verstanden werden.

Wir ersehen hieraus, dass der Staatsmann auch schon beim ersten Schritte, bei der Erkennung der thatsächlichen Zustände, die Mitwirkung der Phantasie und des Herzens nicht entbehren kann. Aber noch nöthiger braucht er diese Kräfte bei seiner zweiten Thätigkeit, nämlich bei der Feststellung seiner Maassnahmen. Diese Thätigkeit hat — wie wir bereits erwähnt haben — zwei Theile: die Aufstellung der Ziele und die Auswahl der Mittel — eben der zur Erreichung des Zieles geeigneten Maassnahmen. Reden wir vorläufig nur von den letzteren.

Die besondere Aufgabe, welche hier der Urtheilsfähigkeit zufällt, ist die Beurtheilung der voraussichtlichen Wirkung der geplanten Maassnahmen; denn ihre Zweckmässigkeit besteht offenbar darin, mit je weniger Mühe den als Ziel erstrebten Fortschritt im Gemeinwohl je vollkommener herbeizuführen. Hier können wir daher nicht etwas beobachten, was schon ist, sondern müssen etwas sehen, was erst sein wird. Um diese Einsicht zu erlangen, wenden wir gleichzeitig die deduktive und induktive Methode an; urtheilen wir auf Grund der Natur der Sache und der Erfahrungsdaten mit der ganzen Schärfe unseres Geistes. Aber wer sich je mit verwickelteren politischen Problemen beschäftigt hat, weiss, dass es meist unmöglich ist, diese auf dem Wege der Argumentation mit jener keinen Widerspruch duldenden Klarheit zu entscheiden, welche die exakte Wissenschaft charakterisirt. Und dies ist sehr natürlich, da bei politischen Fragen die Voraussetzungen sowohl der Deduktion, als auch der Induktion meist sehr unbestimmt sind. In dem, was wir die Natur der Sache nennen, sind beinahe immer eine Anzahl psychologischer Züge enthalten, von denen man sich kaum einen klaren Verstandesbegriff zu bilden vermag; die Erfahrungsdaten aber passen niemals vollkommen auf den in Rede stehenden

Fall. „Diese neue Freiheit bedroht das sittliche Leben unseres Volkes in seinem Grunde — so spricht man von rechts —, es ist unmöglich, dass die Massen sie nüchtern gebrauchen." — „Nicht doch — lautet die Antwort von links —, die sittliche Kraft wird erstarken, wenn wir sie ohne jeden äussern Zwang sich selbst überlassen." — „Diese neue Steuer — spricht der Eine — wird die ärmeren Klassen zu Grunde richten." — „Dem ist nicht so — antwortet der Andere —, man hat sie vor 20 Jahren auch in Frankreich eingeführt und dort hat sie die Leute zu erhöhter Thätigkeit angespornt, so dass sich der Wohlstand der Massen seitdem mächtig gehoben hat." — „Ja, — widerredet der Gegner der neuen Steuer — bei den Eigenthümlichkeiten des französischen Nationalcharakters konnte die Wirkung eine günstige sein; ausserdem vergessen wir aber nicht, dass in Frankreich die neue Steuer mit einem grossartigen Aufschwunge der Spiritusindustrie zusammenfiel, während unsere Spiritusindustrie im Niedergange ist." — „Mag sein, — erwidert der Vertheidiger der neuen Steuer — aber wir haben bei der Feststellung des neuen Steuersatzes auf den Unterschied des ungarischen und französischen Nationalcharakters Rücksicht genommen; und für den Niedergang der Spiritusindustrie finden wir ein Aequivalent im Aufschwunge der Zucker- und Leinenindustrie." — Von solcher Art sind die politischen Debatten! Und wer kann in den angeführten Beispielen mit Sicherheit entscheiden, ob jene neue Freiheit eine verheerende oder stählende Wirkung haben werde? Und wer wird ziffermässig feststellen, ob die Differenz des Steuersatzes die Differenz der wirthschaftlichen Kräfte des französischen und des ungarischen Volkes ausdrückt?

Daher kommt es, dass, bei voller bona fides, zwischen gebildeten und vernünftigen Leuten die grössten Meinungsverschiedenheiten vorkommen können, dass beinahe über jede politische Frage von grosser Tragweite Debatten geführt werden können, in welchen auf beiden Seiten ausgebreitetes Wissen und tadellose Logik für gegensätzliche Standpunkte kämpfen. Setzen wir von dieser Erscheinung wie viel immer auf Rechnung der Voreingenommenheit der Parteistellungen — von unlauteren Motiven will ich hier absehen —, so ist es doch Thatsache, dass bei den meisten politischen Fragen auch nach der sorgfältigsten Erwägung der Erfahrungsdaten und nach der grössten Anspannung der Argumentationsfähigkeit ein ungelöstes X, ein solcher Bestandtheil der Frage zurückbleibt, welcher mit verstandesmässiger Beobachtung, mit verstandesmässiger Erwägung endgiltig nicht entschieden werden kann.

Mit welcher Kraft wird also der Staatsmann jene grössere oder kleinere Distanz durchlaufen, welche sich zwischen dem Endpunkte der Erwägung und der Entscheidung ausdehnt? Was ist es, was bei ihm den Ausschlag geben wird, vorausgesetzt, dass ihn nicht Laune, Voreingenommenheit oder Leidenschaft, sondern ernste und gewissenhafte Absicht leitet?

Die staatsmännische Eigenschaft dreht sich eigentlich um diese Frage. Wenn diese nicht wäre, wenn zwischen der logischen Beweisführung und der politischen Schlussfolgerung nicht diese unbequeme Kluft gähnte, könnte jeder Mensch von gesundem Verstande, der sich die Mühe nimmt, ein paar Bände Statistik, Monographie und Geschichte zu erlernen, ein Staatsmann sein. Aber hier ist eben diese grosse Kluft; wie wird sie von Jenen überschritten, die wirklich Staatsmänner sind?

Die Antwort auf diese schwere Frage pflegt man sehr leicht zu geben. Die richtige Urtheilsfähigkeit, das Judicium, die staatsmännische Genialität, der politische Instinkt, die Intuition: diese Dinge pflegt man zu nennen, Worte, und wieder nur Worte; aber die Aufeinanderhäufung heimischer und fremder Wörter ist noch keine Erklärung. Das fragen wir ja eben, was dieses Judicium, dieser richtige Instinkt ist, woraus sie entstehen, was in der Seele des Staatsmannes vorgeht, wenn er alle Mittel der Argumentation erschöpft hat und noch immer nicht ganz klar sieht?

Kehren wir zu unseren früheren Beispielen zurück; wird eine freiheitliche Errungenschaft heilbringend oder zerstörend sein? wird die geplante neue Steuer entmuthigen und verheeren oder stählen und zur Arbeit ermuntern? Wir haben alle Argumente dafür und dagegen erschöpft und die Frage ist doch nicht entschieden. Was wird nun geschehen? Was? Ungefähr dieses:

Der Staatsmann wird das Bild all jener armen Bauern- und Handwerker-Familien, welche er entweder selbst gesehen hat oder aus den Erzählungen Anderer kennt, vor sich erscheinen lassen; er wird sich jene anspruchslosen Herde vorstellen, die Tagesarbeit der Familienglieder, ihre Zerstreuungen, Gespräche, mit einem Worte: ihr ganzes Leben; er wird sich in ihre Seelen versenken, mit ihren Herzen empfinden; und er wird aus den in seiner Erinnerung erneuerten Bildern die unwesentlichen, die zufälligen Einzelheiten hinweglassen, ihre gemeinsam charakteristischen Züge gruppiren und so Typen schaffen, deren Eigenthümlichkeiten er als allgemein giltig annehmen kann. In diesen Typen sieht er nun vor sich die Millionen des Volkes, er gewinnt einen Ueberblick über jenes brausende Meer, vor welchem dem gewöhnlichen Schauen schwindelt, worin der forschende Verstand sich verirrt; und indem er die Wirkung der neuen freiheitlichen Errungenschaft, der neuen Steuer an diesen typischen Eigenthümlichkeiten abmisst, empfindet er jene Beruhigung, dass er der Erkenntniss der vollen Wahrheit so nahe gekommen sei, wie nahe man ihr in menschlichen Dingen nur kommen kann.

Diesen Prozess werden wir in jeder grossen staatsmännischen Entscheidung finden. Er geht meist unbewusst von Statten und folgt auch nicht in chronologischer Reihenfolge — wie ich es hier darstellen musste — der verstandesmässigen Beobachtung und Argumentation, sondern geht in der Regel mit diesen vermischt vor sich. Je nach der Natur der einzelnen

politischen Fragen ist auch die Ausdehnung seiner Rolle eine verschiedene; in materiellen Fragen, wo mehr positive Daten vorliegen, wird sie kleiner sein, als dort, wo hauptsächlich die Psychologie in Betracht kommt. Aber nirgends wird sie vollständig fehlen. Und welche Seelenfähigkeiten äussern sich darin, wenn nicht die Phantasie und das Herz? und geschieht hier nicht ganz das selbe, was wir bei der Beschreibung des künstlerischen Schaffens gesehen haben?

Ich will diesen Satz noch mit einem charakteristischen Beispiel beleuchten, und zwar nicht mit einem dem Reiche der Hypothesen entlehnten Beispiele, sondern mit einem thatsächlich geschehenen Vorfall, aus dem Leben Franz Deák's. Und vielleicht kann das von überzeugender Kraft sein, dass ich mich eben auf Franz Deák berufe, in dessen einfacher Nüchternheit und anspruchloser Grösse man gewiss am wenigsten ein phantastisches Element suchen würde. Franz Deák verschmähte bekanntlich nicht die Unterhaltung mit Alltagsmenschen, ja er widmete bisweilen ganze Stunden solchen Besuchern, welche seine auf hohem geistigen Niveau stehenden Freunde kaum eines Wortes würdigten. Einmal richtete Anton Csengery — von dem ich, wenn ich mich recht erinnere, den Fall selbst gehört habe — an ihn die Frage, warum er so viel Zeit auf Herrn X., einen ziemlich hohlköpfigen Schwätzer, verschwendet habe. Warum? — sagte der alte Herr — warum? weil mir die Unterhaltung mit X. viel interessanter ist, als die Deinige". — „Wie so denn?" fragte ihn Csengery lachend. — „Nun darum, — antwortete Franz Deàk — weil so, wie du denkst, zwölf Menschen in Ungarn denken, aber so wie X. denkt, viele Hunderttausende denken und fühlen; dies aber muss ich wissen".

Der Fall ist recht drollig; aber wenn wir seinen Inhalt analysiren, finden wir jene staatsmännische Geistesthätigkeit, welche der des Künstlers ähnlich ist. Die gewöhnliche Auffassung sah in unserem Freunde X. nichts, als einen langweiligen Menschen, voll glatter Redensarten und banaler Empfindungen. Franz Deák indessen sah ihn und Seinesgleichen mit anderen Augen an. Er zeichnete aus dem vielen überflüssigen Geschwätz in seinem Gedächtnisse eine und die andere Aeusserung auf, in welcher er etwas Charakteristisches fand, in welcher er die Offenbarung einer verbreiteten Ansicht, eines allgemeinen Gefühls, einer gewöhnlichen guten oder schlechten Eigenthümlichkeit sah. Und sowie er diesen bedeutungsvollen Zug erkannte, konnte er sich ihn in tausend und aber tausend Individuen wiederholt vorstellen; und sein Herz erschloss sich vor ihm, er fand ihn interessant, der Theilnahme, Pflege werth, er konnte mit ihm fühlen. Und so schuf sich Franz Deák aus den X.-en Typen, in welchen die ganze Nation vor seinen geistigen Augen lebte. Und nun frage ich, mag nicht Shakespeare mit ebensolchen Augen den Spiessbürger, den Soldaten, den Richter, den grossen Herrn angeschaut haben, in der Vielheit der individuellen Offenbarungen die typischen Züge suchend und findend?

Und mag nicht Tolstoi so die Herzensergüsse des russischen Beamten, die Plaudereien des Petersburger Salons und die Klagen des Muschiks angehört haben, um aus ihnen die unsterblichen Gestalten seiner Romane „Krieg und Frieden“ und „Anna Karenin“ zu schaffen?

Näher betrachtet ist also das, was wir staatsmännische Genialität, politischen Instinkt, Intuition u. s. w. zu nennen pflegen, nichts Anderes, als die Mitwirkung der Phantasie und des Herzens bei der Beobachtung der thatsächlichen Zustände und bei der Feststellung der Maassnahmen. Und wenn es gelungen ist, dies dort nachzuweisen, wo nur von der Abwägung der Wirkung, also von der Wahl der Mittel die Rede war, dann wird die Rolle der künstlerischen Eigenthümlichkeiten bei der Festsetzung der staatsmännischen Ziele sich noch deutlicher herausstellen.

Halten wir uns immer jene Grundwahrheit vor Augen, dass das Ziel kein anderes sein kann, als die Verbesserung der öffentlichen Zustände — das heisst — wie wir bereits entwickelt haben: die Beförderung des Wohles der Einzelnen und der Grösse der Nation: jene Maassnahme, welche wir planen, jene Institution, welche wir einbürgern wollen, jener Vertrag, welchen wir mit einer anderen Nation schliessen u. s. w., ist niemals Ziel, sondern immer nur Mittel. Das nächste Ziel ist jene Verbesserung, welche im gegebenen Augenblick verwirklicht werden kann; fernere Ziele sind jene ferneren Fortschritte, welche im Laufe der Zeit erreicht werden können; das Gesammtziel, das Lebensziel des Staatsmannes aber ist jene Umgestaltung des nationalen Lebens, welche er als möglich zu erfassen im Stande ist, bis an deren Grenze seine Voraussicht reicht, und welche die partiellen Verbesserungen in ein organisches System zusammenfasst.

Ein grossangelegter, zur Führerrolle geschaffener Staatsmann kann nur Derjenige sein, der ein solches System seiner Ziele aufzustellen versteht. Den Namen „System“ aber verdient nur jene Konzeption, welche in allen Zweigen des nationalen Lebens einen entsprechenden und zusammenhangenden Fortschritt plant. Denn in der Politik hängt thatsächlich Alles mit Allem zusammen. Die geistige und die materielle Kultur, die innere Organisation des Staates und die äussere Machtstellung der Nation: alle diese Dinge können nur parallel fortschreiten, und die Entwickelung des einen kann nicht dauernd und gesund die der übrigen überflügeln. Wer diesen Zusammenhang nicht sieht und einen Theil des nationalen Lebens auf Kosten der übrigen bevorzugen will, ist ein Steckenpferd-Politiker, aber kein Staatsmann. Unzweifelhaft sind, dem Prinzip der Arbeitstheilung entsprechend, auch solche Politiker nothwendig, die ihre ganze Thätigkeit einer einzelnen nationalen Interessensphäre widmen; und wenn sie in dieser Sphäre richtig zu planen und erfolgreich zu handeln verstehen, sind gewiss auch sie des Namens des Staatsmannes würdig. Aber zur Erreichung des höchsten staatsmännischen Werthes, zur obersten Leitung der Geschicke einer Nation ist der Ueberblick der sämmtlichen Zweige des

nationalen Lebens und die Voraussicht der vereinten Entwickelungsfähigkeit nothwendig: überblickende Voraussicht. Die Grösse des Staatsmannes hängt davon ab, wie vollständig sein Ueberblick ist und wie weit seine Voraussicht reicht.

Und was ist eigentlich diese Voraussicht? Nichts Anderes, als das Sehen eines solchen Zustandes der Nation, welcher heute noch nicht ist, sondern erst in der Zukunft sein wird. Wenn die Voraussicht sich weiter als auf die Erfordernisse des nächsten Tages erstrecken will, dann muss sie alle jene allmählichen Umgestaltungen sehen, welche wir nacheinander durchmachen müssen, um an das Endziel zu gelangen. Wenn er aber Ueberblick sucht, muss er alle jene partiellen Verbesserungen sehen und summiren, welche, nebeneinander gestellt und miteinander verbunden, die harmonische Entwickelung des Ganzen sichern. Mit einem Worte: wir müssen in uns eine ganze Folge Bilder von noch nicht wirklichen Zuständen — sammt und sonders Phantasiewesen — in uns erschaffen; und aus diesen jenes Phantasiewesen entwickeln, welches vom Wirklichen am entferntesten steht, jenen neuen Zustand der Nation, welcher das Endziel unseres Wirkens bildet.

Ich glaube, es bedarf kaum eines Beweises, dass bei der Schaffung eines so grossartigen Bildes der stufenmässigen und harmonischen nationalen Entwickelung die Mitwirkung der Phantasie unbedingt nothwendig sei. Das dem Verstande zur Verfügung stehende Beobachtungs-Material wird immer weniger, je weiter wir uns von der Gegenwart entfernen. Auch der Geschichtschreiber bedarf der Phantasie, wenn er ein zusammenhangendes Bild der Vergangenheit geben will. So wie der grosse Bildhauer aus dem übriggebliebenen Torso auf Grund der Kenntniss des menschlichen Körpers die ganze Statue neu herzustellen im Stande ist und, wenn er auch einzelne untergeordnete Details verfehlt, die wesentlichen Züge des Werkes sicher auffindet: ebenso verlebendigt ein Gibbon, ein Mommsen, ein Ranke aus einigen lückenhaften Daten die ganze Vergangenheit, denn in jenen einigen Daten hat ihr Künstlerauge dasjenige erblickt, was für eine Epoche, für ihre Helden und Massen charakteristisch ist. Ohne diese Mitwirkung der schöpferischen Phantasie ist das historische Wissen nur ein todter und leerer Datenhaufe, aus welchem wir ebenso wenig Nutzen als Vergnügen schöpfen können. Und wenn man ohne Phantasie die Vergangenheit einer Nation nicht wiederbeleben kann, kann man noch weniger mit blossem Verstand ein lebendiges Bild von ihrer zukünftigen Umgestaltung schaffen. Was wird also jener Politiker thun, welcher wegen Mangels an Phantasie hierzu nicht fähig ist? Eines von zweien: er denkt entweder überhaupt nicht an die selbstbewusste Aufstellung von Zielen, lebt von Tag zu Tag und folgt bei den täglichen Handlungen den Eingebungen des individuellen oder des Partei-Interesses, oder den Strömungen der öffentlichen Meinung; oder aber, wenn in ihm Idealismus und Thatenlust vorhanden ist, verwechselt er das

Mittel mit dem Zweck, und weil er von der nationalen Entwickelung selbst kein Bild haben kann, verliebt er sich anstatt dessen in einzelne auswendig gelernte Schablonen, einzelne Institutionen, macht diese zum Zweck und nöthigt sie mit aller Gewalt der Nation auf. Mit einem Worte: ein solcher Politiker wird, wenn sein Herz öde ist, ein cynischer Opportunist, wenn aber sein Gefühl gut ist, oder wenn ihn Ehrgeiz stachelt, ein voreingenommener Doktrinär sein. Welcher mehr Schaden stiftet, ist schwer zu bestimmen.

Nicht geringer als diese entscheidende Rolle der Phantasie ist die des Herzens; wenn jene die Lückenhaftigkeit der Verstandesthätigkeit ergänzt, nährt dieses die Kraft des Willens. Mit Hilfe der Phantasie sehen wir jenen neuen Zustand, welcher wünschenswerth ist, vom Herzen empfangen wir den Antrieb, ihn, allen Schwierigkeiten trotzend, auch zu verwirklichen. Wem der Schmerz Anderer, das Glücksverlangen Anderer nicht durch das Herz geht, dessen Wille regt sich entweder gar nicht oder dauert im Kampfe nicht aus. Wer zum Beispiel das Elend einer hungernden Arbeiterfamilie oder eines durch Wucher heimlos gewordenen Kleingrundbesitzers oder eines amtlos gewordenen Lehrers nur als statistische Thatsache kennt, den dies aber nicht schmerzt, dem es das Herz nicht rührt, in dem es nicht das leidenschaftliche Verlangen, zu helfen, erweckt: der wird auch nicht tiefgreifende Maassregeln zur Beseitigung oder Linderung jener Leiden durchführen. Er liest umsonst die ganze Litteratur der Arbeiterfrage, er studirt umsonst die Gesetzbücher der sämmtlichen Kulturstaaten durch; seine Erwägung wird nur die bleiben: „dieser hungernde Arbeiter, dieser expropriirte Bauer, dieser verzweifelte Lehrer ist kein Machtfaktor, — ja ich muss vielleicht gerade in die Interessen der Mächtigen hineingreifen, wenn ich jenen aufhelfen will. Was gehn sie mich an? Ich habe Dringenderes zu thun?“ Und mit dieser praktischen Weisheit kann der Politiker eine Weile lang, ja vielleicht auch lange Zeit hindurch seine eigene Macht aufrechthalten, er führt aber zugleich die Nationen in die Arme der sozialen Revolution.

Ich glaube, diese flüchtig hingeworfenen wenigen Züge aus der Psychologie des Staatsmannes sind genügend zur Beleuchtung jener wichtigen, ja unentbehrlichen Aufgabe, welche die Phantasie und das Herz bei jeder grossangelegten politischen Bethätigung zu lösen haben. Aber wir haben schon früher darauf hingewiesen, dass hinwiederum eben diese beiden Kräfte eine beständige Gefahr und eine der grössten Gefahren der nüchternen staatsmännischen Thätigkeit bilden. Betrachten wir also auch noch diese andere Seite der Medaille. Und hier können wir uns mit ein paar sehr kurzen Bemerkungen begnügen, denn diese andere Seite kennt ja das Gemeinwissen am besten, es kennt sie so sehr, dass sie schon zum Gemeinplatz geworden ist.

Die Phantasie und das Herz können in zweierlei Gestalt dem Politiker gefährlich werden. Erstens kann es geschehen, dass er herrschen will

anstatt zu helfen, dass Einbildungen und Gefühle an die Stelle der Beobachtung der Thatsachen treten; es kann geben — und es gibt auch solche Politiker, die darauf vertrauen, was sie sich einbilden und was sie wünschen, und dagegen zu erforschen versäumen, was in Wirklichkeit existirt. Zweitens kann es geschehen, dass die Phantasie und das Herz auch auf jenem Gebiete, wo ihre Thätigkeit am Platze ist, nämlich in der Ergänzung von Verstandesthätigkeit falsche Anleitung gibt: die Phantasie kann willkürlich sein in der Schaffung ihrer Typen, das Herz kann in der Auffassung der Gefühlswelt der Nation irren. Als dritte Gefahr können wir den beunruhigenden Einfluss einer überschwänglichen Phantasie und eines leicht aufflammenden Herzens auf den Willen hinzufügen.

Wenn also Phantasie und Herz dem Staatsmann ebenso gefährlich sind, wie sie ihm noththun, worin finden wir eine Gewähr dafür, dass diese beiden Kräfte in der Politik jenen Dienst leisten, dessen wir nicht entrathen können, und dass sie nicht jene Gefahren heraufbeschwören, die wir mit Recht befürchten?

Diese Gewähr liegt im richtigen Verhältniss und entsprechenden Werth.

Das richtige Verhältniss fordert, dass bei dem Staatsmanne Verstand und Willenskraft das Uebergewicht behalten; Der, bei dem Phantasie und Herz vorherrschen, taugt nicht zum Politiker. Ferner ist auch beachtenswerth, dass beim praktischen Politiker der Verstand, der Wille, die Phantasie und das Herz nicht in jener gesonderten Weise, noch aber in der chronologischen Reihenfolge wirken, in der wir sie der Erklärung zuliebe vorzuführen genöthigt waren. In Wahrheit sind Beobachtung, Erwägung, Vorstellung, Gefühl untrennbar mit einander verbunden und wechselt die Reihenfolge ihrer Anwendung fortwährend. Der Staatsmann wird daher sein Vorstellungs- und Gefühlsvermögen disziplinriren, damit es sich nicht auf das vom Verstand zu beherrschende Gebiet dränge, ja, er wird auch jene Einsicht, die er wirklich und richtig von der Phantasie und dem Herzen gewinnt, unausgesetzt dem strengen Verstandesurtheil überantworten.

Der Werth hinwiederum, welcher der Phantasie und dem Herzen beim Staatsmanne eignen muss, ergibt sich bereits aus dem bisher Gesagten; ja, wir haben ihn auch bisher schon (mehr als) einmal beim Namen genannt. Jetzt aber fassen wir das ganze Ergebniss unserer Erörterungen in der Charakterisirung dieses Werthes zusammen, und zwar mit einem Worte: Der Staatsmann bedarf der künstlerischen Phantasie, des künstlerischen Herzens. Die künstlerische Qualität macht jene Kräfte für ihn nutzbar, sie paralysirt deren Gefahren.

Was schafft eigentlich die richtig verwendete Phantasie in der Politik? Sie ergänzt die Beobachtung und die Erfahrung dadurch, dass sie einerseits den leblosen Abstraktionen individuelle Züge verleiht, andererseits aus den stäts mangelhaften thatsächlichen Daten Typen schafft, mit deren Hilfe wir eine grosse Uebersicht und weite Voraussicht gewinnen können.

Damit jedoch diese Operationen erfolgreich seien, damit sie unsere Kenntnisse, unser Urtheil, unsere Voraussicht thatsächlich fördern, nicht aber irreführen, wessen bedarf es hierzu? Es bedarf dessen, dass jene Typen wirklich die charakteristischen und wesentlichen Züge der existirenden Dinge, Menschen, Volksklassen, Zeiten etc. enthalten, mit anderen Worten, dass sie künstlerische Wahrheit besitzen. Jene Phantasie aber, welche Wahres schafft, ist die künstlerische Phantasie.

Und das Herz? Es führt dann irre, wenn es selbstisch ist — ich sage gar nicht egoistisch, was eine moralische Verwilderung der Ichheit bedeutet; sondern einfach, wenn es derart ist, dass es sich in die Welt seiner individuellen Empfindungen einschliesst. Wir können sehr gutherzig sein, erfüllt von Theilnahme, Idealismus; allein wir haben vielleicht eine subjektive Vorliebe für gewisse Kategorien des Wohlthuns oder edler Ideen. Der Eine z. B. kümmert sich namentlich um das Loos der Taubstummen, vielleicht darum, weil er in seiner Familie einen solchen Fall sah; der Andere schwärmt besonders für die Vereinsfreiheit; einem Dritten fehlt jeder Sinn für die Wichtigkeit der orientalischen Frage. All diese Herren können sehr gute Menschen sein, und es kann keinerlei Vorwurf sie treffen, wenn sie ihre individuelle Thätigkeit just dem wohlthätigen Zwecke zuwenden, der sie individuell am stärksten interessirt, und wenn sie an Dinge nicht denken, die ihr Herz unmittelbar nicht berühren. Den Staatsmann jedoch dürfen nicht solche subjektive Gefühlsneigungen leiten, und wenn doch, so wird er dadurch irregeleitet. Es muss in ihm das Herz der ganzen Nation pochen, er muss für jene Ideen am wärmsten fühlen, welche das allgemeine Bedürfniss in den Vordergrund stellt; insofern muss er sogar über der Gefühlswelt der Nation stehen, um nicht jedem plötzlichen Emporflackern zu folgen, sondern nur jene Begeisterung in sich aufzunehmen, in welcher sich die ständige Gefühlsenergie der Nation offenbart, d. h. jene instinktive Volkskraft, welche die Befriedigung eines wirklichen öffentlichen Bedürfnisses fordert. Das staatsmännische Herz wird daher nicht durch das bewegt, was auf seine subjektive Gefühlswelt Bezug hat, sondern durch das, was das wirkliche öffentliche Bedürfniss seiner Nation ist, und durch das hieraus entspringende allgemeine Gefühl; mit einem Worte: es wirkt auf ihn die Kraft der Wahrheit und nicht das individuelle Interesse.

Jenes Herz aber, welches auf diese Weise fühlt, ist das künstlerische Herz.

„Phantasie, welche nur Wahres sieht, ein Herz, welches durch die Wahrheit als solche bewegt wird: das ist das Wesen der Künstlerseele.“ Diese Worte haben wir im einleitenden Theile unserer Abhandlung gebraucht, und nun können wir beim Staatsmanne Wort für Wort wiederholen: „Phantasie, welche nur Wahres sieht, ein Herz, welches durch die Wahrheit als solche bewegt wird: einer solchen Phantasie, eines solchen Herzens bedarf der Staatsmann. Und so haben wir im Staatsmanne den Künstler gefunden.“

Und weit entfernt davon, dass diese künstlerischen Eigenschaften einen phantastischen und sentimentalen Politiker schaffen, sind es eher diese Eigenschaften, welche die Phantasie und das Herz disziplinieren, um nicht mit dem Verstande in Gegensatz zu gerathen, ebenso wie das Wahre nicht im Gegensatze zu dem Wirklichen stehen kann. Die nicht künstlerische Phantasie ist es, welche ausschweift und ins Unmögliche mit fortreisst: das nicht künstlerische Herz ist es, welches seine subjektiven Gefühle an die Stelle des allgemeinen Bedürfnisses setzt. Die Künstlerschaft im Staatsmanne bedeutet nicht die Hypertrophie dieser zwei mächtigen und unentbehrlichen, aber gleichzeitig gefährlichen Kräfte, sondern gerade im Gegentheil deren Einschränkung und Disziplinirung.

Und wenn wir nunmehr die Bedeutung der künstlerischen Eigenschaften im Wirken des Staatsmannes genau bezeichnen wollen, gewinnen wir hierfür die folgende Formel:

Der Künstler schafft Phantasiegebilde, deren Haupterforderniss die Wahrheit ist, jene höhere Wahrheit, zu welcher Herz und Phantasie den Weg öffnen; aber als Hilfsmittel zum Erschauen des Wahren nimmt er auf Schritt und Tritt die verstandesmässige Beobachtung des Wirklichen zu Hilfe.

Der Staatsmann schafft und formt im Kreise des Wirklichen menschliche Verhältnisse; zu diesem Behufe erkennt er im Wege der verstandesmässigen Beobachtung und Erwägung das Wirkliche und das, was zu schaffen ist, und mit der Kraft seines Willens führt er dieses durch. Aber um das Wirkliche vollständig überblicken, um die Aufgaben der Zukunft sehen zu können, und damit sein Wille zu deren Durchführung Kraft gewinne, muss er das künstlerisch Wahre zu Hilfe rufen, wozu die Phantasie und das Herz den Schlüssel besitzen.

Der Künstler, indem er, seine Flügel ausspannend, sich in den unendlichen Regionen des Wahren immer höher und höher erhebt, ist manchmal genöthigt, sich auf den festen Boden des Wirklichen hinabzulassen und von hier Richtung zu nehmen für einen neuen Flug seines Geistes, um in dem schwindelerregenden All sich nicht zu verirren. Der Staatsmann, indem er die Masse von Kundgebungen der lebenden Millionen durchwandelt und durchforscht, ist manchmal gezwungen, auf Künstlersflügeln in die Höhe zu steigen, damit sein Auge mehr aufnehme und seine Lunge mit

mehr stärkender Luft erfüllt werde, da er sonst seinen Pfad verliert, oder unterwegs ermattet.

Der Künster gelangt durch das Wirkliche hindurch zum Wahren, der Staatsmann durch das Wahre hindurch zum Wirklichen.

Die künstlerischen Eigenschaften des Staatsmannes erfordern jedoch noch eine nähere Bezeichnung. Die künstlerischen Individuen sind nämlich sehr verschieden und können von mehren Gesichtspunkten aus eingetheilt werden. Eine dieser Eintheilungen nun berührt auch unseren Gegenstand. Wir haben gesehen, dass die künstlerische Wahrheit aus der Treue des Typus und aus lebensvollen individuellen Zügen zusammengesetzt ist. Die Treue des Typus ist jener Bestandtheil, welcher in den Schöpfungen eines jeden Künstlers gefunden werden muss und dessen Abstufungen die Rangklasse des Künstlers bestimmen. Aber die individuellen Züge, in welche jene typischen Eigenschaften gekleidet erscheinen, können aus zwei Quellen entnommen werden, und je nachdem sie hauptsächlich aus der einen oder aus der anderen schöpfen, können die Künstler in zwei Klassen eingetheilt werden. Es gibt solche, die auch in den individuellen Zügen ihrer Schöpfungen die unendlichen Variationen der Welt widerspiegeln, welche tausenderlei Charaktere, die Gedankenwelt, die Eindrücke und die Stimmungen von tausenderlei Menschen in sich aufnehmen und darstellen können, so dass ihr eigenes Ich in ihren Schöpfungen sozusagen verschwindet. Dann gibt es wieder solche, welche in ihren Schöpfungen, wenn ich so sagen darf, immer persönlich anwesend sind, welche jeden individuellen Zug mehr weniger aus sich selbst heraus nehmen und unter verschiedenen Bezeichnungen stäts ihre eigenen Schmerzen, ihre eigene Begeisterung, ihre eigenen Ansichten uns mittheilen. Die zur ersten Kategorie Gehörigen können wir objektive, die anderen subjektive Künstler nennen. Die Uebertreibung, man könnte sagen, Entartung beider Richtungen ist in der Kunst *fin de siècle* vertreten. Die subjektive Richtung in der Poesie der Dekadenten und in den Gemälden der Impressionisten geht in den Halluzinationen eines kranken Nervensystems auf; die objektive Richtung hingegen versinkt in dem sogenannten Naturalismus, in jene Zerbröckelung der Details, welche schon nicht mehr eine Sezirung, sondern Fäulnis ist. Diese beiden Extreme, vom Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens, der typischen Wahrheit, in zwei entgegengesetzten Richtungen sich entfernend, treffen sich naturgemäss neuerdings am entferntesten Punkte des Kreislaufes, im Kultus des Hässlichen. Zu ihrer Umarmung besorgt der neueste italienische „Verismo“ die würdige Musikbegleitung.

Aber an und für sich und insolange, als der Typus Wahrheit ist, sind beide Richtungen ästhetisch berechtigt; beide besitzen unter den Grössten der Kunst Vertreter. Um nur im Bereiche der Dichtkunst zu bleiben, sind bei den Engländern Shakespeare und Byron, bei den Deutschen Goethe

und Schiller, bei uns Ungarn Arany und Petöfi die typischen Vertreter der objektiven und subjektiven Künstlerseele.

Es ist nun ohne jede längere Beweisführung klar, dass der Staatsmann die Eigenschaften des objektiven Künstlers besitzen muss. Der Künstler nämlich schafft Phantasiegebilde, in welchen die typischen und individuellen Züge wahr sein müssen; aber das ist gleich, ob er die individuellen Züge sich selbst oder Anderen entlehnt. Sicherlich wird die Gesammtheit der Schöpfungen jenes Künstlers reicher und abwechslungsvoller sein, welcher in der Verschiedenartigkeit der individuellen Züge die Welt abspiegelt; und es ist unleugbar, dass sämmtliche Werke des zu sehr subjektiven Künstlers den Eindruck einer gewissen Monotonie hervorbringen. Andererseits aber sprechen sie mit hinreissenderer Wärme, mit zündenderem Feuer zu unseren Seelen, da sie von einem gleichen Gedanken, von einem gleichen Gefühl erfüllt sind, und sie erzielen mehr unmittelbare Wirkung, wenn sie nur irgendwelche Sympathie bei uns vorfinden — bei Einzelnen oder bei Epochen. Es wäre daher schwer, zwischen diesen beiden Kategorien der Künstler die Ueberlegenheit zu bestimmen! Aber die Sache steht ganz anders, wenn von den künstlerischen Eigenschaften des Staatsmannes die Rede ist. Vergessen wir nicht, dass diese bei ihm nur eine Aushilfsrolle spielen; ihre Rolle besteht darin, den Mangel an Daten über das thatsächlich Bestehende durch den Schein und das Gefühl des Wahren zu ergänzen und den Theil des Weges zu dem zu Schaffenden, für welchen Erfahrung und Klügelei nicht hinreicht, gleichfalls mit dem Material des Wahren auszubauen. Mit einem Worte, der Staatsmann geht von dem einen Bestehenden zu dem anderen Bestehenden, und sein Weg führt zum Theil durch das Land des Künstlerischen, des Wahren hindurch. Aber das Bestehende, welches die beiden Endpunkte seines Wirkens bildet, dieser gegenwärtige Zustand und jener zu schaffende Zustand ist der Zustand einer Nation als Ganzen und zahlloser einzelner Menschen. Er kann daher auch nur jene Gattung der künstlerischen Wahrheit benützen, welche das endlos Abwechslungsreiche der wahren individuellen Züge widerzuspiegeln fähig ist; zur Psychologie der Menschen, zum Verständnis einer Nation, zum Begreifen der Zukunft einer Nation eröffnet nur dies den Weg, und nur dies befähigt zu bleibenden Schöpfungen.

Jener Politiker, in welchem die künstlerischen Eigenschaften subjektiver Natur sind, der also Alles durch die Brille des eigenen Ichs betrachtet, und der demzufolge seine eigene Gefühlswelt, die Gesetze seiner eigenen Indivualität einer ganzen Nation aufzwingen will, zeigt in der Geschichte zweierlei Gestalt: die Gestalt des Radikalismus und die des Despotismus. Beide haben in der Entwickelung der Nationen ihre providentiell bestimmten Zeiten. Es gibt Epochen, da die subjektive Gefühlsrichtung eines Menschen mit dem herrschenden Gefühl der Nation übereinstimmt, mit jenem Gefühl, welches zur Zeit wirklich wichtiger als alles Andere ist, dessen Einseitig-

keit und die darin verborgene wilde Kraft benöthigt wird, um verknöcherte Missbräuche und unnahbare Halsstarrigkeit zerbrechen zu können; dies ist die Stunde der subjektiven Künstler der Politik, die Stunde der Radikalen. Aber gerade nur eine Stunde in den Jahrhunderten der Geschichte. Im regelmässigen Laufe der Dinge, zur Zeit der ruhigen Entwickelung kann der Radikalismus — welcher seine eigenen Leidenschaften an die Stelle der nationalen Bedürfnisse setzen will — entweder gar nicht zur Geltung kommen, oder, wenn er in Folge eigenthümlicher Gestaltung der Umstände zu einem entscheidenden Faktor wird, führt er unabsehbare Wirren herbei.

Beim Despotismus sind gleichfalls zweierlei Fälle zu unterscheiden. Der eine ist der, wenn eine Nation in Bezug auf ihre eigenen Bedürfnisse, ja, ihre eigenen Gefühle nicht im Reinen ist und so innerhalb der Grenzen der Freiheit weder ihre Ziele, noch ihre Mittel hierzu feststellen kann. Nach Katastrophen, Revolutionen oder Feldzügen tritt nicht selten ein solches Pausiren des nationalen Selbstbewusstseins ein. Zu solcher Zeit eröffnet sich ein grosser Beruf für jenen Staatsmann, welchen die Umstände mit der Diktatur bekleiden, wenn er die Nation besser verstehen kann, wie die Nation sich selbst, wenn er die Mittel zu ihrer Heilung, die Formen zu ihrer Organisirung sieht, mit einem Worte all das, wessen die Nation benöthigt, und was er mit starker Hand auch hervorbringt. Aber ein solcher Despotismus ist dies nur der Form nach, in seinem Wesen ist er die Politik der Nation, nicht jene des herrschenden Individuums; früher oder später führt sie denn auch zur Freiheit zurück. Jener Staatsmann, welcher eine solche Rolle vollführt, sieht und fühlt nicht mit der Phantasie und dem Herzen des subjektiven, sondern des objektiven Künstlers, denn nur als Kraft kann er seine eigene Individualität benützen, zum Ersatz anderer erschlaffter Kräfte, aber er will nicht den Inhalt seines eigenen Ichs, seine eigenen Lieblingsideen der Nation aufzwingen: im Gegentheil: er ist nur der Entdecker des Inhalts des nationalen Lebens und dessen geltendmachender Arm. Dies ist demnach nur ein scheinbarer — zeitweiliger — ein formaler Despotismus.

Der wirkliche Despotismus — welcher sich auch manchmal in die Formen der Freiheit hüllen kann und unverkennbar in geistiger Verwandtschaft mit dem Radikalismus steht — der wirkliche Despotismus ist eben die Geltendmachung des Ichs einer mächtigen, oder durch günstige Umstände zur Macht emporgekommenen Individualität mit Unterdrückung der nationalen Individualität, an deren Stelle und auf deren Kosten. Die mildeste und sympathischeste Art ist die, wenn ein hochbegabter Staatsmann, oftmals mit begeistertem Hinzuthun der geblendeten Nationen und oft von der besten Absicht geleitet, ein solches politisches System schafft, welches ausgezeichnet wirkt, ja auf seine Nation auch Glanz wirft, so lange er lebt, aber mit ihm zugleich erlischt, bei dem Zusammenbruche auch viele Andere unter den Trümmern begrabend. Die Geschichte der

Nationen ist voll solcher glänzender, aber traurig endender Episoden mit den Tragödien der auf ausserordentliche persönliche Eigenschaften gegründeten Politik. Auch hier herrscht der subjektive Künstler in dem Helden der Politik. Er sieht die Welt, die Nation in ihrer Wirklichkeit: aber dabei sieht er immer auch sich selbst, und die Welt ohne sein eigenes Ich kann er sich nicht denken. „Welt — Ich, Nation — mit mir"; dieses Bild lebt in ihm, obgleich dieses „Ich" ein vergänglicher Faktor ist; die Welt, die Nation muss auch ohne ihn ihr Fortkommen finden.

Die Geschichte Englands zeigt uns in packendem Nacheinander die verschiedenen Erfolge eines subjektiven und eines objektiven Staatsmannes grössten Styles: Cromwell und Wilhelm III. Cromwell brachte England zur Blüthe und machte es gross; aber weil dieses glänzende Ergebniss aus seinen persönlichen Eigenschaften hervorging, folgten seinem Tode Auflösung und Erniedrigung. Wilhelm III. hingegen, das wahrhaftige Musterbild der objektiven Staatskünstler, der sich in den fremden Ideenkreis und in die fremde Gefühlswelt so sehr einleben konnte, dass er Oesterreich, Spanien, ja selbst das Wohlwollen des Papstes für die zum Schutze des Protestantismus gegründete Liga gewann, dieser Wilhelm III. wurde, trotzdem er ein Holländer war, der eigentliche Schöpfer des Parlamentarismus, und brachte ein auf so gesunder Grundlage aufgerichtetes System der europäischen Politik zu Stande, dass es auch nach seinem Tode und unter schwachen Herrschern noch Jahrzehnte hindurch das Gleichgewicht der Mächte sicherte. Einer der Riesen der französischen Geschichte, Napoleon I., zeigt ein Beispiel für beide Richtungen. Die innere Organisation, die er Frankreich gab, ist eines der staunenswerthesten Meisterstücke der objektiven Staatskunst; diese entspricht so sehr dem Genius der französischen Nation, dass deren Grundpfeiler noch jetzt unberührt sind; die Festigkeit dieser Organisation sicherte Frankreich während so vieler Revolutionen und Verfassungskrisen die Ruhe des wirklichen nationalen Lebens — des Lebens von Millionen — und den Zusammenhang der Entwickelung. Dagegen war die äussere Politik Napoleons I. so sehr subjektiv, so sehr der Ausdruck der unbändigen individuellen Herrschsucht und entbehrte in solchem Maasse der Erwägung fremder psychologischer Faktoren, dass er selbst das Zusammenbrechen dieser Politik erschauen und überleben musste.

All diese Beispiele rechtfertigen den Satz, dass der Staatsmann die seelischen Eigenschaften des objektiven Künstlers besitzen muss. Was er mit deren Hilfe schafft, besitzt die Gewähr der Beständigkeit: während das Vordrängen des Ichs in den Vordergrund zu hinfälligen Ergebnissen führt, möge es im radikalen oder im despotischen Kleide erscheinen. Aus der objektiven künstlerischen Auffassung stammt der konservative Zug, worunter ich nicht die übliche Parteibezeichnung, sondern einfach den Gegensatz des Radikalismus verstehe; jene konservative Beimischung, welche auch

in der Politik der grossen liberalen Staatsmänner stäts enthalten ist, und welche darin besteht, dass die Gesammtheit, nicht aber unser eigenes Ich unser Ausgangs- und Zielpunkt sei, damit wir die Bedürfnisse der Gesammtheit begreifen und diesen Genüge leisten können, und nicht, dass wir unseren subjektiven Lieblingsideen um jeden Preis Geltung verschaffen wollen.

Dafür, dass die Zweitheilung der Staatsmänner in der That aus dem Unterschiede der ihnen innewohnenden küntlerischen Eigenschaften entspringt, dafür finden wir einen interessanten Anhaltspunkt bei jenen Künstlern, deren politische Auffassung wir, sei es aus ihren Schöpfungen, sei es aus anderer Quelle, kennen. Hier können wir nämlich jenen hervorragenden Parallelismus beobachten, dass Alle, die wir als die bedeutendsten Vertreter der objektiven Kunst kennen: Shakespeare, Molière, Goethe, Johann Arany, der konservativen Auffassung des politischen Lebens huldigten, während die subjektiven Dichter: Byron, Viktor Hugo, Schiller, Petöfi, mehr oder weniger radikale Neigungen besassen. Ja sogar auf die Abstufung dehnt sich dieser Parallelismus aus. Der objektivste Schriftsteller unter Allen: Goethe, stand auf der fast äussersten Stufe des Konservativismus, der sich mit dem Bestehenden zufriedengibt und auch dessen Missbräuche mit Ergebung hinnimmt.

In seinen italienischen Briefen z. B. erzählt er sein Gespräch mit einem Reisegefährten; der Reisegefährte deckt jene niederträchtigen Mittel auf, mit denen die Regierungen mancher kleiner italienischer Staaten jede freiheitliche Regung ersticken, jeden Sonnenstrahl ausschliessen. Goethe ist gar nicht empört darüber; er lobt sogar lächelnd die Geschicklichkeit der kleinen Tyrannen. Ihm ist auch dies nur ein Bild, das er ohne Kritik hinnimmt. Was für Blitze hätte bei solcher Erzählung Petöfi geschleudert! Am andern Ende der Reihe steht Byron, vielleicht der subjektivste Dichter der Weltlitteratur und gleichzeitig ein solcher Revolutionär, dass ihm jedes Gesetz, selbst das Gesetz der Natur als verhasste Tyrannei erscheint. Diejenigen hinwiederum, die als Künstler zwischen diesen beiden Extremen dem Centrum näher stehen, sind auch in ihrer politischen Auffassung Anhänger gemässigterer Richtungen; auf der einen Seite durchsättigt die markige kritische Freiheitsliebe den Konservativismus Shakespeare's; Johann Arany bekannte sich zu dem Liberalismus der Deák-Partei; auf der andern Seite wieder entfernt sich Schiller in dem selben Maasse von dem extremen Radikalismus in der Richtung eines vorschreitenden, aber nicht mehr revolutionären Liberalismus, in welchem Maasse auch seine Poesie in objektiver Richtung sich entwickelt. Seine erste Epoche, wo seine Muse noch in vollstem Maasse subjektiver Natur war, wird durch „Die Räuber" charakterisirt, aus welchem Trauerspiel der soziale Revolutionär zu uns spricht; seine zweite Epoche dagegen, wo sein Genius unter dem Einflusse Goethe's der objektiven Dichtkunst sich näherte, brachte „Wilhelm Tell" hervor;

auch dies ist ein Freiheitsdrama, aber ein Drama der gesetzlichen, auf historischem Recht fussenden Freiheit, die sich gegen ungesetzliche Willkür vertheidigt. Schiller steht hier bereits als konservativer Liberaler vor uns.

Wenn wir aber noch einen weiteren Parallelismus suchen, so finden wir diesen mehr oder minder Alle auch in uns selbst. Jeder junge Mann von gesundem Organismus, der nicht, wie so viele junge Streber, mit der Brille auf der Nase und mit einer Rechenmaschine an Stelle des Herzens geboren wurde, fühlt in seiner Jugend radikale Neigungen in sich. Die überschwängliche Kraft der Individualität will sich in diesen Jahren geltend machen, so weit das Auge reicht; wir glauben unbedingt an uns, an die Unfehlbarkeit unserer Ideen, an unseren weltbeglückenden Beruf, und wir möchten der ganzen Welt unseren eigenen Stämpel aufdrücken. Darum hassen wir jede Schranke, die unseren Siegeszug behindert und möchten wir in den ererbten Institutionen wüthen, bis kein Stein auf dem anderen bleibt. Damit parallel gestalten sich unsere litterarischen Ideale: Shakespeare, Molière acceptiren wir aus Anstand, Johann Arany aus Patriotismus; Goethe dagegen halten wir im Grunde unserer Seele für einen Philister; aber für Byron schwärmen wir, und Petöfi entflammt uns. Im späteren Alter wird unsere erste Begeisterung schwächer, zerfliessen viele unserer Illusionen, sinkt unser sieghaftes Selbstvertrauen tiefer; in den traditionellen Einrichtungen erblicken wir nunmehr auch heilsame Schutzwehren zur Bewahrung des Erworbenen, nicht nur Hindernisse, die unser siegreiches Vordringen behindern. Diese defensive Auffassung des Lebens trägt auch in unsere politischen Ueberzeugungen den konservativen Gedanken hinein. Und damit erfährt langsam, unmerklich unser litterarischer Geschmack eine Umwandlung. Zu den Künstler-Gottheiten unserer Jugend steigt der Weihrauch von unseren Hausaltären spärlicher empor; bei unseren alten Lieblingsdichtern suchen wir jetzt eher das Andenken an verflossene Stimmungen als das Echo unserer jetzigen Gefühle; und mit wachsender Wonne versenken wir uns in die abwechslungsreiche und objektive Phantasiewelt Shakespeare's, Goethe's, Arany's.

Kann man solche auffallenden und übereinstimmenden Erscheinungen dem blossen Zufall zuschreiben? Ich glaube: nein. Ein Gesetz offenbart sich in ihnen, das Gesetz der Entwickelung der menschlichen Ansichten und Richtungen. Diesem Gesetze zufolge stammen die verschiedenen Richtungen, nach welchen die Anschauungen der Menschen abzweigen, nicht aus den verschiedenen Ergebnissen der Erwägung. Denn diese steht unter einem strengen logischen Zwang; wenn sie also richtig ist, so kann sie stäts nur zu einem und dem selben Ergebniss führen; ist sie aber falsch, so kann sie leicht und sicher richtiggestellt werden und nimmt stäts die Korrektur an, ausgenommen, wenn nicht ein intellektueller Irrthum den Fehler verursachte, sondern Interesse oder Leidenschaft. Die Ursache der Abweichung von Ansichten und Richtungen ist eine ganz andere. Bei Durch-

schnittsmenschen — den Durchschnitt sowohl im moralischen, als im intellektuellen Sinne verstanden — wird diese durch äussere Umstände hervorgerufen; durch solche Umstände, die der Natur der Sache nach einen theilbaren Inhalt besitzen, so wie: Familientradition, Erziehung, Interesse. Bei selbständigen Individualitäten dagegen, bei solchen, welche die Wahrheit selbständig und aufrichtig zu erforschen suchen, liegt die Basis der Unterscheidung dort, wo die Prämissen der Erwägung verschiedenartig betrachtet werden können, wo die thatsächlichen Daten lückenhaft und unbestimmt sind, wo sie daher unter Mitwirkung der Phantasie und des Herzens ergänzt werden müssen. Der verschiedene Werth dieser beiden Kräfte bildet daher die eigentliche Quelle der Abweichung geistiger Richtungen. Und damit müssen wir das Bild ergänzen, welches wir von der politischen Bedeutung künstlerischer Eigenschaften entworfen haben. Wir sehen, dass der Staatsmann der Phantasie und des Herzens nicht entrathen kann; wir sehen, dass diese beiden Kräfte im Staatsmanne künstlerischer Natur sein müssen, damit er die gestellte Aufgabe erfüllen könne; jetzt aber können wir als Endergebniss feststellen, dass die Richtung des Staatsmannes, der Charakter seiner Politik von dem Werthmaasse dieser seiner künstlerischen Eigenschaften abhängt.

Und damit muss ich diese unvollständigen Betrachtungen schliessen, obgleich ich nicht einmal den Rahmen ausgefüllt habe, innerhalb dessen ich meinen Gegenstand beleuchten wollte. Es unterblieb nämlich die Erörterung dessen, wieso und inwieweit die künstlerischen Eigenschaften den Einfluss fördern, welchen der Staatsmann auf Andere zu üben berufen ist; allein diese Seite der Frage ist ohnedies die leichteste und bekannteste. Diese Lücke halte ich also nicht für wesentlich. Worauf ich aber vor dem Abschied hinweisen möchte, das ist eben der enge Rahmen des Planes zu diesem Werke, demzufolge eine grosse und wichtige Seite des Gegenstandes kaum beleuchtet werden konnte.

Als ich nämlich daran ging, eine Parallele zwischen dem Künstler und dem Staatsmanne, zwischen Aesthetik und Politik zu ziehen, musste ich irgend eine ästhetische Theorie als Grundlage annehmen. Um jedoch Kontroversen auszuweichen, einen von Jedermann gebilligten Ausgangsgangspunkt zu finden, stellte ich meine eigenen ästhetischen Ueberzeugungen nicht in den Vordergrund, sondern nur jene ästhetische Kategorie, welche am wenigsten umstritten ist: den Begriff des „Wahren“. Und so konnte ich bei dem Künstler nur jene Kraft beleuchten, mit der er das Wahre sieht und schafft; allein ich konnte mich nicht mehr über jenes Gesetz verbreiten, nach welchem er diese Kraft benützen muss, um in dem Lande des „Wahren“ die Provinz des „Schönen“ abzurunden, ich konnte nicht vom Kunstgeschmack sprechen.

Demzufolge konnte bei der Erörterung der staatsmännischen Thätigkeit die Parallele nicht weiter gehen als bis zur Würdigung jener Kräfte, welche zur Feststellung und Durchführung der politischen Ziele und Mittel dienen. Wir forschten, wie weit hierin das künstlerische Element reicht: weiter konnten wir nicht kommen. Und so konnte ich auch beim Staatsmanne nicht von dem Gesetze sprechen, dem er seine Kraft anpassen muss, wenn sein Wirken moralischen Gehalt haben soll: ich konnte vom politischen Charakter nicht sprechen.

Ich gebe zu, dass Viele, ja eine sehr verbreitete Schule, diesen auch für überflüssig halten werden. Eine ganze Ideenströmung durchläuft parallel alle Gebiete der menschlichen Auffassungen; in der Wissenschaft der Agnostizismus, welcher achselzuckend der Erforschung der höchsten Probleme entsagt; in der Aesthetik der Naturalismus, welcher das Hässliche als mit dem Schönen in gleichem Range stehend erklärt; in der persönlichen Empfindung der Cynismus, der sich in der Verhöhnung jeder selbstlosen Schwärmerei gefällt; im sozialen Leben der Utilitarismus — „wer's vermag, der erlangt's" — und sein Zwillingsbruder der Anarchismus; in der Politik der Macht-Opportunismus, der die Kraft als solche anbetet und nur eine Norm kennt, den äussern Erfolg um jeden Preis. Die Anhänger dieser Schule belächeln sicherlich den naiven Menschen, der in der Politik von moralischen Gesetzen sprechen will.

Aber ich, der ich in all diesen *Fin-de-siècle*-Strömungen eine Erniedrigung der Menschheit erblicke, sie für eine verzehrende Krankheit halte, durch deren Hauch die Energie der Einzelnen vernichtet, die Kraft der Gesellschaft verwildert wird, das Selbstgefühl der Nationen verloren geht; ich, der ich in meinem eigenen Wirkungskreise den unerbittlichen Kampf gegen jede Spielart des moralischen Nihilismus aufgenommen habe: ich schulde es meinem eigenen Glaubensbekenntnisse, schliesslich auf diese andere, erhabenere Seite meines Gegenstandes zumindest hinzuweisen.

Zur Vollkommenheit der künstlerischen wie der staatsmännischen Grösse ist ausser der Kraft selbst die richtige Lenkung dieser Kraft erforderlich, das Anpassen an jenes höhere Gesetz, ohne dessen Befolgen nicht von Kunst, sondern höchstens von technischer Geschicklichkeit die Rede sein kann und nicht von der Leitung der Nationen, sondern nur von mehr oder weniger erfolgreichen politischen Abenteuern.

Wenn wir wollen, dass die Kunst unsere Seele ergetze und erhebe, können wir uns nicht mit der Wahrheit ihrer Typen begnügen, sondern wir müssen fordern, dass aus diesen das Ideal sich heraushebe; es kann uns nicht die Manigfaltigkeit und Treue der individuellen Züge genügen, sondern wir müssen wünschen, dass auch in diesen die Harmonie und das Schöne herrsche. Und wenn wir von dem Staatsmanne in der That Grosses erwarten, wenn wir von ihm fordern, er solle die Grösse und das Wohl seiner Nation auf sichere Grundlagen basiren: dann genügt es nicht, dass

er im Stande sei, die nationalen Kräfte zu erkennen, der Nation Ziele aufzustellen und die zu deren Erreichen geeigneten Mittel zu wählen, sondern dann ist es in erster Reihe nothwendig, dass er bei dem Bestimmen jener Ziele und bei der Auswahl der Mittel die Harmonie mit der moralischen Weltordnung finde, und dass er vor Allem den moralischen Werth der Nation hebe. Und dies wird er nur so erreichen, wenn auch in seiner eigenen öffentlichen Thätigkeit jenes unentwegte Festhalten an dem erkannten Guten, jene unbedingte Unterordnung der Anforderungen des „Ich" gegenüber dem Gemeinziel, kurz jene vollkommene Identifizirung des ganzen Lebens mit der Ueberzeugung vorhanden ist, die man Charakter nennt.

Bei freien Nationen, bei denen die Leitung nicht nur im Befehl besteht, sondern hauptsächlich in dem moralischen Einflusse der leitenden Individuen, bei denen also der moralische Werth der Führer auf die ganze Nation übergeht, bei diesen ist der politische Charakter die erste und nothwendigste staatsmännische Eigenschaft. Deshalb umgibt der gesunde Instinkt der Völker mit einer besonderen Art von Kultus das Andenken jener Grossen, welche eine erhabene moralische Auffassung auszeichnet. Der Name eines Aristides, eines Cincinnatus, eines Washington, eines Franz Deák ruft eine solche Art der Ergriffenheit in uns hervor, welche dem innigsten ästhetischen Eindruck verwandt ist. Und wahrlich, wenn wir den vollkommenen Ausdruck des Schönen in der staatsmännischen Thätigkeit suchen, so dürfen wir nicht an jene äusseren Formen des öffentlichen Lebens denken, welche einen selbständigen künstlerischen Werth haben können, an die Blumen der politischen Litteratur und Rhetorik: auch diese können wohl Dienste leisten, da die Schönheit der Form zumeist zurückwirkt auf das Erhabene des Inhalts; das Wesen aber bilden diese nicht. Das wahrhaft Schöne im Staatsmanne ist jene Einheitlichkeit seines Lebenswerkes, welche in die Manigfaltigkeit der Schöpfungen die ordnende Kraft einer stäts bewährten moralischen Grundidee hineinträgt und jene ruhige Selbstlosigkeit seiner Individualität, welche ohne Schwanken jede Kraft einem höheren Ziele zulenkt. Die wahre Aesthetik in der Politik, das wahre Kunstwerk im staatsmännischen Leben ist das Selbe, was das höchste moralisch Gute und der theuerste Schatz der Nation ist: der politische Charakter.

Erinnerungen an Friedrich Preller und Bonaventura Genelli

von Gustav Wittmer.

In den Jahren 1867 und 1868 brachte ich längere Zeit in Weimar zu. Die alte Musenstadt war mir nicht fremd, vielmehr hatte ich sie, da von frühester Jugend an die Namen Schiller und Goethe wie strahlende Sonnen an meinem geistigen Horizont standen, immer als einen Urquell des geistigen Lichtes betrachtet. Zudem war sie mir gewissermaassen eine zweite Heimath dadurch, dass meine Familie von mütterlicher Seite von dort stammte. Wie hatte ich meine Mutter immer angestaunt, wenn sie erzählte, wie sie als junges Mädchen oft Goethe im langen Rock, die Hände auf dem Rücken zusammengeschlagen, in seinem Garten habe wandeln sehen, oder wann sie von den Grössen des damaligen Weimarischen Theaters sprach! Später kam ich von Jena aus mit anderen Kommilitonen oft herüber nach Weimar, wo damals Liszt als Kapellmeister wirkte und durch seine Schule sowohl, wie durch die Aufführungen der Werke seines Freundes Richard Wagner so Ausserordentliches leistete.

Kurz, ich befand mich also auf heimischem Boden. Aber nicht nur in der Vergangenheit lagen die Vorzüge Weimars, auch die Zeit, von welcher diese „Erinnerungen“ handeln, bot solche dar. Scheint es doch, als ob die einst auf diesem edlen Boden eingepflanzte Wunderblume der Kunst unter der Pflege kunstsinniger Fürsten, bald auf dieser, bald auf jener Seite immer neue Triebe und Schösslinge ansetzen müsse. Vorzugsweise war es damals die Malerei, auf welche sich die künstlerischen Interessen konzentrirten. War auf der einen Seite, an der unter Leitung des Grafen Kalckreuth sen. stehenden Kunstschule, die neuere Richtung gut vertreten, so stand auf der anderen das Künstlerpaar Genelli-Preller. So trafen auch hier die herrschenden Gegensätze scharf auf einander und besonders die jüngere Künstlerschaft war in zwei Lager getheilt. „Hie Preller“ hiess es auf der einen Seite, „hie Kunstschule“ auf der anderen. „Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitte,“ so dachten wieder andere und genossen das Gute unter beiderlei Gestalt, da ja doch die Kunst unendlich manigfaltig ist, wie die Natur, und der Einzelne, und wäre er der Begabteste und Beste, doch niemals ein Monopol darauf hat.

Genelli war auch hier der Einsame. Er bildete keine Schule, — wie wäre das auch bei der Eigenthümlichkeit seiner Richtung und seines Wesens möglich gewesen — und er fand überhaupt nur Wenige, die für seine Eigenart auch nur das geringste Verständniss hatten. Preller, obwohl ebenfalls eine exclusive Richtung verfolgend, war schon durch seine Stoffe und, da es ihm vergönnt war, sie im Grossen auszuführen, populärer. Ihnen beiden, den Dahingeschiedenen, sollen nachfolgende Erinnerungen gewidmet sein.

Mit Friedrich Preller wurde ich näher bekannt, als mich beim ersten Besuch seines Ateliers ein gemeinschaftlicher Bekannter als den Urenkel „des alten Schwabe“ vorstellte, des ehemaligen Schulrathes und Conrectors am Weimarischen Gymnasium, der einst auch Prellers Lehrer gewesen war. „Vom alten Schwabe!“ sagte er und sogleich begann er einige Anekdoten von ihm zum Besten zu geben und zu erzählen, wie sie entstanden waren, was uns dann beiden viel Vergnügen machte, so dass ich einstweilen nur verstohlene Blicke auf das schöne Bild werfen konnte, mit dessen Ausführung der Künstler eben beschäftigt war: die Verwandlung der Gefährten des Odysseus durch Kirke.

Preller war bei aller geistigen und künstlerischen Verwandtschaft eine von Genelli durchaus verschiedene Natur. War diesem auch in der Unterhaltung immer eine gewisse natürliche „Grandezza“ eigen, so hatte Preller zuweilen bei allem Ernst und aller Strenge seines Wesens etwas Joviales. Ebenso war die Lebensweise beider eine verschiedene, in Folge dessen sie sich damals auch nur selten persönlich nahe traten. Genelli liebte die freie Geselligkeit, Preller dagegen zog es vor, die Abendstunden in seinem traulichen Daheim im Kreis der Seinen zu verbringen. Als ich es nun einmal bedauerte, dass sich beide in Folge dessen nur selten begegneten, so bestimmte dies einen gemeinsamen Freund uns einmal zusammen zu sich einzuladen. Das war nun ein unvergesslicher Abend, wie beide Künstler in der Freude des Wiedersehens ihre alten Erinnerungen auffrischten. Die ganze Rumfort'sche Suppe wurde da aufs Neue umgerührt und durchgekostet, das ganze Leben und Treiben in Rom zur Zeit der neu erwachten Kunstthätigkeit entrollte sich da vor unseren Blicken. Kurze Zeit danach erhielt ich von Preller die Einladung, mit ihm nach Dresden zum Besuch der dortigen Gemäldegalerie zu reisen. Es war mir von hohem Interesse, bei dieser Gelegenheit auch Schnorr von Karolsfeld kennen zu lernen und die Urtheile beider Künstler über die berühmten Hauptwerke der Sammlung zu hören, wobei jedes Fach und jede künstlerische Richtung, Idealismus und Realismus, Historie und Landschaft die gebührende Beachtung fand.

Dass Preller selbst kaum minder bedeutend als Figurenzeichner sei, wie als Landschafter, zeigt uns zur Genüge die Staffage zu den Odyssee-Landschaften sowohl wie der zugehörige Figurenfries. In den zahlreichen Studien seiner Skizzenbücher aber ist die individuelle Natur so charakteristisch aufgefasst und behandelt, dass auch der eingefleischte Realist sein Gefallen daran finden kann.*) Gerade die Werke eines Preller können als Beweis dafür dienen, wie wenig berechtigt im Grunde der Streit wegen realistischer oder idealer Auffassung in der Kunst ist. Als ob nicht beides, wie in der Kunst der Griechen und in jedem wahren Kunstwerk, Hand in Hand ginge! Wer freilich unter Realismus die blosse Abschrift, ein Spiegelbild der Natur versteht, wird den künstlerischen Realismus, welcher die Charakterformen der Natur herausgreift und über das Niveau des

*) Es mag hier daran erinnert werden, dass nicht nur die grossen Kartons, sondern auch die Skizzenbücher Prellers schon vor längerer Zeit auf photographischem Weg vervielfältigt worden sind und zwar letztere durch den Maler und Gemälderestaurator W. Kemlein in Weimar. Zum Zweck der Studien für seine Odysseelandschaften machte Preller bekanntlich wiederholte Reisen nach Süditalien, dem Grossgriechenland der Alten, und aus dieser reichen Fundgrube der Schönheit brachte er stäts die glücklichste Ausbeute mit heim, abgelagert in jenen zahlreichen Skizzenbüchern, die indessen auch schätzbare Reisefrüchte aus dem Norden enthalten. Die ganze Sammlung zerfällt in acht nach Oertlichkeiten und Gegenden getrennte Abtheilungen, von denen einzelne wieder, je nach Grösse der Blätter, in verschiedene Serien getheilt sind. Um nur einen flüchtigen Ueberblick über den reichen Inhalt zu geben, führen wir summarisch die Hauptabtheilungen hier auf. 1) Grosses Skizzenbuch enthaltend 18 Blätter mit Ansichten der Campagna von Rom, Olevano etc. 2) Studien und Landschaften, 25 Blätter (Rom, Sorrent, Capri, Serpentara, Sabinerberge, Studienköpfe.) 3) Römisches Skizzenbuch, 69 Blätter (Gärten des Sallust, Albanerberge, Forum, Villa Malta, Sta. Croce, Grotte der Egeria, Villa Borghese etc.) 4) Neapel 25 Blätter. Alsdann mehre Skizzenbücher mit Ansichten deutscher und nordischer Natur. 5) Grössere Landschaften (Hünengrab auf Rügen, Landschaft mit Bären, Tiroler Felsen mit Geier, Norwegische Küstenlandschaft etc.) 6) Deutsches Skizzenbuch, 10 Blätter. 7) Album landschaftlicher und figürlicher Darstellungen, 53 Blätter, Tirol, Rügen, Helgoland, Italien, Riesengebirge, Norwegen, Thüringen, Böhmen, Ostseeküste, Holland, Hessen etc. 8) Zwei grosse Photographien nach Kohlenzeichnungen (Rügen, Bairisches Gebirge).

Der Herausgeber dieses Sammelwerkes hat sich in ähnlicher Weise auch um Vervielfältigung der zu Weimar befindlichen Handzeichnungen von Asmus Carstens verdient gemacht. (44 Blätter Imp. Fol.)

Zufälligen erhebt, nicht begreifen, so wenig er verstehen wird, wie kleinlich und nichtig dem echten Künstler der blosse Naturalismus erscheinen muss.“

In dieser Hinsicht ist auch bezeichnend für die künstlerische Art und Weise Prellers seine grosse Verehrung der Meisterwerke der niederländischen Kunst, besonders Ruisdaels, den er schon in früher Jugend trefflich zu kopiren verstand. Aber welche Wandlungen von da bis zur Vollendung seiner historischen Landschaften! Wie bekannt, sind diese aus einer mehrfachen Revision der hierzu entworfenen Kartons hervorgegangen und fanden zuerst im Jahre 1858 auf der grossen Ausstellung in München allgemeine Bewunderung. „Man kann sich die homerischen Scenen nicht mehr anders vorstellen,“ so heisst es u. a. im Bericht des belgischen Deputirten für diese Ausstellung, „Alles darin athmet Genie, Begeisterung, Poesie.“ Und in einem Bericht der *Revue contemporaine* von jenem Jahr heisst es ebenso treffend: „Preller fand erst in der Natur den Schlüssel zur Antike und studirte jene wie eine Sprachlehre. Erst als er alle Regeln kannte, suchte er den Stil. Dieser eifrige Idealist würde viele Realisten durch Verständniss seines Handwerks widerlegen. Hier liegt das ganze Geheimnis seiner Ueberlegenheit. Darum weil er, wie das Alterthum, die Sprache der Natur stäts befragte, können seine Werke nicht untergehen. . . . In seinen Zeichnungen findet man die Kunst bis in die kleinsten Kleinigkeiten. Seine Bäume z. B. sind so wahr, als man sie nur wünschen kann; wenn sie auch nicht menschliche Gestalt haben, sprechen sie doch. Deshalb hat alles in seinen Werken einen Sinn, doch nicht einen äusseren, conventionellen, sondern einen wesentlichen und reellen.“

In Deutschland haben diese Meisterwerke eingehende Würdigung u. a. durch Richard Schöne gefunden, dessen Schrift „Friedrich Prellers Odysseelandschaften“ neben genauer Beschreibung der einzelnen Bilder eine Fülle von trefflichen historischen und ästhetischen Erörterungen enthält und die daher zum Studium dieser Werke, welche unter Einfluss des vielfach wechselnden Zeitgeschmacks in neuerer Zeit nicht immer die verdiente Würdigung seitens der Künstler sowohl wie des Publikums erfahren haben, nachdrücklich zu empfehlen ist. „Mit ganzer Seele der geistigen Erfassung und Durchdringung des Gegenstandes hingegeben“, so heisst es da u. a. S. 37, „mit Strenge und Selbstverleugnung alles abweisend, was nicht ihm dient, nach der individuellen Auffassung des Künstlers nicht unmittelbar von ihm gefordert wird, ist der Künstler zu einer immer reineren und höheren Einfachheit fortgeschritten und hat die genialen Erfindungen seiner schöpferischen Phantasie zu jener „reinen Höhe der Vollendung“ geführt, welche dieselben erhebt über die wechselnden Interessen des Tages und in echt monumentaler Weise zu einem beharrenden Erbgut der Nation stempelt.“ (Vergl. ferner hierzu sowie über Preller im Allgemeinen die Biographie des Künstlers von Otto Roquette.)

Während der Ausführung der Bilder in Farben besuchte ich Preller oft im Atelier, wo er dann über dies und jenes interessante Erläuterungen gab, und wo ich vielfach Gelegenheit hatte, zu beobachten, mit welcher hingebenden Sorgfalt er auch die kleinsten Details behandelte, sobald sie ihm aus künstlerischen Rücksichten von Werth waren, und wie er dem Ganzen in Uebereinstimmung mit der dargestellten Handlung stäts die angemessene Stimmung zu geben wusste, wie es z. B. in dem schönen Bild „Odysseus in der Unterwelt“ der Fall ist. Mit Beziehung auf eine unverständige Kritik, die bei dem Bilde der Sirenen nur das auszusetzen fand, dass die Erfindung eine zu freie sei, bemerkte der Künstler einmal: „Was nur die Leute wollen! Im Bilde können doch die Sirenen nicht singen, sie müssen also durch körperliche Schönheit wirken. Ueberdies ist die Bedeutung des Ganzen durch Schlange und Todtengebein genügend angedeutet.“

Wie in diesen Landschaften alles von vollendeter Harmonie ist, ähnlich wie es bei den Fresken Rottmanns unter den Arkaden des Münchener Hofgartens der Fall war, als diese noch in ihrem ursprünglichen Zustand waren, so ist darin besonders auch das Element des Wassers vortrefflich behandelt, wie z. B. in dem herrlichen Bild der „Leukothea." Das Wasser war Preller, wie er selbst einmal bemerkte, zur „anderen Natur" geworden. Er pflegte auch eine Uhr mit Kompass, ein Erbstück von seinem Schwiegervater, welcher Kapitän war, mit Vorliebe zu tragen. Während und zwischen der Arbeit erzählte Preller oft von seinen Reisen und wusste auch so die Schönheit südlicher Natur in charakteristischen Bildern wieder zu geben.

Von der den Kompositionen zu Grunde liegenden Naturwahrheit hatte ich die beste Gelegenheit, mich auf einer italienischen Reise, die ich bald danach antrat, selbst zu überzeugen. Wie oft kam mir da im schönen Süden die Erinnerung an dies oder jenes Motiv von Preller, wie sich uns umgekehrt vor dessen Werken mit dem Geist der Antike das Land der klassischen Schönheit selbst zu erschliessen scheint. Die Preller-Halle zu Weimar wird für alle Zeiten zu den geweihten Städten deutscher Kunst zu zählen sein.

Bei meinem letzten Besuch zeigte mir Preller die Kompositionen, welche er in pietätvoller Freundschaft dem Andenken Genelli's gewidmet hat, mit denen er damals eben beschäftigt war und welche jetzt als Figurenfries die Loggia des Prellerischen Hauses in der Belvedere-Allee schmücken.

In später Stunde, an einem stürmischen Frühlingsabend mit einem Freund aus der Belvedere-Allee nach der Stadt zurückkehrend, machte mich jener auf eine ungewöhnliche, den echten Künstlertypus zeigende Gestalt aufmerksam, welche uns in der Nähe des Goethehauses begegnete.

„Der alte Genelli," sagte er, als wir vorüber waren.

„Genelli!"

„Ja wohl, er selbst. Er kommt aus dem „Adler." *)" „Nun, er hätte auch mit dem Adler kommen können, denn erinnert er nicht etwas an den Olympier?"

Man konnte bei dieser nächtlichen Erscheinung, wie sie, mit breitkrämpigem Filzhut und weitem, wallendem Mantel bekleidet, in Sturm und Wetter daherschritt, auch an Wodan, den Wanderer, denken.

Erst wenige Tage in Weimar, hatte ich bis dahin Genelli, an dessen Werken und Schicksal ich seit langer Zeit lebhaften Antheil nahm, noch nicht gesehen. Bald aber sollte ich näher mit ihm bekannt werden und gleich bei meinem ersten Besuch wurden wir gute Freunde, soweit dies der Altersunterschied zuliess. Er sprach sich mit soviel Offenheit und Wärme über alles aus, dass ich sogleich erkannte, es bestehe keine konventionelle Schranke zwischen uns. Er fühlte sich verstanden und fand eine aufrichtige Antheilnahme bei mir, und das war ihm ja zeitlebens selten genug zu Theil geworden! Beim Abschied bat er mich bald wieder zu kommen und bemerkte dabei: Man lebt recht einsam hier. Fortan war ich fast täglich in seiner Gesellschaft, sei es im „Adler," oder auf seinen Ausfahrten in die Umgegend, bei welchen ihn auch seine ihn stäts mit liebender Sorgfalt umgebende Gattin zu begleiten pflegte.

Im „Adler," im traulichen Kreis von Freunden, pflegte er in freiester Weise zu verkehren. Hier entfaltete der königliche Aar seine Schwingen, die ihm vom

---

*) Der Gasthof, in welchem Genelli abends meist verkehrte.

Schicksal so oft fest geschnürt waren, zum hohen Flug, und man merkte es ihm dann wohl an, wie klein ihm dort oben manche Dinge dieser Welt erscheinen mochten. Das weisse Haar des vollen Bartes gaben seinem Antlitz etwas patriarchalisches, doch dessen Ausdruck wechselte oft. Bald war er ein wehmüthiger und schmerzlicher, bald wieder traten die Züge stolzen Selbstbewusstseins und weltverachtender Hoheit hervor, oder sie schienen verklärt wie durch den Abglanz olympischer Heiterkeit. Was aber dieser Gestalt und diesem Kopf, wie das auch bei Preller der Fall war, das eigentliche Gepräge gab, war die Noblesse der Gesinnung, die beiden in so hohem Grad eigen war. Auch im Gespräch war Genelli immer, so wenig er, wo es galt, Schwächen zu geisseln, den derben Humor verschmähte, Gentleman im besten Sinn des Wortes. Was Heinse einmal von Rubens sagt, dass er persönlich seine Werke noch weit überragt habe, das konnte auch von ihm gelten. Wie reich musste sein Inneres sein, da er sich allen Widerwärtigkeiten eines missgünstigen Geschickes gegenüber dieses edle Selbstbewusstsein bewahrt hatte! Freilich stand Genelli damals schon im 69. Lebensjahre und der Schmerz um den Verlust seines geliebten Sohnes Camillo war nicht spurlos an ihm vorübergegangen, aber sein prometheiischer Geist richtete sich immer wieder auf. Und eben dieses Geistige trat jetzt um so reiner hervor, da Stürme und Leidenschaft des Lebens hinter ihm lagen. Es war die Resignation des Alters, was seinem Wesen eine besondere Ruhe und Würde gab.

Den nachfolgenden Mittheilungen muss ich vorausschicken, dass regelmässige Aufzeichnungen über meine Unterhaltungen mit Genelli von mir nicht gemacht wurden, wie ich auch an eine Veröffentlichung damals nicht gedacht habe. Ich gebe also Einiges auf seinen Entwickelungsgang, seine Schicksale, Zeitgenossen u. s. w. Bezügliche, ohne zeitliche Reihenfolge, doch getreu nach meiner Erinnerung. Alles was mir nicht genau im Gedächtniss geblieben ist, habe ich dabei übergangen.

Wie Genelli in früheren Jahren von herkulischer Körperkraft gewesen sein soll — Preller erzählte einmal, dass er, nachdem er drei Tage lang gefastet, einen siegreichen Wettlauf um die Mauern Roms gemacht habe —, so auch war sein innerer Mensch von seltener Tüchtigkeit. Er selbst rühmte sich gelegentlich seiner edlen Abstammung, wie denn auch sein Oheim, der Architekt Hans Chr. Genelli, einmal seinen eigenen Kindern tüchtige und wahrhaftige Gesinnung mit dem Bemerken anpries: Dieser Charakter ist Euch historisch mit dem Blute von Gott verliehen. So waren Eure Voreltern.

Diesem seinem Oheim bewahrte Genelli immer ein treues Andenken. Ihm verdanke ich Alles, pflegte er zu sagen. Hatte er doch auch seine erste künstlerische Erziehung geleitet. Er war ein genial angelegter vortrefflicher Charakter, dem einst auch Carstens viel zu verdanken hatte, sowohl in Beziehung auf Ausbildung wie Unterstützung aller Art. Von des letzteren grosser Begabung sprach Genelli mit voller Anerkennung, wenn wir zuweilen dessen in Weimar befindlichen Werke besichtigten, es würde ihm nur, bemerkte er, zum Vortheil gereicht haben, wenn er in seinen Studien noch sorgfältiger gewesen wäre. Wiederholt aber rühmte er dessen hohen Sinn und edles Wesen. Auch von Prof. E. Hummel, unter dessen Leitung er einst seine akademischen Studien in Berlin betrieb, sprach er oft und gern. Er war dessen Lieblingsschüler gewesen, und der Oheim selbst hatte ihm einmal darüber geschrieben: „Ich wusste wie innig er von jeher dich geliebet. Noch bei meiner letzten Anwesenheit in Berlin war ich Zeuge gewesen, wie er vor Freude über dich in Thränen ausbrach.“

Sein Verhältniss zu den Nazarenern war bei seinem Aufenthalt in Rom kein ungetrübtes und es war nicht zu verwundern, wenn sich seine original angelegte Natur mehr zum Maler-Poeten Müller hingezogen fühlte, als zu „den anderen

Wichten.“ Unter Anerkennung der trefflichen Anlagen Müllers tadelte er im Uebrigen andere seiner Charaktereigenschaften, bezüglich deren auch sein Oheim ihm einmal sein strenges Urtheil mitgetheilt habe. Nichts destoweniger habe ihm Dieser den Rath gegeben, seinen Umgang mit Jenem fortzusetzen, damit nicht die Nazarener, die ausgesprengt, dass ihn nur die Verführung jenes teuflischen Gesellen von ihrem Umgang abgezogen, sagen könnten: Da erkennt ihr den phantastischen Gecken, der sich durch Grillen und Täuschungen hin und her gängeln liess, und sie vielmehr einsähen, dass nur ihre eigene „Niederträchtigkeit“ ihn abgestossen habe. (Worte des Oheims.)

Es ist mir nicht näher bekannt, worauf sich dieses herbe Urtheil bezieht und ich enthalte mich daher durchaus des eigenen. Im Munde eines so vortrefflichen Mannes aber, wie es der Oheim Genellis war, hat es doch einen gewissen historischen Werth. Möglich, dass die religiösen Dinge hierbei mit im Spiel waren. In der damaligen deutschen Künstlerkolonie in Rom hatten sich Manche durch ihren Uebertritt zur katholischen Kirche bei ihren Landsleuten unbeliebt gemacht. Wurde doch das Konvertitenwesen Cornelius selbst zu arg, so dass er einmal, wie mir der in Kassel verstorbene Prof. Friedrich Müller erzählte, — dieser war bekanntlich selbst Katholik — unwillig ausrief: Wenn jetzt noch ein Deutscher übertritt, so gehe ich selbst zur protestantischen Kirche über!

Als einmal die Rede auf den Landschaftsmaler Koch kam, bemerkte Genelli, er sei ein Genie gewesen, er hätte sich aber nicht auf die Landschaft beschränken sollen, da er mehr leisten konnte. In der Zeichnung sei er nicht korrekt gewesen, und es habe sich an ihm sein Hass gegen alles Akademiewesen gerächt. Er habe zuweilen einen originellen Humor gezeigt, wie er denn einmal einen Galerieinspektor, welcher sich Fälschungen hatte zu Schulden kommen lassen, indem er Originale verschleudert und Kopien dafür hingehängt habe, bei einer Begegnung mit den Worten angeredet habe: *ah, je croyais vous pendu!*

Cornelius hatte er in Rom nicht mehr angetroffen. Als ich einmal mit Bewunderung von einem Theil seiner Camposanto-Kompositionen sprach, die ich auf der Ausstellung in München im Jahre 1863 gesehen, stimmte er bei und fügte hinzu, es habe ihm nur die Anmuth gefehlt. Cornelius hatte Genelli, wie dieser bei einer anderen Gelegenheit bemerkte, auch einmal den Vorschlag zu einer Konkurrenzarbeit mit ihm gemacht.

Charakteristisch für unseren Künstler und besonders für dessen erste Studien in Italien ist ein anderer Brief des Oheims, worin es u. a. heisst: „Ueber dich schreibt mir der Graf . . . . Ihren Neffen sah ich bisher nur wenig, weil er fleissig im Besehen der hiesigen Sachen ist. Er ist ganz enthusiastisch für Michel Angelo eingenommen und hat schon viele gute Zeichnungen gemacht. Es sind sehr gute Ideen darunter. Venus und Bachus mit Silenen und Amorinen hat er recht lebendig dargestellt. Auch eine Komposition der Auffindung des Moses ist glücklich, nur das Kostüm ist noch fehlerhaft. Ferner die Geburt Christi mit musizirenden Engeln äusserst graziös. Es hat mir rechte Freude gemacht die Sachen zu sehen, da so viel reiner Sinn darin ist und eine nicht gemeine, sondern höhere Auffassung der Gegenstände. Mir sind dergleichen Ideen lieber als viele ausgeführte Sachen der jetzigen Künstlerbrut.“

In die Heimath zurückgekehrt, blieb doch Genelli die Sehnsucht nach seiner wahren Heimath, dem klassischen Boden Roms, wie jedem, der hier gelebt und gelernt hat, und um so mehr musste das bei den damaligen Kunstzuständen in Deutschland der Fall sein, die ihm so manche Enttäuschung bereiten sollten. Unter den traurigen Verhältnissen in Rom zur Zeit des Bologneser Aufstandes hatte er das Anerbieten, das „Römische Haus“ zu Leipzig mit Wandmalereien zu

schmücken, gern angenommen. Leider sollte das Projekt in Folge von allerlei Intriguen nicht zur Ausführung kommen, und nur der Umstand, dass er in Leipzig zugleich seine Lebensgefährtin fand, konnte ihn mit dieser Stadt wieder versöhnen. Er sagte, man sei damals dort, wie auch im Allgemeinen in Deutschland, als Maler angesehen und behandelt worden, wie ehemals die Schauspieler; man sei wie eine vor die Thür gesetzte Katze gewesen.

Auch in München war er der Einsame, obgleich hier eine Reihe seiner besten Kompositionen, u. a. auch der Dante-Cyklus entstand. Das „Leben des Künstlers" war, wie er bemerkte, sehr früh, noch vor dem römischen Aufenthalt entstanden. Als er einmal von Kaulbach in ungünstigem Sinn sprach, weil er diesen in eine ihn persönlich betreffende Angelegenheit verwickelt glaubte, war ich in der Lage, seine Ansicht berichtigen zu können. Mit Jenem seit einer Reihe von Jahren in näherer Beziehung stehend, hatten wir uns auch über Genelli und seine Werke mehrfach ausgesprochen und dabei hatte K. auch jene Sache erwähnt und zwar in ganz anderem Sinn. Genelli nahm dies mit Befriedigung auf und fügte hinzu, sein Verhältniss zu Kaulbach sei durch Hetzerei und Klatscherei von Seite Dritter gestört worden. Zu meiner Verwunderung nannte er bei einer anderen Gelegenheit auch einen der namhaftesten Vertreter der Münchener Kunst, der gesucht habe, seine Berufung nach Weimar im eigenen Interesse zu hintertreiben.

Wiewohl sich Genelli mit Vorliebe im antiken Vorstellungskreis bewegte, so hat er doch mit Glück auch biblische Stoffe behandelt — seine Lieblingslektüre waren ausser Homer bekanntlich die Bibel und Don Quixote — und wenn man bedenkt, wie sehr er unter der Missgunst der Zeitverhältnisse zu leiden hatte, so muss man billig über die Menge seiner Produktionen staunen. Aber es ist das wieder ein Beweis dafür, dass alle echten Geistesprodukte doch eigentlich nur um ihrer selbst willen entstehen, ohne Rücksicht auf Gunst oder Missgunst der Welt. Ich äusserte das auch einmal bei Genelli, als er sich, was nur selten der Fall war, über das zeitgenössische Publikum bitter beklagte, indem ich, nur um ihn zu trösten, noch hinzufügte, es sei vielleicht ein Akt ausgleichender Gerechtigkeit, dass diejenigen, welchen die beglückende Gabe des Genius zu Theil geworden sei, häufig zurückstehen müssten, vor solchen, welche jenes Glückes untheilhaftig nur mit weltklugem Sinn begabt und daher genöthigt seien, in äusseren Vortheilen Entschädigung dafür zu suchen. „Mag sein," erwiederte er, „aber ich hätte es doch weiter gebracht, wenn ich mehr Schuft gewesen wäre!" Dazu fehlte ihm nun freilich alle und jede Anlage. Seiner Künstlerehre hat er niemals zu nahe treten lassen; mit unbeugsamem Stolz hat er sie in allen Lebenslagen hoch gehalten. Kein Wunder, wenn er damit bei den Kindern der Welt oft anstiess.

Die Art und Weise, wie er unberechtigten Ansprüchen entgegenzutreten pflegte, mochten sie kommen, von welcher Seite sie wollten, war mitunter drastisch genug. So schrieb er einmal einem Kunsthändler, über den er sich zu beklagen hatte, weil er an einem von ihm bestellten Bild, dem Aesop, vage Ausstellungen machte u. a. folgendes:

„Hätte ich für diese Arbeit sechsmal soviel verlangt, und Ihnen zugleich eingebildet, dass ich das Papier zu diesem Bilde aus Indien habe kommen lassen, so würde sie Ihnen unfehlbar gefallen haben. Keineswegs fühle ich mich durch Sie beleidigt, nur der anmaassende Protektorton Ihres Briefes zwingt mich, Ihnen wenigstens das zu versichern, dass Personen meiner Art nicht gewohnt sind, für einen geschmacklosen, am Kleinlichen nur Gefallen findenden deutschen Kunstpöbel zu arbeiten, und dass man sich gegen solche keiner krämermässigen Ausdrücke bedient und ihnen Lehren über Anstand und Darstellung ertheilt, was mir im Grunde so vorkömmt, als wenn der Esel Flöte blasen lehren möchte. — Sie meinen, dass ich einige Kompositionen gleichsam wie zur Beilage zu diesem Aesop so mit hätte einpacken sollen, wie man etwa

Häringe an eine Stockfischhandlung mit einballiren würde, welche Prätension! Uebrigens sein Sie versichert, dass man diese Zeichnung für höchst gelungen und sehr vollendet gehalten hat, was Ihnen die besten Künstler mehrerer Nationen schriftlich und gedruckt geben würden, und ich kann Ihnen versichern, dass ich selbst sie für durchaus gut erkläre. Doch was schreibe ich viel? Senden Sie also mir diese schlechte, unedel gedachte, schwach gezeichnete Skizze wieder zurück, sollte ich auch selbst das lumpige Porto dafür bezahlen müssen, aber nur bald, bald! Vielleicht mache ich Ihnen einmal eine Aufwartung. *Genelli.*

Sein Zerwürfniss mit Berlin ist gleichfalls auf erbitterte Briefe zurückzuführen, die er von Rom aus an den Kunstverein und an Schadow gerichtet hatte. Der Kunstverein hatte drei Bilder bei ihm bestellt, sie aber „ungeniessbar" gefunden, während sie ein solcher Tadel nicht treffen konnte. Durch Bunsen, den preussischen Gesandten in Rom, war ihm dies Urtheil, welches den Künstler in heftige Erregung versetzte, zugestellt worden. Besonders hatte er sich über die Zusendung einer unbedeutenden Abfindungssumme beleidigt gefühlt und bezüglich dessen an Schadow u. a. geschrieben, er hätte das Geld am liebsten zurückgeschickt als Geschenk für den Thürsteher der Akademie, da es ihm aber zweifelhaft gewesen sei, ob es auch wirklich an solch einen armen Teufel abgegeben werde, so habe er selbst es lieber an einen armen Bartkratzer als *mancia* gegeben und somit diese Summe ohne Zweifel richtiger angewendet als sie für so schlechte und schwach gedachte Kompositionen mit gutem Gewissen hinzunehmen.

Kurz und scharf treffend wie diese Entgegnung pflegte stäts seine Art zu sein, Personen oder Verhältnisse zu charakterisiren. Zuweilen geschah dies auch ohne alle Worte, nur durch ein beredtes Geberdenspiel, was besonders dann der Fall war, wenn er seine Hochachtung vor einer Person oder Sache andeuten wollte. So kam einmal in unserer Abendgesellschaft die Rede auf die musikalische Glanzzeit Weimars unter Franz Liszt und auf die neuere Richtung in der Musik, über die einer der Anwesenden — es war ein Musikschriftsteller aus Leipzig — abfällige Bemerkungen machte. Genelli hatte sich wenig an dem Gespräch betheiligt, als sich aber jener herausnahm, auch Liszt und Wagner selbst zu „kritisiren", denn die Kritik geht ja doch bei diesen Herren über alles, sagte er nur: „Ah, mein Herr!" Diese wenigen Worte waren aber von einem Blick und einer Miene begleitet, welche deutlich genug seine Werthschätzung Jener zum Ausdruck, unseren Kritiker aber zum Schweigen brachten.

Man bezeichnet wohl zuweilen Deutschland als die Heimstätte und den Hort des Idealismus. Nun, die Heimstätte mag es sein und durch die Natur wie die Geschichte seines Volkes scheint es auf die Pflege des Ideellen hingewiesen zu sein, wie auch alles, was es anderen gegenüber voraus hat, auf diesem Gebiet zu suchen ist. Nur insoferne wir am Idealismus festhalten, sind wir wahrhaft original; in allem anderen bleiben wir doch stäts Nachahmer. Ist aber Deutschland auch der Hort des Idealen? Für seine lebenden Vertreter gewiss nicht. Wäre es der Fall, so würden die Verlustlisten des deutschen Genius nicht so erschreckend grosse sein. Wie viele von Genelli's genialen Kompositionen würden wohl zur Ausführung gekommen sein, wäre er auf die Kunstliebe des Publikums angewiesen gewesen? Auch hier waren es nur Einzelne, es waren hochherzige Männer, wie der regierende Grossherzog von Sachsen-Weimar und Graf von Schack in München, welche Befreiung von Sorgen und Anregung zum Schaffen gewährten, und sie haben damit Anspruch auf unvergänglichen Preis und Dank gewonnen.

So sehr Genelli dem Idealismus in der Kunst huldigte, so übertrug er ihn doch nicht ins Leben und nahm dies realistisch. Er habe sich, wie er sagte, niemals Illusionen vom Leben gemacht und immer etwas Schlimmeres davon er-

wartet, als Besseres. Nur beklagte er oft, dass ihn die Ungunst der Zeit daran verhindert habe, mehr zu schaffen. Auch in der Landschaft, für die er immer grosse Neigung empfunden habe, hätte er Gutes leisten können. In diesem Fach pflegte er gelegentlich auch scharf zu kritisiren. Als wir einmal eine Kunst-Ausstellung zusammen besuchten, bemerkte er vor einem Bild von ungewöhnlich grossen Dimensionen: „Die Malerei ist schwer durch den Reichthum ihrer Mittel, wie es die Plastik durch die Armuth ist. Dieser Mann wollte eine Landschaft geben und er verliert sich in eine Landgrafschaft."

In Genelli's eigenem Schaffen haben wir immer wieder die Manigfaltigkeit und den Reichthum der Motive zu bewundern. Eine unerschöpfliche Phantasie stand ihm zu Gebote, aus welcher immer neue Gestalten hervorgingen und besonders in der früheren Periode seines Schaffens in solcher Fülle, dass es ihm gar nicht darauf ankam, sie selbst wieder, wenn sie ihm nicht durchaus genügten, dem Untergang zu weihen. So hatte er einmal, wie mir Preller erzählte, einen ganzen Stoss werthvoller Skizzen ins Feuer geworfen. Und neben vollendeter Behandlung der Form ist es immer der reine und grosse, stäts auf das Bedeutende gerichtete und den Kern der Sache erfassende Sinn, was seinen Schöpfungen den hohen künstlerischen Werth verleiht. Die poetische Rücksicht stand ihm immer oben an, im Einzelbild wie in seinen cyklischen Kompositionen, für die er in so besonderem Grade beanlagt war, und die dichterische Auffassung ist doch, wie er selbst einmal sagte, die Hauptsache in der Kunst.

Oft beklagte es Genelli, dass dem deutschen Künstler im Ganzen so selten Gelegenheit geboten sei, seine Kraft auch in der monumentalen Kunst zu bethätigen, und in dieser Beziehung hatte ja besonders er selbst recht bittere Erfahrungen machen müssen. Ist es doch auch dem fast gänzlichen Mangel an Uebung und Gelegenheit zuzuschreiben, wenn Genelli bei Ausführung seiner Kompositionen mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Als er einmal seinen Theatervorhang erwähnte, bemerkte ich, dass mir auch sein „Bacchus unter den Musen" als ein recht passender Gegenstand zu diesem Zweck erscheine, welcher Ansicht er beistimmte. Kurze Zeit danach hatte ich Veranlassung, ihm über diese Komposition noch eine briefliche Mittheilung zu machen, und ich lasse die mir hierauf zugegangene Erwiderung Genelli's hier folgen, da sie einige Notizen über die Entstehung des Bildes enthält und daher von Interesse sein dürfte.

Weimar, 5. Januar 1868.

Verehrter Herr Doctor!

Verzeihung, dass ich Ihr werthes Schreiben nicht alsbald beantwortete. Ihre Beurtheilung meines Bildes hat mich natürlicher Weise sehr interessirt und ich danke Ihnen dafür. Ich wurde einst veranlasst durch eine Bemerkung Hirt's in seinem Bilderbuch für Mythologie, auf diese Komposition zu verfallen. Hirt sagt: „Es ist befremdend, dass nicht irgend ein Denkmal vorkommt, welches den Bacchus zugleich mit, oder unter den Musen zeigte, da die Musen ihn doch auf seinen Zügen begleitet haben sollen und da Bacchus überhaupt als der Urheber der Theaterspiele angesehen wird, weswegen sich Melpomene und Thalia durch Bacchische Atribute unterscheiden."

Zu einem Theatervorhang würde sich dieser Gegenstand gewiss eignen, wenn in einem Theater nur antike Gegenstände aufgeführt würden.

Sehr freue ich mich auf die Stunden, welche wir wieder hier in Weimar mit einander verplaudern können, behalten Sie inzwischen gern Ihren

sehr ergebenen *B. Genelli.*

Nach Weimar zurückgekehrt, fand ich Genelli schon verändert und oft leidend. In seinem letzten Lebensjahr wurde es immer stiller um ihn. Die gewohnte Abendgesellschaft im „Adler" konnte er nicht mehr besuchen und war daher auf das Haus angewiesen. Da sah er es denn gern, wenn man ihn dort aufsuchte, und so sassen wir oft zu dreien am Familientisch und plauderten über

dies und das. Am Tage vor meiner Abreise liess er mich noch zu einer Spazierfahrt nach Berka einladen. Es war ein schöner Herbsttag und das sich schon färbende Laub gab Anlass zu allerlei Betrachtungen über den Wechsel aller Dinge und die Unbeständigkeit im Leben der Natur wie der Menschen. „So sterben wir auch dahin und glücklich diejenigen, welche an eine Unsterblichkeit zu glauben vermögen." Dabei erinnerte Genelli an die schöne Stelle im Homer, wo die Geschlechter der Menschen in Beziehung auf ihre Vergänglichkeit mit den Blättern des Waldes verglichen werden. Eins nur ist, bemerkte er weiter, beständig und begleitet uns durch das ganze Leben: ein ungestilltes Sehnen.

Abends nach der Rückkehr musste ich noch mit hinauf in seine Wohnung im Jägerhaus, wo er mir zum Andenken ein Exemplar seines Dante verehrte, der neben anderen Kompositionen so oft Gegenstand unserer Unterhaltung gewesen war. Es war ein schmerzliches Abschiednehmen, begleitet von dem beiderseitigen Gefühl des Nimmerwiedersehens.

Nach Verlauf von wenigen Monaten erhielt ich die Trauerkunde vom Ableben Genelli's. Ein Brief seines Schwiegersohnes, des auch verstorbenen John Marschall, den ich kurze Zeit danach erhielt, schildert die letzten Lebenstage des Künstlers und er mag daher hier seine Stelle finden.

Weimar, 23. Nov. 1868.

Verehrtester Herr Doktor!

Empfangen Sie den aufrichtigsten Dank für die Beweise Ihrer Theilnahme von Seiten der ganzen Familie. Wir können uns wohl denken, dass die Todesnachricht Sie tief erschüttert haben wird. Sie waren ja dem Verewigten befreundet geworden und haben Ihre Zeit ihm stäts so bereitwillig geopfert. Das soll Ihnen unvergessen bleiben. Gern hätte ich Ihnen früher über Genelli geschrieben, aber ich war selbst zu leidend. Ich sah den Tod heranschleichen und im Voraus fühlte ich die Bedeutung des Verlustes dieses hohen Genius für die Welt, die Kunst und für uns. Nun ist es vorbei und gut ist es, dass der Theure nicht länger geduldet hat. Die letzten Tage waren trostlos, halbes Bewusstsein, ohne alle Kraft, kein Verlangen nach Speise oder Trank, kein Schlaf, die edlen Glieder zu stärken. Am Morgen des Sterbetages schickte ich früh um 8 Uhr noch hinaus um wie gewöhnlich nach dem Befinden fragen zu lassen; eine Stunde darauf wurde mir die Todesnachricht. Ein langer verklärter Blick auf die Gattin, dann brachen die Augen für immer. Das Leichenbegängniss von der Wohnung aus war stattlich, der Wagen des Grossherzogs und andere folgten, der Sarg war mit Lorbeerkränzen und Palmen überdeckt. Das ist alles, was ich Ihnen jetzt mittheilen kann. Vielleicht ist mir das Vergnügen vergönnt Ihnen künftig weitere Mittheilungen mündlich zu machen, da ich wohl hoffen darf, der Tod des grossen Künstlers hat unser freundschaftliches Verhältniss eher gekräftigt als gestört.

Nochmals den tiefsten Dank!

Ihr

treu ergebener

John Marschall.

Im Gegensatz zu Preller war es Genelli nicht beschieden, seinen Namen und die künstlerische Tradition zu vererben, denn sein Sohn ward ihm frühzeitig durch den Tod entrissen. Einsam war er im Leben, und so steht er auch in der Kunstgeschichte da.

Wie in der Kunst, so zeigte er auch im Leben eine klassische Einfachheit. Eine edle Bedürfnisslosigkeit war ihm eigen, und wie er persönlich einfach und schlicht aufzutreten pflegte, so hielt er darauf auch in seiner Umgebung. Ebenso auch Preller. Der Reichthum dieser echten Künstler lag in ihrem Innern, in ihrer Phantasiewelt, im stolzen Selbstgefühl ihrer künstlerischen Würde. Fern von Prunksucht, Servilismus und Mammonsdienerei, fanden sie den Werth des Daseins im freien Schaffen und sie hatten den sittlichen Muth, ihre idealen Güter gegen Jedermann rücksichtslos zu vertheidigen, in welcher Hinsicht ja

auch der Meister selbst, dessen Wirken und Schaffen diese „Blätter“ gewidmet sind, uns das leuchtendste Vorbild sein sollte.

Warum aber, bei all ihrer Charaktergrösse und ihrer Kunstbegabung, unsere malenden Idealisten, wie Preller und Genelli, wie auch Anselm Feuerbach, immer doch verurtheilt scheinen, nur einsame „Sehnende“ und mit ihren besten Schöpfungen vornehme Museumsgäste zu bleiben, — dies zu beantworten kann wiederum uns, die wir von Wagner gelernt haben, was wahrhaft lebende Kunst sei, nicht schwer fallen. Die schöne Darstellung des Strebens und Schaffens eines Grössesten Aller, Albrecht Dürer's, die wir Henry Thode eben in diesen „Blättern“ verdanken durften, gibt uns die sicheren Grundzüge für jedes weitere und besondere Urtheil über die Stellung einzelner bedeutender Bildner zur grossen Lebensgeschichte der deutschen Kunst. Wir wissen es, das Dasjenige, was sie als Maler mit hohem Ernste anstrebten, wie es nicht in die eigentliche, unbildnerisch geborene Natur des deutschen Volkes gelegt ist, auch nur erst mit Hilfe der intim deutschen und absolut idealen Musik in unserem lebendigen Ideal-Kunstwerke erreicht werden konnte. Wohl steht auch dies und sein Meister, wenn gleich viel bewundert, gar einsam in der deutschen Welt; aber — es besitzt eben auch eine ganze, gleichfalls deutsche, „Welt“ für sich, eine Welt, die lebendig ist und lebendig wirkt: die Musik. Und mit der Musik war ihr auch das ihr ureigene Reich des Mythos eröffnet, das der Bildner nur erst künstlich als ideales Stoffgebiet aus der Fremde sich heranziehen musste. Ueberdies wirkt unser Kunstwerk durch die Vereinigung der Künste mit dem ganzen Menschen auf den ganzen Menschen, nicht nur mit dem Bilde des Menschen auf den bildnerisch veranlagten Menschen, der im deutschen Volke selbst nur ein besonders bevorzugter Fremdling zu sein pflegt. So ringt denn der bildnerische Idealist, der als Solcher allerdings zu uns gehört, auf einem abgesonderten Gebiet mit unzulänglichen Mitteln um den niemals voll zu erkämpfenden Preis des Idealen: ein um so edlerer, ehrenwertherer, ein tragisch geweihter Kampf, der eben diese ernsten, strengen, reinen Charaktere bildet, welche auch dann noch Grösse wahren, wo sie derb und rauh zufahren wider ihr missliches Geschick und die ihnen, wie unserem Meister, gleich verständnisslos feindliche oder doch gleichgiltig abgewandte Welt. — Und aus diesem Kampfe ohne eigentlichen Sieg heraus fallen doch, wie in vergossenen Blutstropfen aus dem schöpferischen Kerne ihres Wesens, immer wieder verklärende Lichtstrahlen des Schönen und Erhabenen in unser mühsälig dumpfes Erdenleben, kostbare Beiträge zur ernsten und erhebenden Erinnerung an die idealen Kräfte und Aufgaben des Menschenwesens überhaupt, dem es nicht immer gewährt ist, sich mit voller Freudigkeit und Freiheit dem grossen lebendigen Kunstwerke selber hinzugeben und darin sein Ideal wieder zu finden. Wie diese Menschenwelt nicht einen Tag ohne das Recht bestehen kann, so kann sie auch ohne das Schöne und Erhabene nicht bestehen. Es ist und bleibt ihr Lebensathem und Lebenslicht, auch wenn Zeiten heraufziehen, in denen sie ihrer glaubt entbehren zu können, wie des Glaubens an das Göttliche. Ohne diesen Lebensathem und dieses Lebenslicht auf allen Gebieten des Kunstschaffens würden wir gar nicht im Stande sein, den geweihten Berg zu ersteigen und das dort oben erfüllte und enthüllte Heilthum der Idealkunst selber zu erschauen. Ein gut Theil dessen, was uns von solcher stillen Erkräftigung und Erleuchtung durch vereinzelte ideale Künstlerkräfte beschieden ward, knüpft sich an die verehrungswürdigen Namen Preller und Genelli. —

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XXXIV. Der Zionismus.

Unlängst durften wir wieder einmal in einer akademischen Zeitschrift (Allg. deutsche Universitätszeitung) lesen, der Antisemitismus sei eine „Pestbeule roher und gemeiner Gesinnung."

Wenn der warme Bewunderer eines Mannes, der künstlerisch, gedanklich und sittlich zu den grössten Erscheinungen gehört, die Deutschland hervorgebracht hat, der aber zugleich in seiner Schrift „Das Judenthum in der Musik" die schärfsten antisemitischen Töne angeschlagen hat — wenn, sage ich, der warme Verehrer Meister Wagners durch diese in einer gebildeten Zeitschrift geäusserte Beschimpfung auch ihn gewissermaassen getroffen sieht, so mus er schon ganz gehörig in der Selbstbeherrschung geschult sein, will er bei Behandlung der Judenfrage volle Ruhe wahren. Und doch, wir müssen uns zur Ruhe und Unbefangenheit zwingen! So nur entgehen wir der Hauptkrankheit dieser nervösen Gegenwart, der Zerfahrenheit und Zersplitterung; so nur leisten wir Dauerndes und Positives. Die Aufgaben der Zeit und die Krankheit der Zeit liegen, neben den körperlichen d. h. wirthschaftlichen Sorgen, weniger auf intellektuellem Gebiete; sie liegen vielmehr zum weitaus grössten Theile auf sittlichem Gebiete. Will dies unstät durcheinander schreiende Geschlecht wieder zu Frieden und schönem Gleichmaass zurückkehren, so muss es sich vor allen Dingen seiner sittlichen Pflichten (Selbstzucht, Schulung des Willens, Ordnungssinn!) wieder bewusst werden.

Lasst uns das beherzigen auch bei Behandlung der Frage, der ich hier näher treten will. Und lasst uns doch Alle — es fehlt heute gerade hier so Vieles! — auch in Streitfragen durch die Ruhe und Würde des Tones, die sich mit nachdrücklichster Festigkeit sehr wohl verträgt, dem Gegner beweisen, dass die Wendung „Pestbeule roher und gemeiner Gesinnung" zum Mindesten sehr — unglücklich gewählt war. —

Es ist bis jetzt in den Reihen der antisemitischen Tages-Artikel wenig oder gar nicht vom Zionismus die Rede gewesen. Man schwang sich höchstens zu einigen verächtlichen oder scherzhaften Bemerkungen darüber auf; aber der ernsten Seite der Frage mochte man nicht näher treten. Und, so charakteristisch und beklagenswerth das an sich ist: für die Sache selbst hatte das vielleicht sein Gutes. Denn wenn die, wie die gesammte Tagespresse, etwas aufgeregten und nicht übermässig tiefen antisemitischen Zeitungen und antisemitischen Volksversammlungen diese für die National-Juden bis jetzt noch ideale Frage in die Hände nähmen, etwa in der Absicht, dem Auswanderungstrieb der Juden nachzuhelfen, so könnte leicht das Gegentheil von dieser löblichen Beschleunigungsabsicht erreicht werden.

Der Zionismus hat seinen Ursprung in den selben Wurzeln wie der Antisemitismus. Beide gehen von der richtigen Empfindung aus, dass die heimatlose Stellung der Juden in und zwischen den Volkskörpern der Arier eine unwürdige sei. Und der Zionismus tritt daher, in Vereinen, Zeitschriften und praktischen Besiedelungs-Anfängen, für eine Rückkehr der europäischen Juden nach dem Lande ihrer Väter ein. Zugleich pflegt und fördert er die neu-hebräische Volkssprache und sucht überhaupt das nationale Bewusstsein der Judenschaft zu stärken.

Die Zionisten sind mithin die natürlichen Bundesgenossen der Antisemiten. Ja, sie könnten viel mehr noch werden als blosse Bundesgenossen dieser Abwehr-Bewegung: sie könnten die Fortsetzer und zugleich die Vernichter des Antisemitismus sein, wenn es ihnen gelänge, ihre Bewegung zu einer gesammt-jüdischen zu erweitern. Der Antisemitismus dringt ja lediglich angreifend oder sein angegriffenes deutsches Volksthum vertheidigend auf die Judenschaft ein, treibt sie in die Enge, zeigt ihr jedoch den Ausweg nicht, auf dem sie sich in Sicherheit und uns zur Ruhe bringen könnte. Diesen Ausweg ruft ihr nun der Zionismus tagtäglich in die Ohren, bildet also gewissermaassen die positive Ergänzung zum blossen Antisemitismus.

Und wie verhalten sich nun die Juden, ihrer grossen Masse nach, zu dieser offenbar idealen und charaktervollen Bewegung? Nun, ihr Verhalten zum Zionismus ist der beste Trumpf, den man auf unserer Seite ausspielen kann, wenn man die nationale Beschaffenheit des jetzigen Judenthums zu zeichnen hat. Die Juden schlagen den ihnen dort gebotenen Ausweg nicht nur nicht ein, sie lassen sich von dem überall in Europa auflodernden nationalen Gedanken nicht nur nicht anstecken: nein, sie bekämpfen den Zionismus ebenso erbittert wie den Antisemitismus. Sie wollen nicht, diese Assimilations-Juden, wie sie von den Zionisten genannt werden, ihr europäisches Arbeitsfeld verlassen; sie wollen sich nicht in Palästina mit eigenen Wurzeln in eigenem Boden einsaugen. Andererseits aber — und hier liegt der Kernpunkt — kann und will diese so grundverschiedene Rasse und Religionsgemeinschaft auch nicht in unserer arischen Rasse und Religion untergehen: — welcher einigermaassen unbefangen Denkende will sich also wundern, wenn sich gegen diese Zwitter-Erscheinung immer wieder lautes Unbehagen regt in Gestalt eines immer wieder auftauchenden Antisemitismus? Und setzen wir selbst den Fall, die Assimilations-Juden suchten nach bestem Willen im Arierthum und Christenthum ein- und unterzugehen: — wäre das nicht, in nationalem Lichte besehen, ein judenfeindliches Bemühen? Wäre das nicht eine Verstümmelung oder Vernichtung jüdischer Sonderart? Und könnte ein national bewusstes und charaktervolles arisches Volk die Einschmelzung solcher charakterlosen Elemente als vortheilhaften Zuwachs begrüssen?

Die „Jüdische (zionistische) Volkszeitung“ (Nr. 43) ist demnach in vollem Rechte, wenn sie in einer Erörterung mit dem Assimilationsjuden Dr. Adler, dem Hauptbegründer des ethischen Professorensportes, die Sachlage dahin klarlegt:

„Dr. Adler missversteht gänzlich den Antisemitismus, wenn er meint, dass dieser nach einigen wenigen Jahren vorübergehen, und dass dann eine neue glückliche Zukunft der Juden auf deutschem Boden erblühen werde. Denn diese Bewegung ist so alt wie die Zerstreuung des Judenthums und wird erst erlöschen, wenn der letzte Jude sein Bündel geschnürt hat. Der Antisemitismus ist freilich keine kontinuirliche Bewegung. Er gleicht dem ewigen Meere mit Ebbe und Fluth, die in gemessenen Zeiträumen wiederkehren. Er wird vielleicht (?) mit dem Jahrhundert vergehen, aber er wird so gewiss wiederkehren, wie er noch stäts wiederkehrte im Laufe der Geschichte.“

Der Zionismus ist so logisch, so unanfechtbar, so nach allen Seiten hin gewappnet, dass das Widerstreben der Juden eben wieder einmal nicht in Gründen des Verstandes, sondern im Willen seinen Ursprung hat. Scharf und derb, aber wenigstens anschaulich sagt das „XX. Jahrhundert“ (Dez. 94): „Dies Volk will eben kein Kanaan! Dies Volk hasst jeden Moses, der es in seinen

Schachereien, in seinem Aussaugen der europäischen Volkskörper stört! Diese niederträchtige Thatsache kann kein Jude und kein Philosemit wegbeweisen."

Oder liegen vielleicht die Verhältnisse in Palästina thatsächlich so schwierig, dass von vornherein der Gedanke der Zionisten als Narrethei und unausführbare Ideologie zu verwerfen wäre? Keineswegs! Dr. Nathan Birnbaum, einer der rührigsten Vorkämpfer des Zionismus, hat in seiner Schrift „Die nationale Wiedergeburt des jüdischen Volkes" (Wien II, Josephinengasse 7, Selbstverlag des Verfassers) alle Einwände, die man gegen den Zionismus erheben könnte, widerlegt, und nicht nur die sittliche Nothwendigkeit, sondern auch die materielle Möglichkeit der Ausführung klar dargethan.

„Die Juden", betont er, als Grundlage seiner Anschauungen (S. 15), „sind eine Nation, wenn sie auch nicht ihren vollen nationalen Besitzstand sich erhalten haben; und damit ist die erste Voraussetzung eines Erfolges jüdisch-nationaler Bestrebungen gegeben. Den meisten Nicht-Juden, ob Judengegnern oder Judenfreunden, erscheint das Judenthum als eine volkliche Verbindung; und auch unter den wohlwollenden würde sicherlich keiner anstehen, diese Meinung auszusprechen, wenn er nicht fürchten müsste, die Juden, welche durchaus nur mehr als Religionsgemeinschaft gelten wollen, zu verletzen" . . . Aber dies Verleugnen der eignen Nationalität Seitens der Juden ist umsonst; und unsere „deutschen Mitbürger jüdischer Konfession" (!) dürfen sich nicht beklagen, wenn man ihnen mit dem derben Einwurf antwortet: „Eine sonderbare „Konfession," die man den Bekenner an der — Nase ablesen kann!"

Auch Dr. Birnbaum betont nachdrücklich: „Eine eigenthümliche unabstreifbare volkliche Vergangenheit, ein eigenartig gestimmtes Gemüth, ein eigenartiges Temperament, eine eigenartige Denkweise, welche sich auch dort finden, wo die jüdische Religion längst zu wirken aufgehört hat" (und er hätte ruhig hinzufügen können: eigenthümliche körperliche Beschaffenheit) „lassen die Juden als eine Nation erscheinen. Und so wird es bleiben, denn die Juden sind im Ganzen ein zähes Volk, das sich allen extremen Assimilations-Gelüsten widersetzt. Unsere „mosaische Konfession" der Jetztzeit ist im Grunde nichts Anderes, als der unbewusste Drang des an sich selbst verzweifelnden Judenthums, in irgend einer Gestalt fortzuleben."

Dies wohlthuende Bekenntniss zu eigenem Volksthum sticht vortheilhaft ab von der juristisch unanfechtbaren, ethnologisch aber falschen Wendung „deutsche Staatsbürger jüdischen Glaubens," durch welche die Hauptsache, die Rasse, verdeckt wird. Und es ist wieder ganz in unserem Sinne gesprochen, wenn Dr. Birnbaum dem flachen Weltbürgerthum mit folgenden Worten zu Leibe geht (S. 21): „Von denjenigen, welche auf dem sogenannten kosmopolitischen Standpunkte stehen, werden die zionistischen Bestrebungen als „nationale" verdammt. Richtig ist wohl, dass die National-Juden keine Kosmopoliten in der Partei-Bedeutung dieses Wortes sind. Sie glauben eben, dass der Menschheits-Idee die lautere nationale Idee nicht gegenüber stehe, vielmehr dass die Nationalität das nothwendige Medium sei, um etwas für die Gesammt-Menschheit zu leisten. Sie sehen in der Nationalität die erweiterte Familie, welche die Freundschaft mit den Nicht-Verwandten nicht ausschliesst; sie sehen in ihr die von der Natur und der Geschichte eingerichtete Abtheilung zur Bewältigung eines Theiles menschheitlicher Kulturarbeit; sie erblicken in ihr die Liebe und nicht den Hass, die Ordnung und nicht die Trennung. Die Thatsachen widersprechen dieser Auffassung nicht. Sie zeigen nur, dass die meisten Völker für den nationalen Gedanken noch nicht reif sind; dass sie gerne

in atavistische Irrthümer verfallen, welche mit der nationalen Idee selbst nichts zu schaffen haben; dass sie die Nationen, diese friedlichen Bezirke einer neuen sozialen Welt, noch mit dem aggressiven Geiste erfüllen, welcher den bisherigen Gruppirungen der europäischen Menschheit innewohnte. Darum machen auch die Zionisten, welche die reine, von allen Schlacken überwundener europäischer Epochen geläuterte nationale Idee auf ihre Fahne geschrieben haben, den Anspruch darauf, gute und hingebungsvolle Vorkämpfer der geeinigten Menschheit zu sein." Wer will das widerlegen?

Als Boden, auf dem die Judenheit ihren Charakter und ihre verlorene Ehre wiederfinden könnte, käme nur ein Land in Betracht: Palästina. Hier sind vor allen Dingen die grossen Erinnerungen aus Alt-Judäa; hier sind auch, was Klima, Fruchtbarkeit und Bevölkerungsdichte (oder besser: Bevölkerungsleere) anbelangt, die erforderlichen Vorbedingungen gegeben. Zwar hat sich die türkische Regierung genöthigt gesehen, die unter dem Drucke der russischen Juden-Verfolgungen erfolgenden Zuwanderungen zu verbieten. Aber bei einem etwaigen Anwachsen der jüdischen Volksbewegung wird sich dieses kleine Hemmniss, mittelst diplomatischer Aktion, leicht beseitigen lassen.

Neu ist die Sehnsucht nach Palästina Seitens der Juden natürlich nicht; neu aber ist der eigentliche Zionismus. Ungefähr um die Mitte des Jahrhunderts traten zuerst die Rabbiner Zewi Kalischer in Thorn und Elias Gutmacher in Grätz für die Besiedelung Palästinas ein. Auch der jüdische Geschichtsschreiber Hirsch Grätz, der Verfasser eines von den Zionisten hochgerühmten Werkes „Rom und Jerusalem," Moses Hess, erwärmten sich für den Plan. Von Nicht-Juden soll Lord Byron dem Gedanken sympathisch gegenüber gestanden haben; auch Georges Elliot in ihrem Romane „Daniel Deronda"; in Frankreich Ernst Laharanne („Die neue orientalische Frage") und sogar — Napoleon I., wie Grätz im letzten Bande seiner jüdischen Geschichte nachweist.

Besonders lebhaft wurde die Bewegung, als die antisemitischen Maassregeln Russlands (1882) den idealen Aufrufen der Zionisten einen unliebsamen realistischen Nachdruck gaben. In jener, durch die scharfen Hiebe der Slawen empfänglich gewordenen Zeit liess auch von Odessa der Zionist Dr. Leon Pinsker einen Mahnruf an sein Volk ausgehen („Auto-Emanzipation"). Und bezeichnender Weise hat sich von jeher gerade der Osten und Südosten Europas, dessen Judenschaft noch nicht ihre Religion abwarf, und die noch nicht durch übergrosse Reichthümer im arischen Volkskörper festgesogen ist: bezeichnender Weise hat sich gerade der ärmere und religionstreuere Südosten mehr als der Norden und Westen für den zionistischen Gedanken erwärmt „Es bildeten sich kleine zionistische Centren, so in Kattowitz, wo der Lehrer S. Freuthal das erste in einer europäischen Sprache geschriebene zionistische Blatt „Der Kolonist" herausgab. In Kattowitz fand auch im November 1884 die erste Delegirten-Versammlung von Zionisten aus Deutschland, Frankreich, England und Russland, namentlich aus letzterem, statt. Die Frucht dieser Versammlung war die Gründung des „Montefiore-Verbandes" für das praktische Kolonisations-Werk, an dessen Stelle jetzt der von der russischen Regierung genehmigte „Verein zur Unterstützung jüdischer Handwerker und Ackerbauer in Syrien und Palästina" getreten ist. Für die Palästina-Besiedelung wirkt auch besonders Baron Edmund von Rothschild zu Paris, welcher eine Reihe von Kolonien theils selbst gründete, theils unterstützte. In Deutschland unterstützt der seit 1884 bestehende Verein „Esra" ebenfalls die Kolonisation. Ebenso bestehen in Frankreich, England, Nordamerika und Oesterreich Kolonisations-Vereine."

Die Einwände, die man gegen das Klima Palästinas erhoben hat, sind, wie Dr. Birnbaum kurz nachweist (S. 28), nicht stichhaltig. Gewiss ist das Land heiss, hat manchmal von östlichen Wüstenwinden zu leiden, ist in sumpfigen Niederungen auch Fieber-erzeugend: aber im Vergleich zu den zahllosen, ungleich gefährlicheren Punkten der Tropenländer, die von Europäern besiedelt werden, ist das Klima Palästinas geradezu herrlich zu nennen. Die Fruchtbarkeit, die lediglich durch türkische Misswirthschaft oder richtiger: Unwirthschaft seit Langem nicht mehr zur Entfaltung gekommen, ist über allen Zweifel erhaben. Hauptsächlich Wein-, Oel- und Getreide-Bau kommen hierbei in Betracht; auch an üppigen Weidestrecken wäre kein Mangel. Und was die Bevölkerungsdichte anbetrifft, so fänden, bei richtiger Bewirthschaftung, statt der gegenwärtigen halben Million ganz gut sechs Millionen Menschen Platz.*)

Eine Gefahr freilich, die im Zionismus liegt, falls er zu Bedeutung gelangen sollte, sei nicht verschwiegen. Dr. Birnbaum stellt in der erwähnten Schrift (S. 12), hoffentlich aus pädagogischen Gründen, den Satz hin: „Nicht darauf, dass alle Juden in einem Lande vereinigt werden, sondern, dass für die Judenheit ein nationales Centrum geschaffen werde, zielt die jüdische Nationalitäts-Idee. Nur ein beträchtlicher Theil des Volkes, der sich naturgemäss zumeist aus den Ländern der stärksten Judenbedrückung rekrutiren wird, soll sich auf dem Boden niederlassen, welcher bestimmt ist, die Heimath Israels zu sein." Demnach bezweckte der Zionismus nur eine Art Aderlass, eine Art Entlastung der mit Juden überfüllten Länder, nicht aber eine grundsätzliche Räumung? Es soll ein Theil der Juden in Palästina einen Staat bilden, um dem andern in Europa verbleibenden Theile den Rücken zu decken und gewissermaassen eine Zufluchtsstätte offen zu halten, falls ein Jude seines europäischen Arbeitsfeldes nicht mehr bedarf oder sich in Europa unmöglich gemacht hat? Und wird nicht gerade der idealere, charaktervollere Theil der Judenschaft nach Palästina ausziehen, der in seinen Mammon verkrallte und uns gerade deshalb so lästige Theil aber zurückbleiben?

Hier liegt ein Punkt, der nüchterner Erwägung bedarf, — falls die jüdische Volksbewegung zu jener Entwicklungshöhe anwächst. Wir wünschen ihr jedenfalls, in unserem eigenen Interesse, von ganzem Herzen Glück und Gedeihen.

Fr. Lienhard.

---

*) Bis jetzt sind etwa 20 jüdische Kolonien in Palästina gegründet, mit etwa 4000 Kolonisten. Ihr Haupt-Erzeugniss ist Wein und Getreide. Die Nachrichten über den Stand dieser Kolonieen sind durchweg günstige.

Franziska Ritter, geb. Wagner †.

Am 20. Juni ist zu München unseres Meisters Nichte gestorben, seines ältesten Bruders Albert Tochter. Ihr ein Wort des Gedenkens in unserem Kreise zu weihen, fühlen wir uns besonders verpflichtet, insofern bei ihr die „Verwandtschaft" nicht nur auf eine natürliche Thatsache beschränkt blieb, sondern eine schöne geistige Bedeutung hatte. Franziska Wagner war eine Künstlerin im reinen und vollen Sinne des Begriffs: ein künstlerischer Geist, ein künstlerisches Talent. Sie war Schauspielerin vor ihrer Verheirathung mit Alexander Ritter, dem wohlbekannten Musiker aus der dem Meister altbefreundeten Familie. In ihrer Kunst empfand man noch jenes idealische Deutschthum unserer grossen Klassiker, dessen rasches Verkommen in leere Rhetorik wir eben so sehr zu beklagen haben, als wie die neuerliche Ueberwindung dieser Rhetorik durch einen allzuwenig deutsch gearteten, geistig inferioren Naturalismus. In der Verstorbenen war die echtdeutsche Natur dergestalt lebendig, dass sie in der Kunst des Wortes und der Darstellung als die durchaus wahrhaftige Seele eines hohen Idealismus zu wirken vermochte. Was dort in edeler künstlerischer Rede sich ausdrückte, war der selbe Geist, der seinen vollkommenen Ausdruck empfing in unseres Meisters Ideal-Kunstwerk aus der Musik. Wie die gesammte Thätigkeit unserer klassischen Heroen von Meisterwerk zu Meisterwerk diesem Ideale zustrebte und in unserem Volksgeiste den idealen Boden schuf, auf welchem allein das grosse lebendige Kunstwerk, in unseren Tagen, erstehen und gedeihen konnte: so lebte in der Familie des Meisters dieses Kunstwerkes der klassische Geist, als wahrhaft Nächstverwandter, sowohl vorbereitend als nachwirkend, in zweien unseres Gedächtnisses würdigen Persönlichkeiten: in dem Oheim Adolf, in der Nichte Franziska. Unter dem geistigen Einflusse des älteren Idealisten, der Goethe und Schiller als Zeitgenosse gekannt und geliebt, bildete sich zuerst des Meisters neuschöpferischer Geist, zum verwandten Wirken in der geheiligten Sphäre deutscher Kunst. Unter dem Einflusse dieses neuen Meisters selbst, „ihm innig vertraut", blieb auch der jüngern Idealistin jener Geist Goethe's und Schiller's bis in moderne Zeit hinein durchaus lebendig. Mit jeder solchen Persönlichkeit scheint uns, inmitten der Modernität, jene alte, schöne, lange dahingeschiedene Lebensperiode deutschen Wesens noch einmal zu sterben. In tiefer Wehmuth blicken wir ihnen nach. Und doch, wir dürfen alsbald wieder getröstet aufblicken, wenn nur die Persönlichkeit, die von uns schied, zugleich ein Beispiel war der lebendigen Liebe und Treue für das „Kunstwerk der Zukunft" und seinen Meister. Das war, gar Manchem voraus, Franziska Ritter, die Künstlerin aus Wagner's Stamm! — Freudig dürfen wir vor allen Trauernden nun bekennen: was in ihr ganz persönlich sich verband, ist eine unsterbliche Wahrheit. Der Geist des deutschen Idealismus, als der höchsten Entfaltung deutscher Natur, der einst die Klassiker sehnend und kämpfend beseelte, er lebt und wirkt fort, ästhetisch befriedet, in unserem Kunstwerk. Was nun noch je dem Meister wahre „Verwandtschaft" bewähren will und kann, das muss und wird fortwirken im Geiste und Dienste seiner Kunst: des grossen Neuen! Und in jeglicher künstlerischen That für dieses grosse Neue lebt und wirkt dann auch fort der verwandte Geist eines Adolf, einer Franziska Wagner.

H. v. W.

Eduard Schlaeger †.

Am 22. April starb in Dresden einer unserer geistvollsten Mitarbeiter, der es verstanden hat, als ein durch längere amerikanische Erfahrungen geschulter deutscher Mann, den ihm tief eingewurzelten Idealismus, womit er unseres Meisters Wesen und Wirken so warm erfasst, zu verbinden mit temperamentvoller Theilnahme für die soziale Reformbewegung in der politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit unserer Tage, der er noch im Alter seine schätzbare geistige Kraft völlig widmete. Dass dieser sozialreformerisch bethätigte deutsche Idealismus durchaus „antisemitische" Gesinnung bekunden musste, versteht sich von selbst für Jeden, der die charakteristische „Frage" unserer Zeit, von deren Lösung unsere Zukunft abhängt, nach unseres Meisters Vorbild aus den Quellen deutschen Wesens sich zu beantworten gewohnt ist. Wie sehr Eduard Schlaeger, dessen Tod wir hier gemeinsam beklagen, in diesen Anschauungen lebte, erhellt aus jeder seiner werthvollen Arbeiten für die „Bayreuther Blätter", als welche wir, mit dem Ausdrucke treuer Dankbarkeit, an dieser Stelle noch einmal nennen wollen, zur Anregung unserer Leser und Genossen, auf dass sie wo möglich durch eine ernstliche Wiederlesung all seiner bei uns gesprochenen Worte auf die nächste und beste Weise das Gedächtniss des Verstorbenen feiern möchten:

1. „Zur kunst- u. kulturgeschichtlichen Bedeutung Richard Wagners." (1886. V.)
2. „Der weltgeschichtliche Gegensatz von Revolution und Regeneration." I. (1887. I./II.) II. (1888. X.)
3. „Die Ethik in der neueren Staats- und Volkswirthschaftslehre." (1889. III/IV.)
4. „Betrachtungen über Tristan und Isolde." (1889. II.)
5. „Die Lehre des Lohengrin." (1890. XI.)

Bitten des Herausgebers.

Unser Genosse aus den ersten Zeiten des geistigen Wagnerthums, dem wir so reiche und tiefe Anregungen von bedeutender Eigenart verdanken, Edmund von Hagen, ist durch widrige Lebensschicksale in eine Lage gerathen, in der ihm nur durch eine länger andauernde (materielle) Beihilfe von Seiten Derer, die der selben Sache dienen, einigermaassen Hilfe geschaffen werden kann. Ich bitte unsere Freunde inständig, sei es durch einmalige Spende, oder durch kleinere, aber regelmässige Gaben eine solche, sehr nöthige Unterstützung des unglücklichen Mannes zu ermöglichen. Fände sich eine bestimmte Anzahl vermögender Gesinnungsgenossen, die sich zur Leistung von zeitlich geregelten Beiträgen auf eine Reihe von Jahren verpflichten könnten, so würde zu hoffen sein, dass eine solche, immer schmerzliche Bitte an dieser Stelle nicht bald noch dringender wiederholt werden müsste.

Gilt es hier, höchste Noth zu wenden, so möchte ich bei dieser Gelegenheit nicht versäumen, unseren Freunden eine leider gleich nothwendige Wiederholung früherer Bitte für eine andere, auf's Aeusserste bedrängte Persönlichkeit unseres Kreises vorzutragen, welcher vor Jahren, unter dem Motto *„Caritas,"* in schöner Weise aus der Bayreuther Genossenschaft eine gemeinsame Gabe zu Theil werden konnte. Auch für diese wahrhaft Nothleidende nehme ich jederzeit gerne, am liebsten aber baldigst gewährte, freundliche Spenden an.

Endlich ersuche ich noch alle Diejenigen, welche Schemata zur Ausfüllung für die Statistik der Aufführungen Wagnerischer Werke in ihren Städten erhielten, diese jetzt ausgefüllt an die Redaktion der Bayreuther Blätter zurücksenden zu wollen. Auch Solche, die kein Schema empfangen haben, in deren Wohnorten aber Aufführungen stattfanden, seien hierdurch gebeten, durch gütige statistische Mittheilungen über die Zeit vom 1. Juli 1894 bis 30. Juni 1895 zur Vollständigkeit und Genauigkeit der „Statistischen Beilage für 1895" beizutragen.

Bayreuth, 1. Juli 1895. **H. P. Frhr. von Wolzogen.**

Im Verlage des Herausgebers.
Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

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

XI.

Die Wahrheit der musikalischen Rede, erscheine sie unter welcher ungewöhnlichen Form sie wolle, behauptet doch endlich siegreich ihre Rechte. (Carl Maria von Weber.)

Aesthetik von Innen.

Von Dr. Friedrich von Hausegger.

II.

Seit meiner im X. Hefte der Bayreuther Blätter von 1893 erschienenen Betrachtung über die Fortschritte der Anschauung, für welche sich unter deren Anhängern die Bezeichnung „Aesthetik von Innen" eingebürgert hat, hat die Bewegung für diese ihre Kreise in erfreulicher Weise erweitert. Das besonders Kennzeichnende dieser Anschauung ist — und das muss betont werden — dass in ihr nicht blos der Denker und Forscher, sondern auch der Künstler zum Wort gekommen ist. Die Naturbetrachtung, welche die Grundlage einer sich mit Gegenständen der Natur befassenden Wissenschaft sein muss, wenn sie nicht Luftschlösser bauen will, hat damit auf dem Gebiete der Kunst die Möglichkeit analoger Anwendung gewonnen.

Die Naturvorgänge, mit welchen es eine Wissenschaft der Kunst zu thun hat, welche nicht blos an äusseren Erscheinungen haften will, sind jene inneren Vorgänge in der Seele des Künstlers, welchen das Kunstwerk sein Leben, seine Weihe als solches verdankt, die Vorgänge, welche zu seiner Hervorbringung führen. Wir werden vergebens fragen, worin der Werth und das Wesen der Kunst, worin ihre allbezwingende Kraft liege, wenn wir die Betrachtung dieser Vorgänge vernachlässigen. Die Formen, in welchen sich das Kunstwerk äussert, sind nur Zeugnisse für diese Vorgänge, als solche gewiss von hoher Bedeutung; das Interesse aber, welches sie in Anspruch nehmen, hat mit der Frage nach den letzten Zielen der Kunst, mit der Frage nach dem, was der Kunst von jeher ihre Bedeutung und ihren Einfluss verliehen hat, nichts gemein.

Die erwähnten Vorgänge müssen sich aber für den Betrachtenden als ein Objekt der Beobachtung in den Vordergrund stellen, sie müssen aus dem Schatten, in welchem sie sich vor den Blicken des Forschers verbergen, hervortreten, sie müssen geschaut werden, wenn sie erkannt werden sollen, wenn sie auf dem Gebiete der nur mit Gegenständlichem rechnenden Wissenschaft Geltung haben sollen. Die Beantwortung der Frage, warum dieses Schauen und Erkennen der Wissenschaft vorenthalten geblieben ist, wird einen Vorwurf in sich schliessen, welcher eben sowohl die Vertreter

der Wissenschaft, als auch die der Kunst trifft. Beide sind sich fremd gegenüber gestanden; Diese, wie auch Jene meinten, der Andern entbehren zu können, und so hatten wir denn eine Wissenschaft, welche dem Künstler ferne lag, eine Kunst, deren innerster Kern dem Blicke des Forschers entzogen blieb. Der Künstler musste kommen, welcher die Denkerkraft hatte, sich mit betrachtendem Auge dem gegenüber zu stellen, was mit der Gewalt eines Naturvorganges in ihm wirksam war. Er kam. Mit tiefen Einblicken in sein Innenwesen hat uns Richard Wagner einen Einblick in das Wesen der Kunst erschlossen, welcher einer wohl vielfach geahnten, aber nicht klar erfassten Betrachtungsweise der Kunst von einem ganz anderen, als dem gewöhnlichen Gesichtspunkte aus Raum schaffen musste. Was früher in das Reich vager Schwärmerei verwiesen worden war, gewann nun scharf umrissene Gestalt. Die Wissenschaft durfte sich dessen bemächtigen, ohne dem Vorwurfe zu verfallen, flüchtige, ihrer Methode unzugängliche Phantome zu behandeln; sie musste sich seiner bemächtigen, wenn sie dem gegründeten Vorwurfe ausweichen wollte, einen sich ihr nun geradezu aufdrängenden Hauptgegenstand ihres Interesses zu vernachlässigen.

„War es mir oft schmerzlich und stimmte mich zur Bitterkeit, über meine Kunst schreiben zu müssen, während ich so gerne von Andern dies erfahren hätte, so gewöhnte ich mich endlich an diese Nöthigung, weil ich begreifen lernte, warum Andere das nicht sagen konnten, was gerade mir eingegeben war.“ Diese Worte Wagners bezeugen eine innere Nöthigung, welche den Künstler zur Aussprache dessen, was er über seine Kunst und aus ihr heraus dachte, drängte. Den Ungläubigen die blutende Wunde am Herzen zu weisen, fühlte er sich aus tiefem Bedürfnisse berufen, die Wunde, an die sie nicht glaubten, weil sie sie nie selbst empfunden, nie den Werth ihres Leidens erkannt hatten. Was den Künstler nöthigte, war sicher nicht der Wunsch, zu konstruiren und zu systemisiren; Zeugniss wollte er geben von dem in ihm wachen, bishin zum Schaden echter Kunsterkenntniss nicht gewürdigten neuen Betrachtungsgegenstande, dem einzig Erklärung darbietenden Vorgange in der Brust des Künstlers, welcher sich in Wagner nicht nur dem schaffenden Genius, sondern auch dem beobachtenden Denker darbot. Keineswegs also handelte es sich ihm etwa nur um eine Rechtfertigung seiner Kunst vor den Augen einer sie missverstehenden Mitwelt, sondern vielmehr um die Aussprache dessen, worauf es bei aller Kunst ankommt. „So durfte es mir mit der Zeit wohl auch immer klarer werden, dass den mir bei meinem Kunstschaffen aufgegangenen Einsichten eine weitergehende Bedeutung inne wohne, als sie etwa nur einer problematisch dünkenden künstlerischen Individualität beizulegen ist.“ Der Künstler an sich war einmal zu Wort gekommen, und das, was er offenbarte, musste von fruchtbringendster Bedeutung für die Erkenntniss des Kunstwesens sein, nicht etwa, weil es

neu gewesen wäre, sondern vielmehr, weil das von je Geahnte, nie Vergessene, nie Verflüchtigte, doch scheinbar Unfassbare, daher vom klaren Erkennen Abgewandte nun in greifbarer Gestaltung vor die Sinne getreten war.

Als Ergebniss der Thaten Richard Wagners in Verbindung mit seinen Lehren musste sich die bishin viel zu wenig beachtete Bedeutung der Persönlichkeit aufdrängen. Das Kunstwerk lässt sich von der Persönlichkeit, deren Ausdruck es ist, nicht ablösen, ohne seinen Lebenshauch, dasjenige, was ihm Berechtigung und Wirksamkeit gibt, einzubüssen. Die Person des sich künstlerisch Bethätigenden konnte nicht mehr umgangen werden, wenn man die Kunstschöpfung nach ihrem innersten Werthe prüfen wollte. Im Kunstwerke ist die Sprache zu erkennen, mittels welcher sich die Persönlichkeit des Künstlers der Persönlichkeit des Geniessenden unmittelbar mittheilt. Alle Mittheilungsformen des Ausdruckes erscheinen darin gesteigert. Ihrer ureigenen Bedeutung vermag man nur nahe zu kommen, wenn man sie in ihrer Erscheinung auf die dem Menschen eigenen Ausdrucksformen, Laut, Gebärde und ihre Verbindung, die Sprache, in ihrem Wesen auf den tiefsten Grund ihrer Impulse in der Seele des Menschen zurückführt. Ausdrucksformen und Ausdrucksbedürfniss haben daher Gegenstände der Untersuchung für den die Kunst in diesem Sinne Auffassenden zu sein.

Auf den Zusammenhang von Sprache und Musik, nicht blos in Bezug auf die Bedürfnisse, welche sie einander bei ihrer beabsichtigten Verbindung zum Vokalwerke entgegen bringen, sondern auch in Bezug auf die ihnen innewohnenden Eigenschaften, sich gegenseitig liebesehnend zu ergänzen, hat Wagner, dem dieses Verhältniss, wie Keinem, sich in seinem Schaffen kund gegeben, mit einer Klarheit und Sicherheit hingewiesen, welche zu den lebensvollsten Ergebnissen für das Verständniss des Innenwesens der Kunst führen mussten. In Wagner tritt uns eben nicht blos der Musiker, dessen Absichten, Wort und Ton zu verbinden, sich diese gefügig zeigen sollten, wie etwa Gluck, sondern auch der Dichter, dessen Brust sich auch das Wort als Ausdrucksform entrang, entgegen. Nicht in der geraden Linie der musikgeschichtlichen Entwicklung wird man nach Vorgängern in der Erkenntniss eines solchen, tief innerlichen Verhältnisses von Sprache und Musik zu spüren haben. Wir werden nach dem Dichter fragen müssen, dessen schöpferischer Drang in der Musik eine natürliche Ergänzung des nach tieferer Entäusserung verlangenden Wortes ahnte, nach dem Denker, welchem das Unausgesprochene in seiner Brust zur künstlerischen Bethätigung wurde, nach dem grossen Menschen, dessen Fähigkeiten des Geistes und des Gemüthes der gemeinsamen Wurzel echten Menschenthums entspringen, kurz, wir werden uns nach einer Persönlichkeit umzuschauen haben. Unser schweifender Blick bleibt an der mächtigen Gestalt Rousseau's haften. Seine Uebereinstimmung mit Wagners Anschauungen nicht

nur in Grundfragen des Lebens, sondern auch in Einzelheiten, welche sich auf die Kunst beziehen, so insbesondere auch in seinen Ideen über das Verhältniss von Musik und Sprache legen dar, dass es sich bei dieser und anderen Kunstfragen nicht um Fachprobleme, sondern geradezu um Lebensauffassungen handelt. Auch Rousseau's Wissen ist, wie das Wagners, nicht fragmentarisch, nicht spezialistisch; es führt von jedem Endpunkte aus in die Tiefe einer grossen Persönlichkeit.

Aeusseren Anstoss, sich mit der Frage der Sprache in ihrem Verhältnisse zur Musik zu befassen, gab Rousseau, welcher bekanntlich auch Komponist war, wie später Wagner, die Noth. Beide hatten es mit sich dem Tonleben gegenüber widerstrebend verhaltenden Sprachen zu thun. Beide mussten dies in ihrem Schaffen empfinden, beide sich innerlich bestimmt finden, diesen Widerstand sich klar zu stellen. Wagner hat für die Vertonung seiner Sprache einen eigenen Styl erfunden; Rousseau hat die Sprache seines Volkes überhaupt von der Musik ausgeschlossen, nachdem er die Hindernisse, welche sie darbot, nicht zu überwinden wusste.

Hören wir Rousseau: Der Sprache angemessen müsse die Musik sein. Unter dem glücklichen Himmel, in dem glücklichen Zustande, wo die Sprache entstand, seien Sprache und Musik eins gewesen. Der Mensch allein singe, und man könne weder Gesang noch Musik hören, ohne sich alsbald zu sagen: Hier ist ein zweites fühlendes Wesen. Die rührenden Töne der menschlichen Stimme seien es, durch welche das Bild des durch die Musik bestimmten Gegenstandes im Inneren das Gefühl erwecke, das es dort hervorrufen solle.

In seiner ihm starke Anfeindungen zuziehenden Schrift *„Lettre sur la musique française“* wendet er seine Anschauungen auf die französische Sprache an. Die französische Sprache habe keinen Glanz *(éclat)* im Tone der Vokale und werde dadurch klanglos. Der Musiker soll dem Mangel abhelfen; er verleiht den Glanz den Noten und wird schreiend. Die Konsonannten sind zu zahlreich und zu hart, die Nasallaute insbesondere zu gesangwidrig; in Folge dessen muss die Tonkunst viele Worte ganz ausschliessen und bei anderen durch elementare Intonationen die Uebergänge suchen. Das macht sie fade und eintönig und gibt ihr einen langsamen und langweiligen Gang. Nimmt sie aber einen rascheren Lauf, so ist es, wie wenn ein harter eckiger Körper über das Pflaster gewälzt würde. Nun bleibt ihr nichts übrig, als zu künstlichen, unnatürlichen Zierrathen zu greifen. Sie belastet sich mit vielen Modulationen, die uns kalt lassen, weil sie nichts ausdrücken, und sie erfindet Triller und Cadenzen und Läufe, wodurch sie lächerlich wird, ohne aufzuhören platt zu sein u. s. w.*)

Es liegt uns ferne zu entscheiden, ob die Ergebnisse Rousseau's richtig waren; das Gefühl, welches ihn dazu geleitet hat, war es gewiss. Der

*) Jean Jaques Rousseau als Musiker von Albert Jansen. S. 201.

heutigen Bewegung gegenüber ist es von besonderem Interesse, dass der vom deutschen Geiste befruchtete französische es war, welcher, vielleicht gerade durch das Ueberwinden von Widerständen gestärkt, zu Ergebnissen vorgedrungen ist, die sich weit über die Sphäre rein nationaler Kulturerscheinungen erhoben und, fernab von den Kämpfen nationaler Eigensucht, einen Boden gemeinsamen Wechselwirkens mit dem deutschen Geiste gewannen. Sollte es nicht Rousseau gewesen sein, welcher das in stätigem Wachsen begriffene Verständniss für Wagner in Frankreich vorbereitet hat? Der beste Theil des Enthusiasmus daselbst für dessen Schaffen und Wirken kommt sicher auf die Rechnung dieses seines grossen Vorgängers. Früher als die Bühne hat sich die Wissenschaft in Frankreich mit Wagner befasst; in seinem tiefern Wesen hat er, wir müssen das bekennen, in Frankreich Verständniss gefunden, ehe jene Kreise, welche sich für berufen halten, bei uns in Deutschland die wissenschaftliche Seite der Kunst zu vertreten, seinen Anschauungen überhaupt eine ernste Würdigung zu Theil werden liessen. Das erste bedeutende Buch, welches in grossen Zügen die in Wagners Kunstwerk gipfelnde geschichtliche Anregung verfolgt, ist in Frankreich erschienen (Das musikalische Drama von Edouard Schuré). Das Verhältniss von Dichtkunst und Musik bei den alten Griechen, die Betrachtung der gesondert sich entwickelnden Dichtkunst und Poësie im Abendlande, die Versuche der Verschmelzung beider Künste und endlich Wagners grosse schöpferische Thaten sind Gegenstand der Behandlung der geistvollen Schrift. Auf Rousseau bezieht sie sich allerdings nicht direkt; dass sie aber vom Hauche seines Geistes berührt ist, lässt sich nicht verkennen; darauf deutet die Auffassung der Kunst von weiten, alle Lebenserscheinungen ins Auge fassenden Gesichtspunkten aus, darauf das begeisterte Erfassen der Regenerationsidee hin, wie es sich in den Worten ausspricht: „Würde ihre neue Vereinigung (von Buch, Thyrsos und Lyra, Poesie, Tanzkunst und Musik) einmal vollendet, sie wäre selbst das sichere Zeichen, das leuchtende Bild einer intimen Regeneration des im Laufe der Jahrhunderte zerstückelten Menschen."

Es liegt ausser dem Rahmen meiner gegenwärtigen Aufgabe, die Erscheinungen des geistigen Lebens, welche den Anschauungen Wagners in Frankreich die Bahn öffneten, im Einzelnen zu verfolgen. Doch darf ich flüchtige Andeutungen nicht unterlassen, welche darauf hinweisen sollen, dass die Bewegung, welche sich in Frankreich zu Gunsten der Sache Wagners abspielt, keineswegs etwa blos auf die berauschende Wirkung seiner Musik, die Pracht der scenischen Ausstattung seiner Werke oder auf deren dramatische Wirksamkeit zurückzuführen ist, dass vielmehr Hand in Hand mit den unmittelbaren Eindrücken des Kunstwerkes der Einfluss einer sich immer mehr geltend machenden Anschauung im Sinne der Aesthetik von Innen geht. Schon bei früherer Gelegenheit habe ich auf das die Bedeutung der Gebärde für die Kunst behandelnde, verdienst-

volle Buch von Sourian *„L'esthétique du mouvement“* hingewiesen. Das Verhältniss von Sprache und Ton behandelt in gründlicher und ausführlicher Weise ein Werk von Jules Combarien *„Les rapports de la Musique et de la Poésie, considerées au point de vue de l'expression“*, dessen Verfasser eine überraschende Kenntniss der deutschen Litteratur nicht nur auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft, sondern auch auf dem der Philosophie an den Tag legt. Sollen Bestrebungen dieser Art nicht dahin führen, auf geistigem Gebiete einen Boden gemeinsamen Wirkens zu suchen, um von diesem aus zu einigen, was das Schwert getrennt? Wir begegnen thatsächlich vielversprechenden Versuchen dieser Art, und dass sie gerade zusammenfallen mit einer hervorragenden und erfolgreichen Thätigkeit im Sinne der Anschauung der „Aesthetik von Innen,“ macht sie mir besonders bemerkenswerth. Wenn ich daher in dem Anreger und Hauptförderer der gedachten Bewegung, dem Redakteur der sich ihr in Deutschland zur Verfügung stellenden „Neuen deutschen Rundschau“, Dr. Oscar Bie, den entschiedenen Verfechter der nun von mir besprochenen Richtung auf dem Gebiete der Aesthetik begrüssen kann, so gilt mir dies nicht als eine blosse Personalunion.

Die Aesthetik aus den Fesseln des Faches zu befreien, sie fruchtbar zu machen für das Leben, zu diesem Zwecke ihre Anschauungen aus dem tiefsten Inhalte des Lebens zu schöpfen, ihre Bestrebungen auf dessen höchste Ziele zu richten, — dieser Aufgabe war sich die erwähnte Richtung bewusst geworden. Nicht um die Lösung zünftiger Einzelprobleme handelt es sich ihr; das grosse Problem des Lebens schwebt ihr vor; ihm durch Pforten zu nahen, zu welcher die Kunst den Schlüssel darbietet, ist ihre Absicht.

Von diesem Gesichtspunkte geht die im hohen Grade fesselnde Schrift, welche uns nun beschäftigen soll, „Zwischen den Künsten, Beiträge zur modernen Aesthetik“ von Oscar Bie (Separatabdruck aus der „Neuen deutschen Rundschau,“ Berlin S. Fischer) aus. Sie hat es mit keiner besonderen Kunst, sie hat es auch nicht mit der Kunst als einem sich vom Leben Ausscheidenden, sich von ihm Abwendenden, nur dem ihrem besonderen Dienste Geweihten Zugänglichen zu thun. Zwischen den Künsten lässt sich der Verfasser nieder — „dort wo die warme Seele des schaffenden Künstlers haust, nicht droben im theoretischen Nebelland des Absoluten, wo kalte Begriffe an steinerne Wände genagelt werden.“ Bie ist, wie man sieht, kein blosser Theoretiker; seine Vertrautheit mit allen Künsten hat ihn nicht dahin geführt, ihre Vereinigungspunkte in der Sphäre leerer Begriffe zu suchen; nichts will er aufgegeben wissen vom warmen Leben dieser oder jener, wenn er sie in ihrer Einheit erfasst, denn gerade dort, wo sie eins sind, sprudelt die ursprüngliche Quelle ihres Lebens, in der Brust des Künstlers, in der Tiefe der Persönlichkeit. Als Sublimat einer das Wesen der Kunst im Objekte suchenden Anschau-

ung hatte sich der Begriff des Schönen herausgebildet. Bie frägt sich, wo denn eigentlich dieses Ding, welches man das Schöne nennt, sitze, und kommt zu dem fruchtbringenden Ergebnisse, dass nicht blos das Objekt, sondern auch das Subjekt darum zu fragen sei, ja, dass es sich überhaupt nur im Subjekte zu dem gestalte, was in der Kunst wirksam ist. Dem Verhältnisse zwischen Objekt und Subjekt, wie es sich in der Kunst darstellt, ist der erste Abschnitt des geistvollen Buches: „Das Aesthetische" gewidmet. Der Erkennende und der Seiende werden unterschieden. Eine Bewegung könne von mir zum Dinge, oder umgekehrt ausgehen. „Im ersten Falle betrachte ich das Ding in seinem Verhältnisse zu anderen Dingen, im zweiten wirkt es als Alleiniges auf mich." „Mein Verhalten zu dem Ding, ohne kaltes Erkennen und Denken und Sondern, auch ohne jede Möglichkeit eines kleinlichen Hasses und Unlustgefühles, dieses so ganz einzige Versenken in das Wesen des Dinges an sich — dies nennt man das ästhetische Verhalten." Es ist dies das Schauen in seinem Unterschiede (nicht Gegensatze) zum Erkennen und Wollen, jenes sich Versenken in den tiefen Untergrund, aus welchem sich im Dienste der Individualexistenz Erkennen und Begehren zu selbständiger Bedeutung hervorheben. Mit Recht wird es als ein Verdienst Kants gerühmt, das Wesen des ästhetischen Verhaltens zuerst bestimmt erfasst zu haben. Bie bezeichnet es, an Schopenhauer anknüpfend, auch als einen Theil unseres Urseins, Urwollens. Ich halte es für einen besonderen Vorzug seiner Betrachtungen, das Verhältniss des Schauens zum Erkennen und zum Wollen klargestellt zu haben. Der Erkennende schaut, sofern sein Erkennen nicht durch das Ziel absorbirt, sondern auch auf die Thätigkeit des Erkennens zurückbezogen wird; der Wollende schaut, sofern sein Wollen nicht im blossen Begehren nach einem Gegenstand oder Zustande aufgeht und in diesem sich erschöpft.*) Weder Wollen noch Erkennen lassen sich vom Schauen trennen. Das Erkennen liefert den Gegenstand, welchen wir schauen, oder besser, in welchem wir uns schauen, uns selbst und sonst nichts; das Wollen aber ist der Drang, das Bedürfniss, zu schauen, in seiner Ursprünglichkeit, und wird erst in seiner Abirrung als Individualwille ein Begehren. Das Vergleichen der Dinge in ihrem Verhalten zu einander, in ihren Beziehungen und Werthen, liegt diesem Schauen ferne. Die Gegenstände werden ihm allerdings als Unterschiedenes geliefert; im Schauen werden sie aber nur in der Beziehung zum Schauenden selbst aufgefasst. Er, dieser Erkennende und Wollende, der allerdings ohne dieses Erkennen und Wollen nicht da wäre, weil ja eben sein Dasein sich

*) Johannes Volkelt (Aesthetische Zeitfragen) hat die Argumentation Bie's nicht in ihrer Tiefe erfasst, wenn er tadelt, dass dieser das ästhetische Verhalten als Bethätigung des Urwollens (Schopenhauers Allwille) auffasst. In sittlicher Begeisterung, im Erglühen für Gutes u. s. w. kann eben das ästhetische Verhalten auch eine Rolle spielen, ohne damit identisch zu sein.

darin offenbart, wird im Schauen laut; die Thätigkeiten seines auf das Aeussere gerichteten Erkennens und Wollens zehren sein Wesen nicht auf; er besinnt sich wieder auf sich selbst; dadurch, dass er an die Gegenstände stösst, sucht er nun nicht diese in ihren Eigenschaften, sondern sich selbst in ihrem Eindrucke auf ihn und in seiner Reaktion gegen diesen zu fassen. „Das Aesthetische ist die höhere Einheit von Erkennen und Wollen, ein Erkennen ohne Begriff und ein Wollen ohne Begehren." (S. 30.) Wir müssen wollen können und müssen erkennen können, um ästhetisch empfinden (d. i. schauen) zu können.

Mit Recht sagt Bie, dass jeder Gegenstand Objekt der ästhetischen Anschauung sein könne, und versetzt damit dem landläufigen Begriffe des Schönen den Todesstoss. Nur auf Seite des Rezipirenden und Produzirenden gäbe es Verschiedenheiten des Organs und des individuellen Geschmackes — auf der Seite des Objektes sind wir jenseits von gut und böse, von schön und unschön. Ich finde mich mit dieser Anschauung in voller Uebereinstimmung und erblicke in ihr den Kernpunkt einer richtigen Auffassung des ästhetischen Verhaltens.*) Der Gegensatz von schön und hässlich reicht nicht bis in die Tiefen, welchen das ästhetische Verhalten angehört. Was dem Guten und Bösen, dem Schönen und Hässlichen seine charakteristischen Merkmale verliehen hat, das hat vor dem Forum des ästhetischen Verhaltens keine Stimme.

Dass Bie ein unbedingter Gegner der Nachahmungstheorie ist, welche überhaupt, Gott sei Dank, bedeutend ins Schwanken gerathen ist, und mit deren Fallen endlich die Haupthindernisse einer unbefangenen Betrachtung der Kunst als das, was sie ist, als ein Lebendiges, im innersten Leben Wurzelndes beseitigt sein werden, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung.**)

Wo hat also die Kunst ihren Sitz zu suchen? Im Persönlichen. „Höchste Persönlichkeit ist das nothwendige Siegel höchster künstlerischer Offenbarung." Dies lehrt uns der zweite Abschnitt des besprochenen Buches. Die Persönlichkeit aus dem Kreise ihrer Betrachtungen verbannt, oder mindestens in die Ecke gedrückt zu haben, ist die grösste Sünde der alten Aesthetik. Diese summt wie die Fliege um's Glas, ohne je zum ersehnten Honig zu gelangen. Die Aesthetik von Innen geht von dem Gedanken aus, dass das Wesen des Schönen nicht in einem äusseren Gegenständ-

*) „Mit dem Gesagten ist der Einkehr der Unmoral in das Leben der Kunst nicht das Wort gesprochen. Im Gegentheile! Unsere Anschauung schliesst jede Möglichkeit dazu aus; sie zieht zwischen dem künstlerisch sich bethätigenden und dem begehrenden „Ich" eine unübersteigliche Schranke." (Das Jenseits des Künstlers S. 306.)

**) Mit dem Verhältnisse zwischen Kunst und Moral, der Frage der Kunst als Nachahmung, der Bedeutung der Persönlichkeit u. s. w. beschäftigt sich in einer der „Aesthetik von Innen" zuweilen überraschend nahekommenden Weise das neueste Buch von Johannes Volkelt „Aesthetische Zeitfragen". (München 1895.)

lichen liegt, sondern in einem inneren Vorgange. Dem sogenannten Naturschönen entspricht das perzipirende Schauen, dem Kunstschönen das produzirende Schaffen. „Aber jenes Schauen und dieses Schaffen wechseln sich nicht ab, sondern durchdringen sich gegenseitig und steigern sich beide mit der wachsenden Stärke des ästhetischen Empfindens," d. h.: das Schauen ist eben schon ein Schaffenszustand und das Schaffen nichts Anderes als ein gesteigertes, zur Entäusserung gedrängtes Schauen. Nicht aus den Dingen heraus sei Alles zu lesen. Das Genie lehre, dass ungeahnte Welten im Schoosse der Dinge ruhen. Nicht das Maass der Dinge, sondern die Unendlichkeit unserer eigenen Anschauungen gibt diesen Welten ihr ewig neues Leben.

Im stäts ungestillten Sehnen und Wollen der künstlerischen Natur liege der Grund ewiger Unzufriedenheit, beständigen Ringens. Bie bezeichnet dies trefflich als den „wonnigen Pessimismus" der Künstlernatur. Ein begründeter Pessimismus kann sich nur auf das Objekt und seine Inkongruenz mit den Bedürfnissen des Subjektes beziehen, niemals aber auf das Subjekt. Eine Verneinung des Subjektes ist undenkbar; was verneint werden kann, sind nur Beziehungen des Urwollens auf das Wollen des Einzelnen. Das „nein" ist stäts von einem „ja" begleitet. Das unvergängliche „ja" ist allerdings nicht aussen zu suchen, wo Alles seiner Natur nach schon den Vernichtungskeim in sich trägt.

Ins Nichts, ins Leere wollt ihr euch versenken,
Die ihr im tiefsten Weltenschmerze trauert?
Vergebens! Könnt ihr denn ein „Nichts" euch denken,
In dessen Ende nicht ein „Etwas" lauert?

Der Künstler kann daher nie Pessimist im Sinne des an allem Sein Verzweifelnden sein. Das „Sein," dem er angehört, in dem er sich fühlt und äussert, ist nicht von dieser Welt. Er selbst ist es, der Unsterbliche, der einzig Schaffende, er, der diese Welt als Sünde an sich trägt und als solche empfindet, weil er sie an der Wonne seines Seins misst. Damit ist auch der Pessimismus Wagners gekennzeichnet. Der Künstler, der erkorene Weltenschöpfer, kann nicht Weltverneiner sein, in dem Sinne der Verneinung der weltenschöpferischen Kraft mindestens nicht. Die Welt, aus der er sich flüchtet, die er in sich zu vernichten gedrängt sich findet, ist die Aussenwelt, der er eine andere, eigene, die seines künstlerischen Schaffens gegenüber stellt, tiefbeseligt im Drange der Schöpfung, unglücklich, sobald er sich als Einzelwille wieder dem Objekte preisgegeben fühlt. Eines bliebe ihm übrig, wenn er die Welt vernichtet wüsste, er selbst nämlich, das Subjekt, und damit — Alles. Mit Recht sagt Bie: „Nur das Schaffen interessirt den grossen Geist, niemals das Geschaffene."

Vom Standpunkte der Persönlichkeit aus betrachtet er die Forderung, dass die Kunst national sein müsse, und stimmt ihr zu. „Es ist nicht ein Wort wider die heute immer lauter werdende Forderung zu sagen: die Kunst möge national bleiben." Aber auch hier kommt es auf die

lebende Quelle, den nationalen Geist als den nothwendigen Durchgang aus der Urquelle alles Werdens an und nicht auf äussere Aneignungen aus dem, was man so häufig nationales Leben, nationales Gut, nationales Erbe zu nennen pflegt. Die Nibelungen sind ein nationaler Stoff; keineswegs aber ist der, welcher die Nibelungen zum Gegenstande seines Kunstwerkes macht, darum allein schon ein nationaler Dichter. Dagegen konnte eine „Iphigenie“ Gegenstand eines tief national empfundenen Kunstwerkes sein. Das Grosse wird dem Künstler aus seinem eigenen Erlebnisse, nicht aber aus Erwägungen und Vergleichungen zum Grossen. Er tritt nicht als Moralist oder Geschichtsforscher heran. Cäsar, Hannibal, Alexander sind für ihn nicht Böse, sie sind ihm Grosse geblieben, denn — wie Bie schön sagt — „die Aesthetik hat ein besseres Gedächtniss, als die Moral.“

In voller Uebereinstimmung mit Bie fühle ich mich, wenn er behauptet, die überströmende Individualität sei es, die auch den Forscher zum Grossen mache, der grosse Denker sei ein grosser Woller. Ob Historiker, ob Metaphysiker, ob Naturforscher — gross habe ihn nur der philosophische Zwang gemacht, der in ihm sitze, das Ausserwissenschaftliche, wenn man's genau nehme, und das logisch Unnahbare. Gewiss! Freilich wäre er es ohne das entsprechende Erkennen und Begehren nicht geworden. Dies Alles aber genügt nicht, wenn es sich nicht ins Schauen umgesetzt hat. „Immer und in allen Gebieten, ob Staatsmann, ob Denker, ob Dichter, waren die Grossen eben grosse Persönlichkeiten“ — d. h. sie waren Produzirende. Das Produziren ist aber thatkräftiges Schauen.

In fesselnder Weise legt Bie den Antheil der Persönlichkeit an Kunstäusserungen dar, die ihrer Einwirkung ferner zu stehen scheinen, Gartenbau, Baukunst. Am glücklichsten und unmittelbarsten bricht sie in der Musik hervor. Hier bleibt fast kein Erdenrest zurück. Musik ist Bewegung in all ihren Elementen, durchaus Werden, nie starr Gewordenes. Im Werden muss sie erkannt, erfasst, genossen werden, wenn sie ihr Wesen nicht preisgeben soll. Sie als unmittelbarster Ausfluss der Persönlichkeit ist daher am geeignetsten, die übrigen losgelösten Künste zur Wiedervereinigung an sich zu fesseln. Nicht in ihrem Wesen verschieden sind sie ja, nur in ihren Formen. „Die Quellen der Ströme liegen in der weitumfassenden menschlichen Natur des Künstlers — dass er vor allem ein grosser Mensch ist, befähigt und drängt ihn, weiter zu sehen, und dass er weiter sieht, befähigt und drängt ihn, neues zu sehen.“ Dem sich nach verschiedenen Richtungen hin bethätigenden grossen Menschen den Vorwurf der Zersplitterung machen, wie er namentlich mit Vorliebe noch Wagner gegenüber erhoben wird, heisst den einheitlichen Drang als Quelle seiner Bethätigung, heisst seine im Menschenthume wurzelnde wahre Grösse, heisst, die Bedeutung der Persönlichkeit verkennen.

Der letzte Abschnitt des Buches: das „Intuitive“ blickt den Thätigkeiten auf den Grund, die da los sind, um dem Künstler beim Schaffen

des Kunstwerkes zu Hilfe zu kommen. Die Beziehungen des formalen Elementes zum Gehalte finden da ihre Auseinandersetzung. Die einzelnen Künste werden betrachtet und der Gedanke des Ganzen auf sie angewendet. „Unsere Aesthetik von Innen hat sich das Recht zu diesem Ausgangspunkt bewiesen, denn sie hat das grosse Persönliche, nicht das berechnende Zweckliche und das tiefe Intuitive, nicht die formale Aeusserlichkeit als Vollendung des ästhetischen Verhaltens erkannt. Nicht von dieser, nicht von jener Kunst kam sie zu solchem Schlusse, sondern sie nahm die Kunstseele als einen gesammten, der nothwendigen Blutcirculation unterworfenen Organismus, dessen Glieder das Leben verlieren, wenn man sie für immer herausschneidet, und einheitlich erfasst sein wollen in dem unendlichen, ewig sich fortbauenden Beziehungsreichthum zwischen den Künsten."

Mit der Selbständigkeit eigener Persönlichkeit, mit der von ihm selbst so beredt geschilderten Kraft eines inneren, unabweisbaren Dranges haben die Grundideen jener Anschauung, welche mit dem Namen „Aesthetik von Innen" bezeichnet werden, in Bie's ebenso eigenartigen als überzeugenden Betrachtungen Gestaltung gewonnen. Sein Buch trägt das Gepräge innerer Wahrheit und damit das stärkste Argument für die in ihm verfochtenen Anschauungen an sich. Nach vielen Richtungen hin eröffnet es seinen Ideen vielverheissende Ausblicke, welchen es nicht versagt bleiben wird zum Weiterausbau anzuregen.

Die französischen Uebersetzungen

von Richard Wagners Dramen.

II.

M. Jacques d'Offoël hat in Fischbacher's Verlage eine vollständige Uebersetzung, in einer „nach der Musik rhythmisirten Prosa," vom „Ring", vom „Parsifal" und (im Verlage von Breitkopf und Härtel) vom „Tristan" veröffentlicht: eine beträchtliche Arbeit, die den Fortgang der Wagnerischen Studien in Frankreich bezeugt. An dieser selben Stelle, in den „Bayreuther Blättern," habe ich vor einiger Zeit*) die Uebersetzungen des M. Alfred Ernst und seine Methode besprochen, und dabei die Nacheiferung vorausgesagt, die er bei den französischen Uebersetzern Wagners finden werde. Die Veröffentlichung des M. d'Offoël ist ein neuer Beweis für unsern Satz: sie bekundet es wiederum, dass die alten Uebersetzungen Wilders von aller Welt verworfen sind, und dass die Bewunderer Wagners

*) Bayreuther Blätter 1895. IV./V. Stück Seite 154 ff.

nach anderen verlangen; gleichzeitig aber bekundet sie auch, dass die Methode des M. Ernst — welche hauptsächlich grosse Worttreue verbindet mit gewissenhafter Rücksicht auf den musikalischen Text und völliger Uebereinstimmung der poetischen und musikalischen Akzente — heutzutage von Allen anerkannt ist, so dass alle Diejenigen, welche es mit neuen Uebersetzungen versuchen wollen, sich jener Methode mit mehr oder minderem Glück und Geschick anschliessen müssen. —

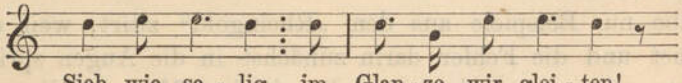
Nach der nützlichen Arbeit des M. de Brinn' Gaubast, nach dem Erscheinen der Uebertragung der „Walküre" durch M. Ernst und den öffentlichen Aufführungen von Bruchstücken seiner Uebersetzungen des „Rheingold" und der „Meistersinger," veröffentlicht nun M. d'Offoël seine Texte. Auch seiner verdienstlichen Bemühung wird es an Anerkennung nicht fehlen; die Uebersetzungen haben ihre entschiedenen Vorzüge: sie sind viel treuer als jene von Wilder, und sie berücksichtigen die Musik, wenigstens insoferne, als nach ihnen nur sehr wenige Noten hinzuzufügen oder wegzulassen sind. Daneben aber weisen sie allerdings auch schwere Fehler auf, und bleiben weit zurück hinter den Arbeiten von M. Ernst. Ohne uns bei den Vorzügen aufzuhalten, die wir darin entdecken konnten wollen wir an dieser Stelle die Fehler durch etliche Beispiele charakterisiren, die leider so zahlreich sind, dass man nur auf das Gerathewohl in die an und für sich so fleissige Arbeit hineinzugreifen braucht. —

Schlage ich das Bändchen auf S. 5 (Rheingold, I. Scene) auf, so zähle ich auf dieser Seite allein vier Verstösse gegen den Sinn, die zugleich Fehler des Ausdruckes sind, falsche Akzente und ungenaue, der musikalischen Phrase nicht entsprechende poetische Wendungen. Wenn z. B. der Uebersetzer, wie M. d'Offoël, sagt: „Poisson bondissant, tu fuis toujours!", anstatt es bei der Frage zu belassen: „Wie fang' ich im Sprunge den spröden Fisch?" — so kann er offenbar die Akzentuation nicht aufrecht erhalten, die von Wagners Text und Musik verlangt wird. Ein eben solcher Widerspruch zeigt sich noch deutlicher in einem andern Irrthum auf der selben Seite, wenn M. d'Offoël den Alberich sagen lässt: „Plus doux encore paraît ton oeil!", während Wagner geschrieben hat: „Die minder gleissend und gar zu glatt!" Da haben wir einen dreifachen Fehler auf ein Mal: einen Mangel an Treue gegen den Sinn, eine Abschwächung der ausdrucksvollen Worte, eine Entstellung des Charakters der Stelle bis zur Travestie. Und ausserdem weisen die angeführten Beispiele auch schon jenen vierten Fehler auf, der sich auf jeder Seite der Uebersetzung findet die Konstruktion der französischen Phrase entspricht nur selten derjenigen, der deutschen und in Folge dessen auch der Musik. Da, wo Wagner in seiner Dichtung ein Komma setzt und in seiner Musik demgemäss höchstens eine Halbkadenz, macht M. d'Offoël kurzweg einen Punkt, schliesst einen Satz, und beginnt einen neuen. So sagt er (S. 11): „Et qui le craint? — J'ai vu sa fureur!", wogegen Wagners Vers in vollkommener Uebereinstimmung

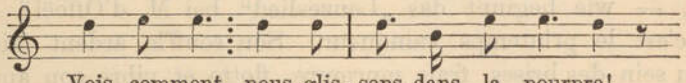
mit der Musik lautet: „Nicht fürcht' ich Den, wie ich ihn erfand." Also ein Widersinn und ein musikalischer Fehler zugleich! —

Solche Irrthümer lassen vermuthen, dass M. d'Offoël die Musik nicht kennt, und dass er in Folge dessen des guten Glaubens gewesen ist, es genüge, wenn nur die Notenzahl nicht merklich verändert würde, ohne sich weiter von dem Werth der Rhythmen, von dem Bau der Sätze, von den Folgen der Harmonie und der Kadenzen Rechenschaft geben zu müssen. —
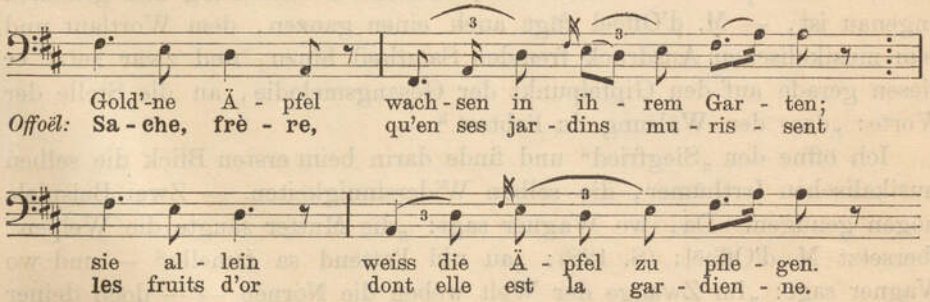
Ein anderes Beispiel: Wagner schreibt, indem er mit sehr glücklicher Beachtung des logischen Sinns die poetische und musikalische Phrase theilt:



und M. d'Offoël schreibt:



Da haben wir einen der schwersten Fehler, sowohl vom rein musikalischen Gesichtspunkt aus, als auch im besonderen Hinblick auf den Gesangsausdruck. Und es wimmelt von Proben dieser Art: Alle Augenblicke erscheinen unbedeutende Worte auf die Hauptakzente der Dichtung und der Musik verlegt. — Gewiss, die vollkommene Uebereinstimmung der Akzente in zwei verschiedenen Sprachen darf als unmöglich gelten, und selbst in den Uebersetzungen des M. Ernst kann man einige Stellen finden, wo diese Uebereinstimmung unglücklicher Weise sich nicht hat durchführen lassen; aber dieser Fehler ist selten, wogegen er sich bei M. d'Offoël in der That ärgerlich oft bemerkbar macht. — Hier noch ein Beispiel, worin die Fehler der Konstruktion sich mit den Fehlern der prosodischen Deklamation verbinden, und sogar ein Artikel auf den starken Takttheil gesetzt ist!



Und ein anderes Beispiel, geradezu typisch, welches uns beweist, wie wenig Rücksicht der Uebersetzer auf den dichterischen Ausdruck genommen hat. — Wenn Alberich, von den Rheintöchtern getäuscht, ausruft: „Wehe!

Ach wehe!" — so erscheint zum ersten Male das sogenannte „Frohnmotiv." Diese Klage der Knechtung, eine Art musikalischer Onomatopöie, verlangt bei ihrem ersten Auftreten Worte, die der Empfindung entsprechen; dies drückt eben in Wagners Dichtung das Wort „Wehe" aus. Man konnte also für das „Wehe! Ach wehe" im Frohnmotiv, mit Theilung der Sylbe „las" auf zwei Noten, setzen: „las! hélas!" M. d'Offoël aber — ohne sich um das Frohnmotiv und seine Bedeutung zu kümmern — hat hier geschrieben: „Rires! Mensonges!" — sowohl im Hinblick auf den klaren Sinn des Motivs als auch vom Gesichtspunkte der Worttreue ein wahrhaft ungeheuerlicher Fehler! —

Ich habe nur Beispiele aus dem „Rheingold" zitirt, weil dieses das Buch eröffnet und die Fehler darin zunächst in die Augen springen; die andern Texte zeigen uns aber ganz die gleichen Mängel, die selben poetischen und musikalischen Ungenauigkeiten. Wenn ich z. B. die „Walküre" aufschlage, — wie beginnt das „Lenzeslied" bei M. d'Offoël? — „Plein d'ivresse, c'est le printemps vainqueur. Son souffle ardent fait fuir les hivers. Au sein des brises, frais murmure, flotte et vibre son appel. Vallons, montagnes, bois et plaines voient s'ouvrir son oeil d'azur. L'oiseau chanteur répond au chant divin, tout s'unit au gai printemps; c'est son sang qui saigne au sein des roses joyeuses, dont s'enivrent l'arbre et la fleur. Son charme pur soumet le vaste univers; l'ombre, en fuyant, livre au printemps l'azur. C'est lui dont le souffle ouvrit cette porte qui resistait au vainqueur radieux et cède soudain." — Man sieht: wir sind hundert Meilen von Wagner fern! Die poetische Sprache, die Gedanken, die Bilder, die Akzente, Alles ist aufgegeben! —

Ueberall doppelte Beiwörter, Lückenbüsser, Füllsel, mitunter ganz neue Satztheile, unnütze Ausrufe, wie in jener Stelle der „Walküre" (Akt III, Scene 3), wo es bei Wagner heisst: „Nicht weise bin ich, doch wusst' ich das Eine, dass den Wälsung du liebtest", und wo M. d'Offoël (Seite 115) übersetzt: „mon âme est faible (?), mais Siegmund, tu l'aimes, j'en suis sûre, ô mon père!" — Nicht nur, dass die Uebersetzung hier grässlich ungenau ist, — M. d'Offoël fügt auch einen ganzen, dem Wortlaut und dem musikalischen Ausdruck fremden Satztheil hinzu, und zwar setzt er diesen gerade auf den Gipfelpunkt der Gesangsmelodie, an die Stelle der Worte: „dass den Wälsung du liebtest." —

Ich öffne den „Siegfried" und finde darin beim ersten Blick die selben musikalischen Irrthümer, die selben Widersinnigkeiten. — Zwei Beispiele mögen genügen. Da, wo Wagner sagt: „die Mutter säugte die Welpen" übersetzt M. d'Offoël: (S. 128): „au nid l'attend sa femelle" — und wo Wagner sagt: „Im Zwange der Welt weben die Nornen — — doch deiner Weisheit dank' ich den Rath wohl, wie zu hemmen ein rollendes Rad", sagt M. d'Offoël: „En proie au destin filent les Nornes", und er legt Wotan die Frage in den Mund, wie man sich verhalten müsse, „um

ihr (der Nornen) drehendes Rad zu fesseln", — gerade als wenn die Nornen irgend ein Rad besässen, und als ob Wotan von einer ganz andern Sache spräche, als von dem Aufhalten des rollenden Rades der Ereignisse, der Ereignisse in ihrem Lauf! —

Ohne diese Betrachtung noch weiter fortzusetzen, will ich nur noch zusammenfassend erklären, dass die Uebersetzungen des M. d'Offoël, wenn sie auch eine grosse Arbeit und einen verdienstlichen Versuch darstellen, ja, wenn sie auch manche glückliche Stellen enthalten, trotzdem nicht als Fortschritt über Das hinaus angesehen werden können, was bereits auf dem Wege der Uebersetzerthätigkeit für Wagner geleistet worden ist. — Weit entfernt! — Unzureichend in ihrer Genauigkeit und Treue, sind sie dies auch vom litterarischen Gesichtspunkt aus gesehen; denn sie entstellen stark den Styl und die Bilder des Dichters, sie missachten in jedem Augenblicke die Musik, nicht in Betreff der Notenzahl, wohl aber der wesentlichsten Bedingungen der Klarheit und Bedeutsamkeit des musikalischen Ausdrucks; sie verschieben die Akzente, behandeln die Wagnerischen Dichtungen wie gewöhnliche Opernlibretti, indem sie beliebige „Oh! Ja! Aber! Ach! Nein!" u. a. m. hineinstopfen, und endlich: sie sind nicht „französischer" als die von M. Ernst, sondern im Gegentheil, Dank dem häufigen Ungeschick ihrer Wendungen (z. B. „coeur brisé, pend Freia, la pauvre, sur leur échine") und den zahlreichen Zweideutigkeiten. —

Nur noch ein Wort möchte ich hinzufügen: es würde unrecht sein, wenn das Unglück eines Uebersetzers oder selbst der Erfolg eines andern den Wetteifer hemmen sollte, der offenbar in den Versuchen einer neuen Uebertragung der Dramen Wagners zu Tage tritt. Man könnte mir zwar einwenden, dass die Anerkennung einer einzelnen dieser Uebersetzungen die übrigen unnöthig mache. Wer weiss? — Ich kenne vielleicht ein Mittel, wie Nichts von dem, was in all diesen verschiedenen Versuchen wirklich gut ist, verloren zu gehen brauchte, ein Mittel, alle vorhandenen Errungenschaften zum Vortheil des Werkes und der Idee Wagners zu verwerthen. Aber es gehört nicht zu meinem Thema, dies Mittel zu verrathen; auch könnte man mir sagen, diese Frage gehe mich nichts an. — Ich ziehe daher vor zu schweigen und mich auf den einfachen, mir nützlich erscheinenden Versuch zu beschränken, alle bisher veröffentlichten Uebersetzungen einer gewissenhaften Kritik zu unterziehen. —

Jean Thorel.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aus Addison's „Spectator."

(Nr. 18 vom 17. März 1710.)

— Equitis quoque jam migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos et gaudia vana.
Hor. Ep. I. l. 2. v. 187.

Es ist meine Absicht in dieser Zeitung einen getreuen Bericht über die italienische Oper und den allmählichen Fortschritt, welchen sie auf der englischen Bühne gemacht hat, der Nachwelt zu überliefern; denn ohne Frage werden unsere Enkelkinder höchst neugierig sein, den Grund zu erfahren, warum ihre Vorväter wie eine Versammlung von Ausländern im eigenen Lande zusammen zu sitzen pflegten und sich ganze Stücke in einer ihnen unverständlichen Sprache vorspielen liessen.

Arsinor war die erste Oper, welche uns den Geschmack an der italienischen Musik erregte. Der grosse Erfolg dieser Oper rief mehre Versuche hervor, Theaterstücke nach italienischem Vorwurf zu machen, Stücke, die eine natürlichere und vernünftigere Unterhaltung gewähren sollten, als diejenige war, die man den zierlichen Tändeleien jener Nation verdankte. Dies versetzte die Poetaster und Musikanten der Stadt, welche es bis jetzt mit gemeinerer Waare zu thun hatten, in grosse Aufregung, wesshalb sie eine bis heutigen Tages ihre Giltigkeit behaltende, feste Regel aufstellten, nach welcher: „Nichts gut in Musik gesetzt werden kann, was nicht Unsinn ist."

Kaum hatten wir diese Vorschrift empfangen, als wir uns auch schon darüber hermachten, die italienischen Opern zu übersetzen; und da keine grosse Gefahr vorhanden war, den Geist dieser ausserordentlichen Stücke zu verletzen, erfanden die Autoren selbständige, dem Sinn der Passagen, welche sie zu übersetzen vorgaben, gänzlich fremdartige Worte; denn ihre Hauptsorge bestand darin, die Sylbenzahl des englischen Verses genau der des italienischen anzupassen, damit beide der selben Melodie zu Grunde liegen könnten. So ward die berühmte Arie im Camillo:

„Grausame, ja, ich verstehe dich"
(Barbare, si, t'intendo)
(Barbarous woman, yes, J know your meaning)

welche die Erbitterung eines erzürnten Liebhabers ausdrückt, in die englische Klage umgesetzt: „Schwach ist des Liebenden Hoffnung." Und ergötzlich genug war es mit anzusehen, wie die feinst gebildeten Leute der britischen Nation unter Tönen hinstarben und hinschmachteten, die vom Geist der Wuth und Empörung erfüllt waren.

Auch kam es häufig vor, dass dort, wo der Sinn richtig übertragen war, in Folge der nothwendigen Versetzung von Worten, die aus dem Satz einer Sprache in den einer andern hinübergezerrt wurden, die Musik in der einen Sprache sehr absurd erschien, während sie in der andern durchaus dem Natürlichen entsprach.

Ich erinnere mich eines Wort für Wort so lautenden italienischen Verses:

„Und wandelt' meine Wuth in Mitleid"

welchen der Engländer um des Reimes willen übersetzte:

„Und ach in Mitleid wandelte die Wuth."

Auf diese Weise fielen die sanften, im Italienischen auf „Mitleid" sich beziehenden Noten, im Englischen auf das Wort „Wuth", und die im Original mit „Wuth" verbundenen, ärgerlichen Töne hatten in der Uebersetzung „Mitleid"

auszudrücken. Oft geschah es, dass die ausdruckvollsten Noten einer Arie auf die nichtssagendsten Worte des Satzes fielen. Ich habe das Wort „und“ durch die ganze Tonleiter verfolgt gesehen, bin durch manch' melodisches „der“ ergötzt worden, und habe die anmuthigsten musikalischen Phrasen, die schönsten Triller und Fermaten auf „denn“, „für“ und „von“ verschwenden hören — zur ewigen Ehre unserer englischen Bindewörter!

Der nächste Schritt zu unserer höheren Verfeinerung war die Einführung italienischer Schauspieler in unsere Oper; sie sangen ihre Rollen in ihrer eigenen Zunge, während unsere Landsleute sich für die ihrigen unserer heimathlichen Sprache bedienten. Gewöhnlich sprach der König oder Held des Stückes italienisch, und seine Sklaven antworteten ihm auf englisch; der Liebhaber warb um seine Prinzess und gewann ihr Herz in einer Sprache, die er nicht verstand. Man hätte es für sehr schwierig halten sollen, Dialoge ohne einen Dolmetscher zwischen den mit einander verhandelnden Personen auf diese Weise durchzuführen; aber so stand es ungefähr drei Jahre lang um die englische Bühne.

Die Zuhörer wurden es endlich müde, die Oper nur zur Hälfte zu verstehen, und um sich der Mühe des Nachdenkens gänzlich zu entheben, haben sie es jetzt so eingerichtet, dass die ganze Oper in einer ungekannten Sprache aufgeführt wird. Die Sprache unserer eigenen Bühne verstehen wir nicht mehr, so wenig, dass ich oft Angst hatte, wenn ich die italienischen Schauspieler in der Heftigkeit der Aktion schwatzen sah, dass sie uns Grobheiten sagten, und sich unter einander über uns lustig machten; da wir aber ein so absolutes Vertrauen in sie setzen, hoffe ich, werden sie uns doch nicht in's Gesicht beschimpfen, obwohl sie es mit der selben Sicherheit, wie hinter unserm Rücken, thun könnten. Einstweilen kann ich dem Gedanken nicht wehren: wie es einem Geschichtschreiber, der zwei oder dreihundert Jahre später schreiben würde, ohne den Geschmack seiner weisen Vorfahren zu kennen, durchaus natürlich sein müsste, folgende Betrachtung anzustellen: Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts verstand man in England so gut italienisch, dass die Opern auf der öffentlichen Bühne in dieser Sprache aufgeführt wurden.

Man weiss wahrhaftig nicht, wie man bei der Zurückweisung einer auf den ersten Blick so ersichtlichen Albernheit ernsthaft bleiben soll. Es bedarf keines besonderen Maasses gesunden Menschenverstandes um die Lächerlichkeit dieser ungeheuerlichen Sitte einzusehen — was sie aber so ganz besonders erstaunlich macht, ist der Umstand, dass nicht der Geschmack des Pöbels, sondern der der höchst Gebildeten sie eingeführt hat.

Wenn die Italiener uns Engländer im Genie für Musik übertreffen, so haben die Engländer Genie für andere Leistungen weit höherer Art, welche dem Geiste eine viel edlere Unterhaltung darzubieten vermögen. Sollte man es für möglich halten? Zu Lebzeiten eines Autors, welcher *„Phädra* und *Hyppolit“* zu schreiben fähig war, zeigte sich ein Volk so albern entzückt von der italienischen Oper, dass man es kaum zu einer dritten Aufführung dieser wundervollen Tragödie brachte! Gewiss ist die Musik eine sehr angenehme Zerstreuung; wenn sie jedoch einzig allein unser Gehör in Beschlag nehmen wollte, wenn sie uns unfähig machen würde Vernünftiges zu hören, wenn sie Künste ausschlösse, die eine viel grössere Tendenz zur Verfeinerung der menschlichen Natur in sich tragen, so muss ich bekennen, dass ich ihr kein besseres Quartier einräumen würde, als Platon that, der sie aus seinem Gemeinwesen verbannt.

Gegenwärtig sind unsere Begriffe von Musik so ganz unbestimmter Art, dass wir gar nicht wissen, was wir eigentlich lieben; eins aber lässt sich allgemein sagen: wir sind hingerissen von jedwedem Ding, das nicht Englisch ist; es sei

nun Italienisch, Französisch, oder Niederländisch — gleichviel! Wenn es nur in der Fremde gewachsen ist! Kurzum, unsere englische Musik ist mit der Wurzel ausgerottet und noch nichts an ihre Stelle gepflanzt.

Wenn ein königlicher Palast auf den Grund niedergebrannt ist, steht es Jedermann frei, einen Plan für einen neuen einzureichen, und wenn dieser auch nur lässig zusammengestellt wäre, würde er immerhin einem guten Baumeister nützliche Winke geben können. In der folgenden Nummer werde ich mir eine ähnliche Freiheit erlauben und meine Ansicht über die Musik äussern, indem ich sie, nur in problematischer Form niedergelegt, der Beachtung Jener anheimstelle, welche Meister sind in ihrer Kunst.

Unter uns.

Tendenz oder Sentenz?

I.

Wo es sich um Tendenz oder Sentenz im Drama handelt, scheint mir bezüglich der begrifflichen Deutung dieser beiden Wörter selbst „unter uns“ noch ein starkes Divergiren der Meinungen zu bestehn.

Nichts ist aber einem erspriesslichen Resultat redlich gemeinter Kontroversen hinderlicher, als missverständliche Deutung gebrauchter Wörter.

Diese Erwägung bestimmt mich zu dem Versuch, hier etwas Uebereinstimmung unter uns anzubahnen.

Sollte ich in diesem Versuche hier und da irren, so bitte ich die Berufenen unter unseren Freunden um Belehrung eines Besseren, für welche ich immer von Herzen dankbar sein werde.

Wollen wir das Wort Sentenz in unsere Muttersprache übersetzen, so können wir es wohl nur wiedergeben mit „Lehrspruch“ oder „Richtspruch.“

Eine solche Sentenz kann nun im Drama mit nackten Worten ausgesprochen werden, etwa am Ende, als Schlussresümé, — oder es kann der Verlauf der Handlung so aufgebaut und geschildert werden, dass daraus, auch unausgesprochen, der Sinn des Lehrspruches hervorgeht. Beides kann nur bei bewusster Absicht des Dichters geschehn. Diese Absicht aber wäre keine künstlerische, sondern eine didaktische. Wir perhorresziren daher das sentenziöse Drama mit Recht, weil es innerhalb des Kunstwerkes eine unkünstlerische Absicht verfolgt.

Nur hüten wir uns, ein solches Drama etwa „Tendenzdrama“ zu nennen, denn mit der Tendenz hat es eine ganz andere Bewandtniss.

Wie übersetzen wir das Wort Tendenz ins Deutsche?

Haltung? Hinhaltung? Richtung? Hinneigung?

Ich übersetzees eben gar nicht. Wohl aber mache ich mir die begriffliche Deutung dieses Wortes, in Bezug auf das Drama, in folgender Weise klar.

Der wahre Dramatiker wird bei Abfassung seines Dramas nur die eine künstlerische Absicht verfolgen, eine Handlung lebenswahr darzustellen.

Aus der Art und Weise aber, wie er sie darstellt, wird, ganz ohne dass er es beabsichtigt, seine Lebens- und Weltanschauung erkennbar werden.

Dieses unbeabsichtigte Erkennbarwerden ist nun aber das Einzige, was wir im Drama als Tendenz bezeichnen dürfen. Denn das beabsichtigte Erkennbarmachen verfolgt eben den didaktischen Zweck, ist also sentenziös. —

Ein dramatischer Dichter von noch so bedeutendem technischen Talent, wird, wenn er dabei ein gemeiner Kerl ist, in seinem Drama die Gemeinheit seiner Lebens- und Weltanschauung uns nolens volens offenbaren. Sein Drama wird also eine gewisse Tendenz aufweisen.

Dem entgegengesetzt wird aus dem Drama eines moralisch hochstehenden Dichters dessen edle Lebens- und Weltanschauung — ebenfalls nolens volens — hervorleuchten, also eine ethisch erhabene Tendenz aufweisen. —

Die Sentenz gehört somit dem Gebiet des Absichtlichen, Willkürlichen, — die Tendenz aber dem Gebiet des Unabsichtlichen, Unwillkürlichen an.

Halten wir dies einstweilen fest. —

Manche unserer Freunde werden mir hier wohl entgegnen, der Meister habe sich doch sehr entschieden gegen die Tendenz im Drama ausgesprochen. Ich kann das nicht finden. — Je aufmerksamer ich durchlese, was er uns über diesen Punkt von seinen Einsichten hinterlassen hat, je mehr erscheint es mir, dass er sich doch nur gegen das absichtliche Vorwaltenlassen der Tendenz im Drama ausgesprochen hat.

Ganz natürlich. Denn das Absichtliche macht eben die Tendenz sofort zur Sentenz. In diesem Sinne wolle man alle hierauf bezüglichen Stellen in des Meisters Schriften prüfen.

Nur an einer Stelle: in dem 7. Brief an August Roeckel (S. 67 u. 68) hat der Meister die Wörter tendenziös und sentenziös ganz offenbar irrthümlich verwechselt. Er berichtet hier dem Freunde über die Gründe, welche ihn bewogen haben, die „tendenziöse Schlussphrase“ der Brünnhilde:

Nicht Gut, nicht Gold,
Noch göttliche Pracht;
u. s. w. bis
selig in Lust und Leid
lässt — die Liebe nur sein

bei der Komposition wegzulassen. Diese Schlussphrase ist nun aber keineswegs nur „tendenziös,“ sondern das recht eigentliche Urprototyp einer in Worten ausgesprochenen Sentenz. Der Meister hätte hier also „sentenziöse Schlussphrase“ sagen sollen. — Ebenso verhält es sich mit dem Abschluss vor der ersten Alinea auf Seite 68 dieser Briefe. Hier muss es nicht heissen „ohne im mindesten dabei tendenziös zu sein,“ sondern sentenziös. Denn durch Weglassung einer Sentenz kann nichts an dem Tendenzgehalt geändert worden sein. —

Wer übrigens noch einen Beweis für das eben von mir Behauptete verlangt, dem brauche ich diesen Beweis nicht erst zu führen, denn unser Meister hat ihn schon selbst erbracht.

In den „Gesammelten Schriften,“ Band VI S. 362, steht eine Fussnote zu jener oben zitirten, von mir als Sentenz bezeichneten Strophe. Hier bekennt unser Meister, er habe durch diese Strophe irrender Weise die Wirkung des Dramas in „sentenziösem Sinne“ herbeiführen wollen.

Jene Fussnote stammt etwa aus dem Jahre 1871 oder 72, der Brief an Roeckel aus dem Jahre 1856. Man ersieht daraus, dass unser Meister in späteren Jahren zwischen diesen beiden Begriffen viel subtiler unterschieden, und die Korrektur jener ihm früher passirten Verwechselung ist hier von ihm selbst vollzogen worden.

Bezüglich dieses kleinen, dem Meister früher wiederfahrenen lapsus linguae wollen wir ihn doch nicht nachahmen, sondern künftig die Begriffe Tendenz und Sentenz nicht mehr verwechseln, sondern genau unterscheiden. Dann werden wir auch erkennen, dass das Gespött der heutigen Aesthetiker über das

„Tendenzdrama“ ein recht blödes Gespött ist, weil es eben ein wahres Drama ohne Tendenz überhaupt gar nicht geben kann. — Wer zu anderer Ansicht gelangte, und mir zum Belege ein wirkliches Drama ohne jede Tendenz, von Calderon, Shakespeare, Goethe und Schiller bis herauf zu unserem Meister, nachweisen kann, den bitte ich es zu thun. —

Zum Schluss noch eine Frage: Wie steht es mit der Sentenz im Lustspiel?

Ist Hans Sachsens Schlussrede etwa keine komplette in Worten ausgesprochene Sentenz?

Also: von den Berufenen — vivat sequens!

München, den 11. Juni 1895.

Alexander Ritter.

II.

Die im voraufstehenden, dankenswerth anregenden Aufsatze versuchte Unterscheidung zweier oft verwechselter Begriffe scheint mir eines nicht zu unterschätzenden Vortheiles insofern zu geniessen, als sie zunächst an den Sinn der betreffenden Sprachwurzeln erinnert. Sagen wir demnach kurz: Tendenz hängt mit der Neigung zusammen, Sentenz mit der Meinung, so lässt sich wohl noch Manches dazu sagen, aber nicht viel und wesentlich mehr irregehen. Zuvörderst ist damit schon angedeutet, dass in der Tendenz mehr Wille, in der Sentenz mehr Intellekt wirksam sei. Hieraus lässt sich weiter schliessen, dass aus der Tendenz, als dem Prius, die Sentenz erst hervorgeht. Aber die Tendenz erschöpft sich nicht in der Sentenz. Nicht nur diese geht aus ihr hervor, sondern, sofern die Tendenz zum Wesen des Dichters, seinem Willen, gehört, entspringt auch das ganze Werk (Drama, oder was es sein möge) der dichterischen Tendenz, selbst wenn es gar keine Sentenz enthielte. Ja, wenn das Werk die Tendenz völlig zum künstlerischen Ausdrucke bringt, dann gerade bedarf es der Sentenz, als eines besonderen Ausdrucksmittels, überhaupt nicht mehr. —

Nun ist es echtdeutsch, in allem höheren Sinnen und Schaffen, also auch in der Kunst, eine „Tendenz,“ im Sinne des obigen Aufsatzes gefasst, zum Ausdrucke zu bringen. Dem Deutschen vergeistigt sich nicht Alles, wie dem Inder, noch verschönt sich ihm Alles, wie dem Hellenen, noch auch vernützlicht sich ihm Alles, wie dem Juden. Wollen wir ihm ein ähnliches verbales Epitheton geben, so dürfen wir sagen: dem Deutschen versittlicht sich Alles. Mit andern Worten: der Deutsche — nämlich der Echte — äussert stäts eine Gesinnung; er ist durchaus Ethiker. Er braucht sich dies nicht erst besonders auf intellektuellem Wege zum Bewusstsein zu bringen, wie durch das Kunstmittel der Sentenz. Nein, das Ethische als Solches ist ihm Muttersprache. Eben darum fällt er so leicht in fremde Schlingen, wenn man ihm den Begriffsköder „ethisch“ davor hängt; oder er unterstützt seinen eigenen Feind gegen sich, wenn ihm dies als „moralisch“ eingeredet wird. Darum konnte aber auch der Deutsche zum Christen werden, ohne sich entdeutschen zu müssen. Hätte er sich nur von allen allzu römischen Sentenzen frei gehalten: das Christliche als solches war eine deutsche Tendenz. —

Wo der Deutsche abgeht von dem unmittelbaren Ausdrucke seiner Tendenz und „sentenziös“ wird, da verliert er sich schon in das Fremde, Romanische. Der Romane setzt an die Stelle der Tendenz die Sentenz; oder vielmehr: seine Tendenz selbst weiss sich nicht anders und besser als wie sentenziös zu äussern. Er wird erst durch Ueberlegung ethisch, und der Ethiker äussert sich dann als

Rhetoriker. In unserem deutschen rezitirten Drama freilich müssen wir dies rhetorische Element, das Sentenziöse, als ein klassisches Stylmoment anerkennen. Das rezitirte Drama, als auf die Wort- und Sinnsprache der Wirklichkeit allein angewiesen, kann eben nicht umhin, sofern es idealen Tendenzen folgt, d. h. Tendenzen, die nach ethischer Erhebung über das Wirkliche drängen, auch die Sentenz als deren Ausdrucksmittel, wie einen Theil der Sprache selbst, mit zu verwenden. Hier wird also ein gewisses *Minus* der Ausdrucksfähigkeit, das der Sprache eigen, zu ersetzen gesucht durch das *Plus* des sentenziösen Ausdruckes, der als Solcher ja stäts, dem Drama gegenüber, zum geistigen Luxus, zum Ueberschuss und Ueberfluss des Ausdruckes gehört. Denn strenge genommen drückt doch nichts unmittelbarer und völliger die Tendenz, d. h. die Neigung, Gesinnung, das ethische Wesen und Streben, den „Willen" des Kunstwerkes (oder des Künstlers) aus: als die Musik, der Ausdruck der „Seele." Wo diese fehlt, da tritt eben, bei idealem Style, die sprachliche Umschreibung der Gemüthstendenz, die Sentenz, dafür ein. —

Dass aber im Lustspiele, auch wenn es sich des musikalischen Ausdrucks bedient, wie die „Meistersinger," die Sentenz gewiss nicht in jenem romanischen Sinne, sondern vielmehr erst recht echtgermanisch zur Verwendung kommen kann: das beruht auf dem deutschen Gemüthselemente des Humor's Ein Wort, wie:

„Wer als Meister geboren, hat unter Meistern den schlimmsten Stand"

würde mit ernsthafter Miene, im pathetischen Tone vorgetragen, nichts als eine rhetorische Sentenz sein. Humoristisch aber gebracht, im Munde des Hans Sachs, ist es grunddeutsches Ausdrucksmittel ebenso deutscher Tendenz. Es gibt dem sinnvollen Ernste des Künstlergeistes (der hier mit dem Geiste des Kunstwerkes durchaus identisch) den Gemüthsausdruck der Laune. Launig geäusserter Ernst ist eben Humor, im deutschen Sinne; und für diesen gilt es dann gleich, ob er in Musik, in Handlung, in sinniger Rede, oder in Allem vereint sich äussert: er hat das Vorrecht des Ueberschwanges (des „Schwankes") für sich; denn gerade das *Plus*, auch der Sentenz, gehört zur eigensten Schatz- und Rüstkammer seiner Ausdrucksmittel. Und das ist der „Humor" davon. —

Ein solches *Plus*, eine solche „Fülle," ja, Ueberfülle, wird auch ausgedrückt durch die Endung ös = *osus* („voll," „angehäuft"), welche die beiden Eigenschaftsworte „sentenziös" und „tendenziös" in gleicher Weise aus ihren verschiedenen Hauptworten fortbildete. Demgemäss ist auch noch zu unterscheiden zwischen „Tendenz" und „tendenziös." Letzteres bedeutet, schon sprachlich, ein Uebermaass über den unmittelbaren Ausdruck der Tendenz hinaus. Das „Tendente" wird erst, superlativisch gesteigert, zum „Tendenziösen", als welches sich dann in der Sentenz bekundet. Die tendenziös gewordene Tendenz äussert sich sentenziös, oder die sentenziös sich äussernde Tendenz ist tendenziös geworden. —

So konnte der Meister sehr wohl das Tendenziöse, als gleichbedeutend mit dem Sentenziösen, von seinem Kunstwerke abweisen, ohne dass damit die „Tendenz" — in unserem Sinne — verleugnet worden wäre, der sein Werk selbst den vollgenügenden Ausdruck gibt, und welcher auch gerade jene Betrachtungen in den Briefen an Roeckel gewidmet sind. —

Heillos steht es schliesslich mit einer Dichtung, worin die Sentenz als Solche allein den sonst mangelnden künstlerischen Ausdruck der Tendenz zu ersetzen hat. Dramen dieser Art pflegt man dann, im vollen Gegensatz zu unserer Deutung: „Tendenz-Dramen" zu nennen.

H. v. Wolzogen.

Zusendungen.

I.

„Entartung."

Seit dem Erscheinen von Herrn Max Nordaus vielbesprochenen und immer noch oft genug zitirtem Buche „Entartung" ist genügende Zeit verflossen, um die Aufnahme, die es gefunden hat, von freierem Standpunkte aus, zu überschauen. Das Ergebniss ist nicht gerade tröstlich. Der Widerspruch, der sich hier und da hervorgewagt, mag für den Verfasser reichlich aufgewogen werden durch den Beifall, den er selbst in angesehenen wissenschaftlichen Zeitschriften gefunden hat. Wunderbar ist das schliesslich nicht. Herr Nordau liess ja diesmal nicht nur seine journalistische Gewandtheit spielen, sondern er hüllte sich dazu in den Mantel der Wissenschaftlichkeit, und gerade diese Form der Kritik ist es, die ihr auch bei sonst ganz urtheilsfähigen Leuten die Wirkung sichert. Um so mehr ist es Pflicht, sie auf ihren wahren Gehalt und ihre Methode hin zu prüfen. Für die Leser dieser Blätter aber liegt es wohl am Nächsten, diese Prüfung an derjenigen Stelle des Werkes vorzunehmen, wo der Verfasser die Schaale seines Zornes, und zwar eine besonders grosse Schaale, über Richard Wagner ausgiesst. Zu schützen und zu vertheidigen ist Dieser selbst ja sicherlich am Allerwenigsten gegenüber solcher Behandlungsweise; doch aber mag es Manchem, dem für sich und Seinesgleichen eine Abwehr nicht mehr nöthig erscheint, im Verkehr mit dem journallesenden Durchschnitt seiner Zeitgenossen oft genug von Nutzen sein, die für Unbelehrte immer noch wirkungsvollen „wissenschaftlichen" Tiraden Nordaus, an der Hand der „Ges. Schriften," alsbald durch etliche Proben ihrer Haltlosigkeit zu entkräften. So hat es jüngst auch in Frankreich M. Louis Romain gethan (*„Médecin-philosophe et musicien-poète"*), nachdem Herr Nordau von anderer Seite bereits als *„la lumière intellectuelle de l'Allemagne"* dem französischen Publikum angepriesen worden war. In solchem Sinne möge es entschuldigt werden, dass auch hier, in diesen deutschen Blättern, auf das für uns ganz werthlose Werk noch eingegangen wird, und in solchem Sinne hat uns sein Verfasser sogar einen Gefallen damit gethan. Denn besser konnte gar nicht als aus seinem Buche die Thatsache bewiesen werden, dass die Gegner Wagners unfähig sind, ihn noch mit sachlichen Gründen zu bekämpfen, weshalb sie zu den verzweifeltsten Mitteln ihre Zuflucht nehmen müssen, die, als „Superlativ", ihre Eigenart völlig offenbaren. Dies aber recht klar zu erkennen, das bleibt der Mehrzahl ihrer gebildeten Zeitgenossen noch dringend zu wünschen; denn waren sie nicht Alle schon nahe daran, die ganze litterarische Gattung „Nordau" für das „intellektuelle Licht Deutschlands" zu halten? —

Richard Wagner war — so behauptet Herr Nordau — „Graphomane." Was er in seinem „Kunstwerk der Zukunft" ausgesprochen, das habe er dann wieder und immer wieder in neuen Wendungen und Einkleidungen vorgetragen. „Der klare, geistig gesunde Schriftsteller, der sich gedrängt fühlt, etwas zu sagen, wird sich einmal so deutlich und eindringlich, wie es ihm möglich ist, aussprechen und sich damit genug gethan haben. Er mag vielleicht auf den Gegenstand zurückkommen, um Missverständnisse aufzuklären, Angriffe zurückzuweisen und Lücken zu ergänzen, aber er wird niemals sein Buch ganz oder theilweise mit wenig verschiedenen Worten ein zweites und drittes Mal schreiben wollen, selbst dann nicht, wenn er in späteren Jahren zur Einsicht gelangt, dass es ihm nicht geglückt ist dafür die zulängliche Form zu finden." So allgemein

ausgesprochen ist nun die These, die Herr Nordau hier aufstellt, überhaupt nicht richtig. Auf gewissen Gebieten mag sie Geltung haben, so für den reinen Denker, der die Ergebnisse seines Denkens, unbekümmert um ihren Erfolg, mehr um sich selbst genug zu thun, niederschreibt. Obwohl Schopenhauer gerade besonders hervorhebt, dass und weshalb er sich nicht scheue, den selben Gedanken, den er als richtig erkannt habe, so oft als möglich zu wiederholen, bis die denkfaulen Leute darauf hören und sich gewöhnen, ihn nachzudenken. — Nun aber gar all Diejenigen, denen es nicht genügt, sich durch schriftstellerische Konzeption gewissermaassen von den Ideen, die sie verfolgen, zu befreien, sondern denen es wesentlich um den praktischen Erfolg zu thun ist! Das wäre doch z. B. ein recht schlechter Politiker, der, wenn er das erste Mal mit der von ihm verfochtenen Ansicht nicht durchgedrungen ist, nun resignirt den Mund hielte, und nicht vielmehr immer wieder auf's Neue, wo er nur kann, für seine Idee in die Schranken träte. Nur Solche könnten dies beifällig beurtheilen, denen gerade an der Todtschweigung und Erfolglosigkeit der Idee etwas gelegen wäre. — Auch Wagner nun kam es nicht allein auf die Aussprache dessen an, was ihn bewegte, sondern auf dessen Erfolg, d. h. auf die praktische Verwirklichung seiner Ideen, und so durfte und musste er, als sein erster Ruf ungehört verhallte, wo sich ihm die Gelegenheit darbot, seinen Mahnruf wiederholen und unbekümmert um die „Nordaus," denen das „Einmalige", Vergebliche gerade gepasst hätte, immer auf's Neue für sein Kunstideal auch litterarisch in die Schranken treten. Das hat er übrigens auch selbst ausgesprochen, was natürlich Herr Nordau in seiner „wissenschaftlichen" Art verschweigt. In der Vorrede nämlich zu seinem Aufsatz: „Ueber die Bestimmung der Oper" sagt Wagner: „Auch diese vorliegende Schrift möge daher nicht als ein Bemühen des Verfassers, etwa auf dem eigentlichen Felde der Theorie an sich Beachtenswerthes zu leisten, sondern als ein, auch von dieser Seite her geleiteter letzter Versuch, für seine Anstrengungen auf dem Gebiete der künstlerischen Praxis zur Theilnahme und Förderung anzuregen, aufgenommen werden. Es wird dann auch zu begreifen sein, wie er einzig von diesem Trachten bestimmt dazu veranlasst ward, den von ihm behandelten Gegenstand neuen Gesichtspunkten für die Betrachtung zuzuwenden, da er immer nur suchen muss, das ihn einnehmende Problem so zu stellen, dass es endlich denjenigen auch sich zukehre, die zu seiner ernsten Betrachtung einzig befähigt sein können."

Wenn wirklich Wagner in den Schriften, von denen Herr Nordau das behauptet: „Das Kunstwerk der Zukunft," „Oper und Drama," „Das Judenthum in der Musik," „Ueber Staat und Religion," „Ueber die Bestimmung der Oper," „Religion und Kunst," immer die selbe Gedankenfolge wiederholt hätte, aus der Absicht Wagners heraus wäre es zu begreifen. Nun aber heisst es einfach auf die totale Unwissenheit der Leser spekuliren, wenn man dies ernstlich behauptet. Schon das Verhältniss der beiden sich zunächst stehenden Abhandlungen „Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama" lässt selbst für ein nur flüchtiges Durchblättern den Vorwurf nicht zu, Wagner habe wie ein „Graphomane," sein Buch „ganz oder theilweise mit wenig verschiedenen Worten ein zweites Mal" geschrieben. Denn in der ersteren Schrift führt er seine Ansicht über die Verderbtheit der herrschenden und das Ideal der wahren Kunst ganz im Allgemeinen aus, in dem Buche „Oper und Drama" dagegen wollte er, wie er selbst sagt „nicht so allgemein, sondern mit genauem Eingehen auf das Besondere" die Möglichkeit und Nothwendigkeit eines gedeihlichen Kunstschaffens nachweisen. Herr Nordau rechnet eben gar nicht so schlecht. Die Meisten seiner Leser können ja doch nicht beurtheilen, ob's richtig oder falsch ist, sie haben ja sicher

die betreffenden Schriften Wagners überhaupt nie zu Gesicht bekommen und werden jetzt, nachdem ihnen ihr Verfasser als entartet, als Graphomane dargestellt ist, erst recht nicht die Lust zu ihrer Lektüre bekommen. Die Rechnung ist wirklich nicht schlecht, und wer so rechnen kann, der ist gewiss ein sehr wissenschaftlicher Mann.

Herr Nordau greift nun aus allen jenen Schriften das „Kunstwerk der Zukunft" heraus, um hier sich im Einzelnen Beweise für die „Entartung" Wagners zu holen. Man kann darüber streiten, ob es gerade sehr ritterlich gehandelt ist, diese Schrift zu wählen und dabei zu verschweigen, dass Wagner selbst später von ihr erklärt hat, er habe sie „in einem abnormen Zustande" geschrieben, den er geradezu mit einem Krampf vergleicht. Man kann darüber streiten, aber Herr Nordau soll sich nicht beklagen, wir verlangten zu viel von ihm; folgen wir ihm also ruhig auf das Feld, das er sich nun einmal zum Tummelplatz seiner „wissenschaftlichen" Kritik gewählt hat.

Wagner liebt in seiner Redeweise — Herr Nordau kann das vielleicht als neuen Grund für seine famose Entdeckung benutzen, dass Wagner eigentlich zum Maler geboren war — die Bilder; es drängt ihn den Gedanken, der ihm lebhaft vor der Seele schwebt, sich und seinen Lesern plastisch auszudrücken. Gerade in dem „Kunstwerk der Zukunft" ist seine Phantasie — wohl nicht unbeeinflusst von der Erregung, in der sein ganzes Wesen sich damals befand — in dieser Beziehung besonders thätig, nicht immer zu Gunsten der Erfassung des Gedankens, wie es mit Bildern öfters geht. An und für sich wird nun aber ja auch Herr Nordau diese Vorliebe für bildliche Ausdrucksweise keineswegs als ein Zeichen der Entartung betrachtet wissen wollen. Er müsste sonst z. B. die ganze semitische Rasse, die wegen ihrer bilderreichen Sprache bekannt ist, für entartet erklären, und das wird Herr Nordau doch wohl nicht. Es kommt also auf die Art der Bilder an.

Wagner sind die drei Künste, Tanz-, Ton- und Dichtkunst, aufs Engste verwandt, sie sind ihm Schwesterkünste. Aber mehr, es sind ihm drei Schwestern, die — im Idealzustande der Kunst — immer zusammen, nie getrennt auftreten, drei unzertrennliche Schwestern: so drängt sich ihm, wahrhaftig nicht unnatürlich, das Bild der drei Grazien vor Augen. Aber die Stellung jener Künste zu einander ist ihm nicht fest und unverrückbar. Nein, einmal tritt diese mehr hervor und die anderen zur Seite, ein andermal jene, und die beiden anderen dienen nur dazu der dritten Erfolg zu erhöhen, bald treten sie alle in gleicher Weise, innig verbunden und verschmolzen, auf: nicht starr und unbeweglich sieht Wagner die drei Grazien vor sich, sondern in unaufhörlicher Bewegung mit- und zueinander, in einem Reigen, wie er sagt, und dem Bilde, das ihm so vor der Seele schwebt, gibt er in folgenden begeisterten Worten Ausdruck: „Beim Anschauen dieses entzückenden Reigens der echtesten, adeligsten Musen des künstlerischen Menschen,*) gewahren wir jetzt die Drei, eine mit der anderen liebevoll Arm in Arm bis an den Nacken verschlungen; dann bald diese bald jene einzelne, wie um den andern ihre schöne Gestalt in voller Selbständigkeit zu

*) In dem Buche des Herrn Nordau findet sich die sinnentstellende Lesart: „dieses — Reigens der echtesten, adeligsten Musen, des künstlerischen Menschen," die ihm mit Recht zu einem Fragezeichen — die machen sich immer gut — Gelegenheit gibt. Ich nehme zu Ehren des Herrn Nordau an, dass in dem ihm vorliegenden Exemplare wirklich durch einen Druckfehler sich das Komma eingeschlichen hat. Aber einem so wissenschaftlichen Manne wie Herrn Nordau hätte es wirklich nicht schwer sein dürfen, das zu merken, besonders da in der Ausgabe der „Gesammelten Schriften" die Worte richtig stehen.

zeigen, sich aus der Verschlingung lösend, nur noch mit der äussersten Handspitze die Hände der andern berührend; jetzt die eine, vom Hinblick auf die Doppelgestalt ihrer festumschlungenen beiden Schwestern entzückt, dieser sich neigend; dann zwei, vom Reize der einen hingerissen, huldigungsvoll sie grüssend — um endlich Alle, fest umschlungen, Brust an Brust, Glied an Glied, in brünstigem Liebeskusse zu einer einzigen, wonnig lebendigen Gestalt zu verwachsen.“ So schreibt Wagner aus lebendiger Phantasie und gibt damit Herrn Nordau einen Beweis, dass er — nämlich Wagner — ein echter Künstler — ? oh nein! — dass er — „entartet!“ Wie anders sonst könnte man auch so etwas schreiben! „Reize“ „fest umschlungen“ „Liebeskuss“ und das alles gar von drei Schwestern! — das ist ja ganz pervers! Ohne Zweifel, wer so schreibt, ist „erotisch entartet“, und Herr Nordau ist gewiss ein sittenreiner Mann! —

Herrn Nordaus Sittlichkeit nimmt nun freilich nicht an dieser einen Stelle allein Anstoss. Sein beleidigtes sittliches Gefühl treibt ihn weiter zu folgenden gewaltigen Sätzen: „Wie allen krankhaften Erotikern stellt sich ihm das Weib als eine furchtbare Naturgewalt dar, deren zitterndes, ohnmächtiges Opfer der Mann ist.“ „Nach dem psychologischen Gesetz des Kontrastes erfindet er sich zu dem schrecklichen Weibe, das er in seinem innersten Wesen fühlt, als Widerspiel ein engelhaftes Weib, das ganz Liebe, ganz Hingebung, ganz Himmelsmilde ist etc.!“ Zu ersterer Gattung soll Brünnhilde, Venus, Kundry, die Walküren, zur anderen Elisabeth, Elsa, Senta, Gutrune gehören. Die Richtigkeit dieser Charakterisirung lasse ich unstreitig ganz auf sich beruhen. Da aber gerade Herr Nordau durchaus nicht vermag, oder versucht, in die eigentliche Bedeutung der spezifisch Wagnerischen — ethisch-dramatischen — Gestaltung dieser mythischen Persönlichkeiten einzugehen, — sie ihm vielmehr nur reinstoffliche Objekte bleiben, — warum richtet er seine Angriffe nicht lieber direkt auf die Stoffe selbst und verklagt als Erzeugnisse „erotischer Entartung“ nicht zunächst die germanisch-nordischen Sagen? Denn dorther hat Wagner die Typen fast aller jener Gestalten entliehen, auch die „Horde von grauenhaften Reiterinen, die das Blut der kämpfenden Männer trinken,“ über die Herr Nordau besonders entsetzt zu sein scheint: die Walküren. Einige Seiten später ist ihm all das auch wieder eingefallen. Denn da benutzt er es, um die „Unfruchtbarkeit,“ das „Schmarotzerthum,“ die „Geistesarmuth“ des Dichters zu beweisen. Da besteht ihm dessen Thätigkeit höchstens darin, dass er die Schaale der Volksüberlieferung „mit dem Häckerling unsinniger Redensarten vollstopft.“ Da bezieht Wagner „seinen Lebensunterhalt aus dem Vermächtniss der mittelalterlichen Dichtungen und verhungert, wenn der Wechsel aus dem dreizehnten Jahrhundert ausbleibt.“ Da ist seine Dichtung nur „ein meckernder Wiederhall der fernsten Vergangenheit, der „letzte Pilzling auf dem Dünger der Romantik.“ ... Ja, so etwas ist heutzutage noch möglich! Kann geschrieben werden, und wird gelesen. In Deutschland! — Und die Deutschen lassen es sich als „wissenschaftlich“ gefallen! Und finden darin nicht einmal die Beweise eines „kritischen Wahnsinns“! Der gute Deutsche nennt es „Esprit.“

Man sieht aber: Herrn Nordau steht, wenn es drauf ankommt, nicht nur eine Auswahl von verschiedenen Beurteilungen der selben Sache zu Gebote, sondern auch eine reiche Auswahl von Grobheiten, mit denen er seinen Gegner bedenkt. Das ist sehr „wissenschaftlich.“ Nur bleibt die eine kleine Frage: wer leidet nun eigentlich am Wahnsinn? der moderne Dichter, oder die Romantik? oder das Mittelalter? oder alle drei? Vermuthlich alle drei — also der deutsche Volksgeist selbst — denn Herr Nordau, dem es offenbar wohlthut, gegen Deutschthum und „Romantik“ unter dem Vorwand der Kritik unseres Dichters seine Streiche

führen zu können, hat uns ja gesagt, dass an solchen Gestalten, wie sie in jenen Dichtungen vorliegen, nur krankhafte Erotiker Gefallen finden, und Herr Nordau ist ein wissenschaftlicher Mann.

Uns aber, die wir nun einmal so „entartet“ sind, dass wir uns an den Werken Richard Wagners erfreuen, möge er dann gestatten auch unsere Meinung zu äussern, dass, wer jenes Bild des Reigens der drei Grazien sich nicht anders als von unsittlichem Empfinden (Nordau drückt sich unwiedergebbar aus!) eingegeben denken kann, wer in Wagners Darstellung der gewaltigsten aller Leidenschaften nur Darstellungen von „Lupanarvorgängen“ sieht, wer wirklich so — geartet ist, dass er bei Wagners Werken nicht „das Auge zum Nachbarn zu erheben“ wagt und „seinen Blick ertragen“ kann: dass Der auch seiner eigenen Sittlichkeit damit gerade kein glänzendes Zeugniss ausstellt.

Bei dem Vorausgehenden ist nun immerhin noch für gutmüthige Nichtkenner der Dinge Zweifel möglich, ob Herr Nordau doch nicht wenigstens in einem blinden Eifer *bona fide* gehandelt habe. An einigen Stellen jedoch ist seine Kritik so beschaffen, dass diese Annahme nicht mehr zulässig ist. Ich lasse mir an einem Beispiel genügen; dieses wird aber auch vollkommen genügen um Jedermann deutlich zu zeigen, was Herrn Nordaus wissenschaftliche Kritik werth ist.

Im letzten Theile jener Schrift behandelt Wagner die Frage, wer der Schöpfer des Kunstwerkes der Zukunft sein wird, und stellt der Erörterung hierüber gleich das Resultat, das er mit ihr gewonnen, voran in den Worten: „Wer also wird der Künstler der Zukunft sein? Ohne Zweifel der Dichter. Wer aber wird der Dichter sein? Unstreitig der Darsteller. Wer wird jedoch wiederum der Darsteller sein? Nothwendig die Genossenschaft aller Künstler“ — um dann diese Sätze auf 13 Seiten näher zu erklären und zu begründen. Was thut nun Herr Nordau? Er greift jene gleichsam als Ueberschrift vorangestellten Sätze heraus und verschweigt dem Leser, der mit ihnen allein natürlich nichts anzufangen weiss, dass sofort hinterdrein eine ausführliche Erklärung und Begründung folgt. Nach Wagners Ansicht nämlich, so gut sich diese in wenigen Worten ausdrücken lässt, ist das Kunstwerk der Zukunft die dramatische Darstellung der abgeschlossen vorliegenden Handlung eines Helden. Jeder künstlerisch veranlagte Mensch nun, der für einen bestimmten Helden eine besondere Vorliebe empfindet, wird das Bedürfniss empfinden, ihn und seine Geschichte künstlerisch darzustellen. Dazu bedarf er aber der Mitwirkung von Anderen. Verschaffen kann er sie sich nur dadurch, dass er seine Begeisterung für jenen Helden auch Anderen mittheilt und so seine Absicht zu einer gemeinsamen macht. Von da an ist also das künstlerische Unternehmen ein gemeinsames, das Kunstwerk wird die Schöpfung einer künstlerischen Genossenschaft sein, deren Mittelpunkt natürlich der Darsteller des Helden bildet, genau entsprechend dem Verhältniss, das im Leben zwischen dem Helden und dessen menschlicher und natürlicher Umgebung bestand, „nur mit dem Unterschiede, dass vom darstellenden Helden mit Bewusstsein gestaltet und geordnet wird, was dem wirklichen Helden sich unwillkürlich darstellte. Der Darsteller wird in seinem Drange nach künstlerischer Reproduktion der Handlung somit Dichter,“ wird aber auch hier wieder nur Erfolg haben, wenn er seine Absicht zu einer gemeinsamen erhebt und sich der gemeinsamen selbst unterzuordnen versteht, sodass also auch die dichterische Thätigkeit bis zu einem gewissen Grade eine gemeinsame ist. In diesem idealen, von dem herrschenden ganz verschiedenen Zustand der Kunst, wie ihn sich Wagner denkt, lässt sich also in der That von einer Identität von Künstler, Dichter, Darsteller und künstlerischer Genossenschaft reden.

Ich leugne keineswegs, dass dieses Zukunftsbild Jenen, die sich z. B. um die neueste Entwickelung der deutschen Volksspiele gar nicht bekümmert haben, Anlass zu Zweifel oder Verwunderung zu geben vermag. Nun behauptet freilich auch Herr Nordau gar nicht schlechtweg, wie er es an anderen Stellen im Vertrauen auf die Denkfaulheit seiner Leser thut, die betreffenden Worte seien Unsinn, er bringt sogar selbst grossmüthig eine Erklärung: „Wenn das überhaupt einen Sinn hat, so kann es nur der sein, dass künftig das Volk gemeinsam seine Dramen dichten und darstellen wird.“ Der Leser weiss nun wohl nicht recht, wieso gerade dieser Sinn herauskommt, und wieso plötzlich das *Volk* hier hereinschneit, wird aber um so mehr den edelmüthigen Scharfsinn des Herrn Nordau bewundern, der schliesslich selbst einem so verborgenen Sinne noch auf die Spur gekommen ist. Der Leser mag sich beruhigen. Herr Nordau hat jene Erklärung gar nicht, wie es etwa nach seinen Worten den Anschein haben könnte, nach vielem Bemühen selbst gefunden, sondern sie keinem Anderen entnommen als — Richard Wagner. Am Schlusse nämlich jener oben erwähnten Erörterung sagt dieser: „Wer wird demnach aber der Künstler der Zukunft sein? Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? — Sagen wir es kurz: das Volk.“

Nun sieht man schon aus diesem Satze klar, dass darin heineswegs eine Erklärung jener oben angeführten Sätze gegeben werden soll. Im Gegentheil, auf Grund alles dessen, was er im letzten und so und so viel anderen Kapiteln vorher erörtert hat, gelangt Wagner schliesslich hier noch einmal zu einer unerwarteten und kühnen Fassung seiner Ansicht, die selbst erst eine Erklärung nöthig hat. Statt dessen benutzt sie Herr Nordau gar zu einer Erklärung dessen, aus dem sie mit eine Folgerung ist. Wenigstens hätte er dann seine Leser darüber aufklären müssen, was eigentlich Wagner hier unter Volk versteht. Aber Herr Nordau hat das nicht nur nicht gethan, er hat vielmehr — es ist wohl das Tollste im ganzen Buche — durch ein geschicktes Taschenspieler-Kunststück es fertig gebracht, den Leser über Wagners Ansicht zu täuschen und sie in ihr Gegentheil zu verdrehen. Er geht allerdings dabei mit unleugbarem Geschick vor. Nach dem oben zitierten Satze nämlich: „Wenn das überhaupt einen Sinn hat u. s. w.“ fährt er fort: „dass Wagner wirklich dies (nämlich, dass das Volk künftighin gemeinsam seine Dramen dichten und darstellen werde) gemeint hat, beweist er, indem er (S. 225) dem von ihm vorausgesetzten Einwande, dass also der Pöbel der Schöpfer des Kunstwerks der Zukunft sein solle, mit den Worten entgegentritt: „„Bedenkt, dass dieser Pöbel keineswegs ein normales Produkt der wirklichen menschlichen Natur ist, sondern vielmehr das künstliche Erzeugniss Eurer unnatürlichen Kultur — dass alle die Laster und Scheusslichkeiten, die Euch an diesem Pöbel anwidern, nur die verzweiflungsvollen Gebärden des Kampfes sind, den die wirkliche menschliche Natur gegen ihre grausame Unterdrückerin, die moderne Civilisation, führt.““

Aus diesen Worten könnte sich der aufmerksame Leser wohl am Ende die wahre Meinung Wagners zurecht legen, er müsste es sogar, wenn Herr Nordau nur noch einige Sätze mehr aus der Bekämpfung jenes Einwands abgedruckt hätte. So aber bricht er zur rechten Zeit, wo bei dem Leser noch eine gewisse Unklarheit herrscht, ab, und nachdem er dann folgende Stelle aus Wagners Aufsatze: „Was ist deutsch?“ zitirt: „dass aus dem Schoosse des deutschen Volkes Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven erstanden, verführt die grosse Zahl der mittelmässig Begabten gar zu leicht, diese grossen Geister als von Rechtswegen zu sich gehörig zu betrachten, und der Masse des Volks mit demagogischem Behagen vorzureden, sie selbst sei Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven“ — ein Zitat, das das Wort Volk in einem ganz andern Sinne gebraucht wie das

„Kunstwerk der Zukunft“ und deshalb den Leser, dem das Herr Nordau nicht sagt, irre führen muss, — wagt er es, nun triumphirend auszurufen: „Aber wer anders hat ihr dies denn vorgeredet als Wagner selbst, der sie, die Masse des Volks, für den „Künstler der Zukunft“ erklärt“ und eine Seite später gar von einer Verherrlichung des Pöbels durch Wagner zu sprechen. Und das thut Herr Nordau, obwohl er die Stelle kennt, wo jener ausdrücklich jene falsche Interpretation seiner Ansicht zurückweist, obwohl er kurz vorher den Anfang dieser Stelle abgedruckt hat. Einige Sätze weiter heisst es da nämlich: „Weder Euch noch diesen Pöbel verstehen wir aber unter dem Volke: nur wenn weder dieser noch Ihr mehr vorhanden seid, können wir uns erst das Vorhandensein des Volkes vorstellen.“

Unter Volk nämlich versteht hier Wagner, wie er vorher schon ausführlich erörtert hat und jetzt in bewegten Worten wiederholt, alle die Menschen, die ein gemeinsames wahres Bedürfniss, eine gemeinsame Not empfinden. Man mag sagen, dass sich der Begriff „Volk“ auch anders erklären lasse, aber unwahr ist es, dass Wagner damit „den Pöbel verherrlichen“ wollte, unwahr, dass er je für den Künstler der Zukunft diejenige Masse des Volks erklärt hätte, gegen die er sich in der Schrift: „Was ist deutsch?“ wendet. Der angebliche Widerspruch, den Herr Nordau entdeckt hat, beruht nicht, wie dieser sich ausdrückt, auf dem „Unzusammenhängenden des von augenblicklichen Erregungen bestimmten Denkens“ Wagners, sondern auf einer groben Entstellung seiner Ansichten durch Herrn Nordau.

Endlich hat Wagner nicht einmal von dem Volke, wie er es sich denkt, behauptet, es werde gemeinsam seine Dramen dichten und darstellen, wie Herr Nordau meint. Das kann nun freilich bei diesem auch auf mangelhaftem Verständniss beruhen. Denn in der That gehören die Ausführungen, auf Grund deren jener das Volk für den Dichter der Zukunft erklärt, zu den am wenigsten klaren der ganzen Schrift, und zwar wesentlich deshalb, weil dabei in der Beweisführung eine Lücke steckt. Wagner nämlich stellt sich, wie wir vorhin sahen, als Träger und eigentlichen Schöpfer des Kunstwerks der Zukunft die freie künstlerische Vereinigung vor. Nun gibt es aber natürlich nicht nur eine einzige derart, sondern es wird, um Wagners Worte zu gebrauchen, „jedes in das Leben tretende dramatische Kunstwerk das Werk einer neuen, vorher noch nie dagewesenen und so nie sich wiederholenden Vereinigung von Künstlern sein: ihre Vereinigung wird von dem Augenblicke an bestehen, wo der dichterische Darsteller des Helden seine Absicht zur gemeinsamen der ihm nöthigen Genossenschaft erhob, und in dem Augenblick wird sie aufgelöst sein, wo diese Absicht erreicht ist.“ Es lassen sich also unzählige solcher künstlerischen Vereinigungen denken, sich zusammensetzend aus allen denen, die das Bedürfniss haben, künstlerisch thätig zu sein. Nun besteht das Volk nach Ansicht Wagners aus allen denen, die ein gemeinsames, wahres Bedürfniss empfinden. Wenn er also den Künstler der Zukunft mit dem Volke identifizirt, ist das nur dann erklärlich, wenn er glaubt, dass das gemeinsamste wahre Bedürfniss das künstlerische ist, dass das Volk der Zukunft nur aus künstlerischen Menschen besteht, die Summe also aller denkbaren künstlerischen Genossenschaften mit dem Volke zusammenfällt. Diesen Glauben hat er allerdings in jenen Erörterungen selbst über den Künstler der Zukunft — deutlich wenigstens — nicht ausgesprochen; dass er aber in der That so dachte, geht aus andern Stellen der Schrift klar hervor.*) Und hätte

*) Auf sie näher einzugehen, erlaubt der Raum nicht. Die zwei wichtigsten stehen: Gesammelte Schriften Band 3 Seite 50 oben, und Seite 159.

Herr Nordau uns ernstlich gezeigt, inwiefern die Voraussetzungen Wagners nicht einwandfrei seien, kein Mensch könnte etwas daran aussetzen; im Gegentheil, er hätte sich damit ein Verdienst erworben. So aber zeigt er, dass er selbst da, wo eine kritische Betrachtungsweise berechtigt wäre, den allerdings bequemeren Weg vorgezogen hat, des Gegners Ansicht zu entstellen und den Leser zu täuschen: und am Ende ist auch das — „Wissenschaft"! —

Ich könnte hier Halt machen. Denn der Leser hat vermuthlich mit dieser letzten Probe genug. Allein dann wäre das Bild, das er gewänne, noch nicht vollständig, und deshalb sei es mir gestattet, zum Schluss noch einen kurzen Blick auf den (wenn ich so sagen darf) positiven Gehalt der Nordauischen Kritik zu werfen. Denn Herr Nordau bekämpft nicht allein negativ seine „entarteten" Gegner, sondern — und an für sich ist das lobenswerth — er lässt sich auch dann und wann dazu herbei, ihnen gegenüber seine eigenen Ideen zu entwickeln und gibt dabei geradezu verblüffende Proben seiner wissenschaftlichen Tiefe und Gründlichkeit. Hat er vorhin durch die Methode seiner Kritik für unsere Entrüstung gesorgt, mag er jetzt auch für den Spott sorgen. Gelegenheit gibt er genug dazu, der Abschnitt seines Buches über Tolstoi soll dafür die Beispiele liefern.

Herr Nordau weist hier unter Anderem auch die religiöse Weltanschauung Tolstois als entartet zurück und beschenkt uns dafür seinerseits mit einer „Deutung des Welträthsels." Ihr Werth kann nicht besser beleuchtet werden, als durch die Anwendung, die er davon einem Worte des Fürsten Bismarck gegenüber macht. Dieser hat nämlich einmal gesagt: Ich weiss nicht, weshalb ich alles Ungemach des Lebens tragen sollte, wenn ich nicht an Gott und Jenseits glauben würde. Herr Nordau schliesst daraus, dass Bismarck „von den Fortschritten des menschlichen Denkens seit Hamlet, der ungefähr die selbe Frage stellte, nur ungenügende Kenntniss genommen hat" — gut, dass er Bismarck nicht gleich für entartet erklärt hat, er hätte bei manchen Leuten damit sicherlich enormen Beifall geerndtet — und gibt nun seinerseits folgende fulminante philosophische Erklärung: „Er (d. h. Bismarck) trägt das Ungemach des Lebens, weil und so lange er es tragen kann, und er wirft es unfehlbar in dem Augenblicke ab, in welchem seine Kraft nicht mehr ausreicht, es zu tragen." Unfehlbar, Herr Nordau! Man fällt, wenn man nicht mehr stehen kann, man wird — unwissenschaftlich, wenn man aufhört wissenschaftlich zu sein, und man wirft das Leben weg, wenn man nicht mehr die Kraft hat, es zu tragen. Unfehlbar. Es ist nur die Frage, was dem einen Menschen die Kraft gibt und dem andern nicht, das Leben zu tragen, und diese Frage hat sich Fürst Bismarck gestellt. Das Schönste ist, dass ein Paar Sätze weiter Herr Nordau selbst zugibt, dass das Glaubensargument „als aktiver Posten in Rechnung gestellt werden" muss. Was will er also? Denn dann kann es doch auch, wenn die übrigen Posten sich die Waage halten, das entscheidende Moment abgeben, und Fürst Bismarck mit seiner Behauptung für sein Theil Recht haben. Dies und alles Andere derart stellt aber die Theorie in Schatten, die Herr Nordau bei Gelegenheit der Besprechung der Tolstoischen Nächstenliebe entwickelt. Hierbei kommt er nämlich auf die Frage des Almosengebens überhaupt zu reden, und erklärt jedes Almosen, das nicht gerade einem Kranken und Alten gegeben wird, für verwerflich. Nun ist bekanntlich die Frage über die Berechtigung und Nützlichkeit der Almosen recht schwierig, sowohl pro wie contra lässt sich manches sagen. Um so grossartiger wirkt daher die Einfachheit, mit der Herr Nordau die Sache entscheidet. Man höre: „Den arbeitsfähigen Menschen zu beschenken, ist unter allen Umständen eine Sünde und ein Selbstbetrug. Findet der Arbeitsfähige keine Arbeit, so liegt dies offenbar an einem Mangel in den wirthschaftlichen Einrichtungen der Gesellschaft, und jeder

Einzelne hat die Pflicht, ernst an der Beseitigung dieses Mangels mitzuarbeiten, nicht aber dessen Fortbestehen zu erleichtern, indem er das Opfer der fehlerhaften Verhältnisse durch eine Gabe noch eine Weile begütigt; das Almosen hat in diesem Falle nur den Zweck das Gewissen des Gebers zu betäuben, und ihm eine Ausrede zu liefern, weshalb er sich seiner Pflicht entzieht, erkannte Schäden der Gesellschaftsordnung zu heilen.“ — Da habt Ihr's, die Ihr bisher auch diesen Armen Almosen zu geben pflegtet. Das thatet Ihr nur, um Euer Gewissen zu betäuben und faule Ausflüchte zu haben. Geht in Euch, und wenn Ihr nächstens wieder von einem Bettler angesprochen werdet, der zwar arbeiten kann und möchte, aber keine Arbeit findet und deshalb hungert, dann sagt ihm: „Lieber Nächster, du thust mir recht leid, ich weiss auch, dass du an deiner Arbeitslosigkeit nicht Schuld bist. Das sind vielmehr die verdammten wirthschaftlichen Einrichtungen der Jetztzeit. Ich werde auch, verlass dich darauf, nach wie vor unentwegt an ihrer Beseitigung arbeiten. Bis dahin ist freilich noch lange Zeit, und unterdessen wirst du Armer längst verhungert sein; du thust mir wirklich herzlich leid, aber geben — kann ich dir nichts Denn das ist Sünde und Selbstbetrug, wie Herr Nordau sagt, und dieser, musst du wissen, ist ein sehr arbeiterfreundlicher, wissenschaftlicher Mann.“ Das ist Nordausche „Nächstenliebe in Thätigkeit,“ mit der die geschmähte Tolstoische, die mystisch-entartete, den Vergleich doch wohl noch aushalten kann.

Doch genug davon. Wir brauchen keine Beispiele mehr, um auch nach dieser Seite hin Herrn Nordau gebührend würdigen zu können. Das Bild ist fertig, das Bild dieser gepriesenen neuesten litterarischen Kritik, deren charakteristische Eigenschaften Oberflächlichkeit, seichtes Gerede und Unehrlichkeit sind, das Bild dieses „wissenschaftlichen“ Helden, der sich vermessen, mit solch kläglichen Waffen Männer wie Wagner und Tolstoi in den Sand zu strecken. —

Eines aber haben wir aus alledem wohl gelernt: Was nämlich thatsächlich, seit Lessings Tagen, „entartet“ ist — — die Kritik!

Dr. Ludwig Ziehen.

II.

„Conversationslexika.“

Im ersten Quartalshefte des 18. Jahrgangs der Bayreuther Blätter steht eine Mittheilung aus dem Leserkreise, welche eine Aeusserung von Felix Dahn festnagelt. So sehr diese letztere zu beklagen ist, so gehört sie doch nicht zu denen, die für unsere Sache direkt grossen Schaden anrichten können, da eigentlich weniger eine Richtung Wagnerischer Kunstanschauung, als vielmehr eine Lehre des neuen Testamentes angegriffen ist, und das Beiwort „parsifalisch“ blos nebenbei einen Ausblick auf Bayreuth eröffnet. Zudem besitzen selbst Dahn's Schriften nur einen beschränkten Leserkreis, wenigstens im Vergleiche zu dem Werke, welches ich im Folgenden ins Auge fasse.

Ich besitze die 13. Auflage von Brockhaus' Conversationslexikon, der inzwischen weitere gefolgt sind. Diese Encyklopädien werden in einer Weise vertrieben, welche ihnen die weiteste Verbreitung in allen Klassen der Bevölkerung, insbesondere auch des „gebildeten“ Mittelstandes sichert. In weiten Kreisen unseres Volkes ist das Conversationslexikon fast die einzige Quelle der Belehrung und insoferne eine grosse Gefahr, als dadurch eine Halbbildung, ein Vielwissen zumeist unverdauten Zeuges entsteht, welche, weil sie in der eigenen Meinung als grosse Weisheit erscheint, gewöhnlich jegliche bessere Belehrung von sich weist. Was im „Brockhaus,“ im „Meyer“ u. s. w. steht, gilt als unumstösslich!

Auf S. 375 f. des 16. Bandes 1887 steht nun ein 4 Spalten langer Artikel über Richard Wagner, der von sachlichen Irrthümern und falschen Auffassungen strotzt. Man kann natür-

lich nicht verlangen, dass die Mitarbeiter alle unsere Auffassung theilen, aber wenigstens sachliche Richtigkeit zu fordern, ist doch nur recht und billig. Der vorliegende Artikel jedoch ist geradezu in einer der Wagnerischen Richtung gehässigen Weise abgefasst. Ich fasse eine kleine Blüthenlese heraus.

„Durch Meyerbeers Empfehlung wurde „„Rienzi"" im October 1842 aufgeführt."

„Wegen seiner Betheiligung an dem Dresdner Maiaufstande 1849 musste er flüchten..., hatte hiervon aber den Gewinn, dass . . . die mächtige demokratische Bewegung für seine bis dahin wenig beachteten Opern mit voller Kraft eintrat." (!)

„Unangenehmes Aufsehen veranlasste Wagner mit seiner Brochüre „„das Judenthum in der Musik"" . . ., in welcher er den Beweis zu liefern versuchte, dass die Juden als solche keinen Kunstsinn besässen und deshalb (!) „seine geschworenen Feinde seien." (!!!) Auf die selbe folgte die Brochüre „„Ueber das Dirigiren"" . . ., die es weniger darauf anlegt, Winke . . . mitzutheilen, als darauf, über andere Dirigenten oder Direktionsweisen den Stab zu brechen. Eine dritte Brochüre ähnlicher Art (!) . . . . „„Ueber Schauspieler und Sänger"", worin er gegen verschiedene ihm missfällige Theaterintendanten auftrat."

„Er selbst suchte in seinen Librettos mit entschiedener Reform voranzugehen" . . .

„Die dichterischen Anlagen Wagner's scheinen seinen musikalischen die Waage zu halten."

„Mit so vielseitigen Hilfsmitteln war es Wagner möglich an die Stelle des künstlerischen Formalismus . . . einen in seiner Art vollkommenen Schematismus zu setzen, der nur den einen Fehler hat, dass er nicht aus der Natur der Kunst, sondern aus der Reflexion entsprungen ist. Dahin gehören im Musikalischen die Signale (!!) (Leitmotive), mit welchen Wagner die Personen . . . kennzeichnet . . ."

„Dahin gehört ferner . . . die neueingeführte, aber schwache (?) Form des Stabreimes, an welchem er in den „„Nibelungen"" seine poetische Rede zu Versen aufzubauen und für den Mangel eines innerlich lebendigen rhythmischen Flusses zu entschädigen sucht." (!)

„Das so verkündete Ideal . . . ist ein unmögliches, weil es verwegen über die Grenzen aller Kunst hinausgreift" „Hieraus erklärt sich, dass trotz . . . . doch eine eigentliche Wagnerische Schule der Opernkomposition (!!) nicht vorhanden ist."

Dies nur das Krasseste, denn jeder Satz fast ist unwahr oder ungenau oder unverstanden. Der Schluss heisst:

„Die Litteratur über Wagner ist sehr zahlreich, aber vielfach durch Parteilichkeit entstellt." Selbsterkenntniss scheint der Verfasser nicht gehabt zu haben.

Jetzt schlage ich zum Vergleiche Liszt auf und finde Seite 115 des 11. Bandes (1885):

„Liszt (Franz), der grösste Klavierspieler und nächst Paganini der grösste Virtuos der neuern Zeit, auch (!!) Komponist . . . u. s. w."

Dies genügt mir vollkommen!

Wenn ich dann Seite 718 des 3. Bandes (1882) bei Bülow keine Silbe von dessen Bedeutung als Interpret und Dirigent — letzteres auch bei Liszt nicht — finde, so wundert mich das nicht mehr.

Solche Artikel, welche eine so ungemeine Verbreitung finden, sind es, die, eben weil sie den Schein höchster Autorität für sich haben, uns ganz ungeheuer schaden.

In der neuesten 14. Auflage des Brockhaus'chen Lexikons, von der erst ein Theil ausgegeben ist, findet sich — Band III, anno 1892 — allerdings die Bedeutung Bülow's als Dirigent und Interpret berücksichtigt; bei Liszt — Band XI, anno 1894 — heisst es jetzt: „Klaviervirtuos und Komponist." Beide Artikel sind sachlich und mehr biographisch gehalten ohne direkte Unrichtigkeiten, so dass man damit zufrieden sein kann. Der Band Wagner fehlt noch, doch ist auch hier eine entsprechende Verbesserung zu hoffen und jedenfalls dringend anzustreben. Immerhin werden die Besitzer der 13. Auflage sich nicht sogleich ein so kostspieliges Werk neu beschaffen, und das Unheil, das die Eingangs besprochenen Artikel anrichten, wird sich noch Jahre lang forterben, bis die 13. Auflage nach und nach aus dem Verkehr verschwindet. So dankbar wir die erhoffte Verbesserung begrüssen werden, sie kann den alten Schaden erst sehr allmählich bessern.

Das Lexikon von Pierer — 7. Auflage — zeichnet sich durch ausführliche Angaben und verständnissvolle Würdigung aller drei Künstler aus. Bülow Band III, anno 1889; Liszt Band VIII, 1891; Wagner Band XII, anno 1893. Letzterem, im Uebrigen sehr eingehenden und guten Aufsatze, entnehme ich folgende Stellen:

„Ausserdem komponirte er französische Romanzen, die Faust-Ouvertüre, vollendete im November 1840 seinen Rienzi und im Sommer 1841 den fliegenden Holländer. Den Text der ersteren Oper hatte er mit bedeutendem dramatischen Geschicke nach Bulwer's gleichnamigen Roman bearbeitet; den der zweiten nach Andeutungen Heines in den „„Memoiren des Herrn v. Schnabelowski"" künstlerisch frei gedichtet." (?)

„Wagner entlehnte (!) dem deutschen Volksgesang (?) rhythmisch möglichst (!) bestimmte Themen („„Leitmotive""), die er zur Charakterisirung von Stimmungen und Personen ge-

brauchte und durch deren regelmässige Wiederkehr er der . . . Oper . . . Einheitlichkeit . . . gab.“

Im Conversationslexikon von Manz, das auch noch nicht völlig erschienen ist, findet sich weder bei Bülow, noch bei Liszt — Band VIII, 1884, 4. Auflage, — über welchen die Angaben noch obendrein unvollständig und ungenau sind, die Bedeutung als Dirigent und Interpret hervorgehoben. Es sind fast nur kurze historisch-biographische Notizen gegeben. In dem Aufsatze Bülow — III. Band, 1881 — folgt auf die Bemerkung: „ . . . wurde 1864 durch R. Wagner's Vermittelung Vorspieler des Königs Ludwig II. in München . . . eine Stelle, die hier überhaupt nicht wiederzugeben ist. Es lässt sich mit zwei — wir wollen hoffen — nur unbesonnenen Worten ein ganzes Meer von böser Verdächtigung in die Leserwelt schütten. —

Die einschlägigen Aufsätze in Meyer's Conversationslexikon, 4. Auflage, sind neben denen im neuen Brockhaus und im Pierer weitaus die besten und ausführlichsten. Die Aufsätze: Bülow — III. Band, 1886; — Liszt — X. Band, 1890; — bieten nicht nur genaue biographische Notizen dar, sondern auch eine objektive Würdigung der ganzen künstlerischen Thätigkeit, auch der Werke. Am Ausführlichsten ist Wagner behandelt — XVI, 1890 —, doch vermisst man im sonst recht eingehenden Verzeichniss der Werke Wagners „Wieland“ und „Jesus von Nazareth.“ Auch folgende Stelle ist bedenklich: „dem Drang, die auf dem Weg der Betrachtung gewonnenen Ergebnisse praktisch zu verwerthen und die von Seiten der Kritik (unter andern durch Otto Jahn in seinem 1854 in den Leipziger „Grenzboten“ erschienenen Aufsatz über den „„Lohengrin““) erhobenen Bedenken gegen sein System durch die That zu widerlegen, dankt das 1859 vollendete Musikdrama „„Tristan und Isolde““ seine Entstehung. . . .“

Auch das Wirken der Wagner-Vereine findet seine Würdigung. Wären alle Aufsätze in dem Geiste geschrieben, so könnten wir zufrieden sein.

Das Kürschner'sche Conversationslexikon, welches in der Münchner Staatsbibliothek nicht vertreten ist, konnte ich mir auch bei meinem Buchhändler nicht verschaffen. Man kann aber Angesichts des „Richard Wagner-Jahrbuches“ hier wohl eine verständnissvolle Behandlung voraussetzen.

Sonach bleibt das ältere Brockhaus'sche Werk leider von Allen das Bedenklichste.

Man kann ja dem Verlag nicht die Verantwortung für alle Artikel aufbürden, denn dieser ist von seinen Mitarbeitern abhängig. Um so mehr aber müssen wir uns rühren, vor solchen Unwahrheiten und Entstellungen zu warnen! So lange uns in der Weise entgegengearbeitet wird, ist eine Erziehung des grossen Publikums zu einem richtigen künstlerischen Empfinden, ist eine Reorganisation und Reform des Theaters unmöglich. Hier bietet sich dem allgemeinen Verein eine Aufgabe dar! Die akademischen Vereine, welche ein so ehrendes Lob in dem Eingangs erwähnten Hefte fanden, können darin nichts thun. Läge es an diesen, so wäre sicher schon Abhilfe geschafft! Die Bayreuther Blätter aber könnten wenigstens auf diese Verhältnisse hinweisen, auch das wird vielleicht etwas nützen. —

Meine Absicht war nur, eine faule Stelle aufzudecken; kennt man sie, so findet sich wohl schon das Heilmittel.

Dr. Eduard Jordis,
des Leipziger Ak. R. W.-V's. a. H.

Im Verlage des Herausgebers.
Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

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

XII.

Entschlage dich der Illusion der Zeit! Wir gehen aus dem Nichts hervor, nehmen eine Gestalt an, sind Erscheinungen; um uns her, wie ein wirkliches Gespenst, ist die Ewigkeit. Hören wir nicht Töne der Liebe und des Glaubens wie von himmlischen Harfen, gleich dem Gesange seliger Geister? — Geister! Es gibt deren beinahe tausend Millionen, die offen am hellen Mittag auf Erden wandeln; es ist geheimnissvoll schrecklich zu denken, dass Jeder von uns nicht blos einen zukünftigen Geist in sich trägt, sondern selbst in der That und Wahrheit ein Geist ist. — (Carlyle. Geb. 4. Dez. 1795.)

E. T. A. Hoffmann,

der deutsche Geisterseher.

Von Hans von Wolzogen.

Achtes Kapitel: Unter Verwandten und Bekannten.

(Kehraus.)

„Der Denker ist der rückwärts schauende Dichter; der wahre Dichter ist aber der vorverkündende Prophet. Zu solchem Prophetenamte befähigt nur die tiefste, seelenvollste Sympathie mit einer grossen gleichstrebenden Gemeinsamkeit, deren unbewussten Ausdruck der Dichter eben nach seinem Inhalte deutet.“ (Richard Wagner, V. 94. W.-L. 629).

„Ist es denn etwas so unendlich Schwieriges, einen guten Operntext zu schreiben? Lasst Euch einen Rath geben, wie die Sache ganz einfach zu machen ist. Vor Allem habt Poesie in Euch, und das Herz auf dem rechten Flecke: da Ihr nun so unendlich viel in alten und neuen Büchern leset, so kann es dann ja gar nicht anders kommen, als dass Ihr bei dieser oder jener Geschichte oder Sache mit Eurem ganzen Herzen haften bleibt, — dass Ihr nicht weiter gehen könnt, dass Ihr plötzlich wundervolle leidenschaftliche Gestalten vor Euch sich bewegen seht, Ihre Pulse schlagen fühlt, und ihre jauchzenden Hymnen und wehmüthigen Klagen vernehmt. Seid Ihr nun so weit, so werdet Ihr ja gar nicht mehr anders können, als schnell mit der Feder ein glühendes Drama aufzuzeichnen, dass aller Menschen Brust erschüttern und hoch erregen muss; ein solches Drama braucht Ihr dann nur einem jener kunstgeübten, gefühlvollen Musiker zu übergeben, deren Deutschland so viele aufzuweisen hat: den wird Euer Drama zunächst begeistern, und was er in dieser Begeisterung mit Euch in Gemeinschaft erschafft, wird die schönste Oper der Welt sein!“ (I. 305. W.-L. 796.)

Wir hatten auch unseren Dichter als „vorverkündenden Propheten“ bezeichnet; aber wo wäre die „grosse gleichstrebende Gemeinsamkeit“, deren Ausdruck er gedeutet hätte? Sie spricht zu uns aus den Worten, welche dem Motto dieses unseres letzten Kapitels nachfolgen. Wieder kann man fragen: sind es Worte Hoffmann's oder Wagner's? Es sind auch in diesem

Falle, wie in dem vorigen, Worte des jungen Musikers in Paris, und sie quollen aus der Gemüthssphäre des „reisenden Enthusiasten", dem die Musik — Das ist, was die „Senatoren" nicht „finden" können, da es nicht im „Scheine" steht! Die grosse „Gemeinsamkeit" Hoffmann's und Wagner's war kein „Volk", sondern einzig und allein: Musik. Aber in dieser Musik waren sie gemeinsam mit einer glänzenden Reihe prophetischer Geister seit einem Jahrhundert. Raum und Zeit verschmelzen in dieser Gemeinsamkeit, dieser grossen Verwandtschaft, ja, die Nationalität überfliegt im enthusiastischen Ahnen des reinmenschlichen Ideals ihre Grenzen und sehnt sich nach Dem, was Deutsch ist. O, es ist wohl eine „grosse, gleichstrebende Gemeinsankeit", und sie kann dereinstmals auch zum Volke werden, wiederum etwa nach Jahrhunderten, einem Volke, dem dann auch Hoffmann angehören wird als geisterseherischer Deuter seines ewig wahrhaftigen Ausdruckes; und der „Denker" dieses Volkes wird der rückwärts schauende Dichter sein, der Alles Das, was wir hier nur andeuten können, völlig durchschauen und das Geheimniss der wandelnden Geister nicht nur hören, sondern wissen wird. Das rechtfertigende Wissen des Unbewussten wird dann wiederum die höchste Kunst dieser Zukunft sein. Und es wird keine „Senatoren" geben, die nichts davon wissen, und denen die Musik im Scheine befangen bleibt. Solche gelehrte Leute, die auch unser junger Pariser Musiker mit leichter Ironie vorübergehend streift, gehören nur in die Zeiten des „Fortschrittes", aber nicht der Erfüllung, und wer das Ideal in sich selber trägt, der mag in Mitten des Fortschrittes ihren ewigen Stillestand im Scheine ironisch fixiren auf eine so köstlich erheiternde Weise, wie Hoffmann im *„Artushofe"* das Philisterium des modernen Nibelungenthums, der zu „Senatoren" von Danzig gewordenen Horthüter und Gralsfeinde aller Zeiten, dergleichen da also redet:

„Sehen Sie, mein Werthester, über diese Dinge habe ich denn wohl mehr nachgedacht, als vielleicht Manche; ja, selbst ein entschiedener Verehrer der Kunst, bin ich tiefer in das eigentliche Wesen der Sache eingedrungen, als ich es nur zu sagen vermag; daher sind mir nur Andeutungen möglich." Der Neffe sah bei diesen Worten so gelehrt und tiefsinnig aus, dass Traugott ordentlich einige Ehrfurcht für ihn empfand. „Sie werden mir Recht geben" fuhr der Neffe fort, nach dem er eine Prise genommen, und zweimal geniest hatte, „dass die Kunst Blumen in unser Leben flicht — Erheiterung, Erholung vom ernsten Geschäft, das ist der schöne Zweck alles Strebens in der Kunst, der desto vollkommener erreicht wird, je vortrefflicher sich die Produktionen gestalten. Im Leben selbst ist dieser Zweck deutlich ausgesprochen; denn nur der, der nach jener Ansicht die Kunst übt, geniesst die Behaglichkeit, die den immer und ewig flieht, welcher, der wahren Natur der Sache entgegen, die Kunst als Hauptsache, als höchste Lebenstendenz, betrachtet." — „Was nennen Sie denn nun aber eigentlich ernstes Geschäft des Lebens?" — Der Neffe sah ihn etwas betroffen an. „Nun, mein Gott," fuhr er endlich heraus, „Sie werden mir doch zugeben, dass man im Leben leben muss, wozu es der bedrängte Künstler von Profession beinahe niemals bringt." — Es kam ungefähr darauf hinaus, dass er im Leben leben nichts Anderes nannte, als, keine Schulden, sondern viel Geld haben, gut Essen und Trinken, eine schöne

Frau und auch wohl artige Kinder, die nie einen Talgfleck in's Sonntagsröckchen bringen, besitzen u. s. w. Dem Traugott schnürte das die Brust zu: „Was führe ich doch," sprach er zu sich selbst, „für ein erbärmlich Leben! — Wozu alles Sinnen, alles Schreiben? — Damit sich nur die Goldstücke im Kasten mehren, damit nur des Fafner's unheilbringender Hort immer mehr funkle und gleisse! — —" (Artushof. I. 196 ff.)

Solchem Philisterium, unter dessen goldstrotzender Alltagslivrey der junge Idealismus elend niedergedrückt zum Bedienten der Zeit verkommt, ei, dem soll man ja nicht so leichtmüthig im Bewusstsein eines höheren Glückes vorübergehen! — Es birgt sich in der That ein Teufel darinnen, der aus Nibelheim stammt. Das ist der alte Alberich, der sich listig „Lust" zu gewinnen weiss, weil er der Liebe geflucht hat. Und ist es eine schwerfällige Fafner-Stimmung, die mit der Behaglichkeit des Bourgois über dem „Besitze" schnarcht, so lauert dahinter doch auch der tückische Albe, für den der Besitz der Stachel des Begehrens bleibt, und um dessen Begehrens willen dieser Besitz einzig vorhanden zu sein scheint. Der ewig rastlos nach Lust listende Wille, der den Weg zur Liebe verfehlt und verwünscht hat, schafft sich selbst Besitz auf Besitz, Scheine und Symbole des Besitzes, goldene Reifen und Ringe, um ihrer begehren zu können; und in der Blindheit seines Triebes erblickt er endlich auch in dem ewig Andern, in dem Gral der göttlichen Liebe, nur solch ein goldenes Gut seines Begehrens, um das zu erreichen, er, ein Klingsor, die Gesetze der Natur selbst zerbricht, blind auch für die ewige Wahrheit, dass nur aus der Natur, aus dem Willen selbst, der in ihm so dämonisch sich verirrte, jener Gral erstrahlen, jenes heilige Blut entquellen konnte, — dass es wohl ein Hort ist aus der Tiefe des natürlichen Seins, aber kein Hort aus der Schmiede der Entweiher der Natur, der Schwarzalben und Schwarzkünstler, die seit den Zeiten der Alberiche und Klingsore unter uns zu Senatoren und Philistern geworden sind, bis zur wahnwitzigen Philistrosität der rothen Dogmatiker vom Prinzip der *tabula rasa!*

Dafür, für diese innere Verwandtschaft der Nibelungen und der Philister, sollen wir nicht blind sein, die wir die innere Verwandtschaft des Geistersehers und des Genius hier zu erkennen uns bemühen. Wir werden in der Folge noch zu bemerken haben, wie in gewissen, anscheinend höchst allegorischen, Phantasiestücken unseres Dichters die Symbole des Hortes und des Grales, der Natur und des Ideales, wie man es nun bezeichnen mag, sich zu einem Symbol des Sieges reiner Liebe derart zu verschmelzen scheinen, dass man sie nicht mehr zu trennen vermag. Dies darf uns dann nicht in Verwirrung versetzen; denn wir müssen die innere „Musik" dieser „Allegorien", den Grundton dieser Liebe, im Ohre klingend behalten, die uns gerade vor falschen Klingsor-Deutungen bewahren soll. Es handelt sich da keineswegs um eine Vertauschung des Grales mit dem Horte in dem Sinne der ersten Blindheit des Albenwesens, das auch den Gral

für ein Objekt des sinnlichen Begehrens nimmt, sondern um eine Verklärung des Hortes zum Grale selbst, als den Gegensatz zu jener zweiten Blindheit, welche es verkennt, dass auch die höchste Sittlichkeit aus dem Grunde der Natur, des Willens, entblühen muss, um die wahrhaftige, lebendige, erlösende Macht Gottes zu sein. Diese Deutung des Willens als der Erlösungsmacht verdanken wir der Philosophie, welche zugleich die Deutung der Musik als des idealen Ausdruckes des selben Willens uns gegeben hat; und in der Idealität der Musik lebt uns, mehr als nur symbolisch, das Wesen jenes Wunders des höchsten sittlichen Ideales gegenwärtig. Diese Musik erhebt auch Hoffmann's Symbolik über die Sphäre der künstlichen Allegorien hinaus. Sie sprüht von Innen her phantastische Bilder wie unerschöpflich an's Licht der wortsprachlichen Dichtung, aber Niemand soll sich in den Strudel mit Deutungsversuchen stürzen, die elend scheitern müssten an der Klippe des Grenzsteins zwischen Schall- und Lichtwelt, der zugleich der Markstein ist für das Genie des Dichters. Der konnte diese Bilder aus seiner innern Musik gewinnen; das ist genug, dass wir uns daran erfreuen dürfen. In dieser Freude am Bilde, geniessen wir auch mit dem Verstande die Wonne der Freiheit, welche im Wesen der Musik, und im Grunde des schöpferischen Gemüthes dieses Dichters liegt, — welche selbst und allein die „Idee" seiner Phantasien bildet. Sie bedeuten nichts, sie sind etwas; und dass dieses Sein nun gerade in einer Sprache sich mittheilen muss, die nicht Musik ist, sondern Sprache des Verstandes, Sprache des Scheines, Sprache der „Bedeutungen", das giebt seiner Darstellung stäts etwas Ironisches; aber — wie wir wissen — als Ironie des musikalischen Gemüthes, des Schallsinns, hat es doch den Charakter echten, deutschen Schalksinns. Die Freiheit dieses „Humores", wie die Deutschen zu sagen lieben, ersetzt nun die nicht zum vollen Klingen gelangende Freiheit jener latenten Musik seiner phantastischen Poesie. Dieser Humor lässt es nicht zu, dass seine Poesie sich in Allegorien „verhaftet"; er löst alles Philiströse, was der Allegorie anhängt, sofort auf in das Gelächter über die tolle Verwegenheit jedes Allegorisirens, das der tiefen Wahrhaftigkeit jenes musikalischen Weltgeheimnisses vom ewigen Ideale gilt.

Gerade in jenem „Capriccio", das auch die schon zitirte schöne Stelle über den deutschen Humor enthält, und das selbst die — wie der oberflächliche Leser sagen würde — „Allegorisirung des Humors bedeuten zu sollen scheint" — in der *„Prinzessin Brambilla"* welche als Nacherzählung Callot'scher Phantasie-Zeichnungen von vornherein „am Bilde verhaftet" war, weiss der Erzähler selber gar nicht oft genug, geht es nicht anders: mit Selbstironisirung, sich gegen die „allegorische Deutung" seiner bilderreichen Corso-Spässe zu verwahren, und das wirklich oft unvermeidlich dünkende Verfallen in das Abstrakt-Allegorische stäts wieder durch immer neue skurrile Phantasiestreiche seiner freien karnevalistischen Gestaltungs-

lust, seiner echt ‚Bescapi"schen Masken-Schneiderkunst, zu durchkreuzen. Ja, dieser Kreuzstich wird ihm hier zum „Styl" des ganzen tollen, scheinbar so formlosen Dings; wie denn auch der „Meister Bescapi", der grosse Schneider des Karnevals, am Schlusse sich selbst als „Styl" vorstellt:

„Ich bin mir immer so vorgekommen, wie Einer, der dafür sorgt, dass nicht gleich Alles im Zuschnitt verdorben wird — gleichsam wie Form und Styl." —

Der Chiarlatano Celionati aber, der sich als Fürst von Pistoja, Herrn des Zauberpalastes vom phantastischen Humore, enthüllt, sagt es ganz deutlich:

„Sieh, ich könnte, meines Marktschreierthums eingedenk, mit allerlei geheimnisvollen und zugleich prahlerisch klingenden Worten um mich werfen; ich könnte sagen: Du seiest die Phantasie, deren Flügel erst der Humor bedürfe um sich emporzuschwingen, aber ohne den Körper des Humors wärst du nichts als Flügel, und verschwebtest, ein Spiel der Winde in den Lüften. Aber ich will es nicht thun, und zwar schon aus dem Grunde nicht, weil ich zu sehr in's Allegorische, mithin in einen Fehler verfallen würde, den schon der Prinz Cornelio Chiapperi auf dem *Café greco* mit Recht an dem alten Celionati gerügt hat." —

Dieser Humor, wie wir ihn auch in obigen Worten zu uns sprechen hören, weiss es am Besten, dass es sich bei solchen Phantasie-Stücken gar nicht um Bedeutungen, sondern bei allen Scherzen doch immer um ein Sein, ein Wesen, um das „Ding an sich" handelt, das eben nur erkannt, d. h. erschaut, d. i. gehört sein will. Das ist „der tiefe Grund, die aus irgend einer philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Hauptidee" — wie Hoffmann in der Vorrede zur „Brambilla" sagt; und diese Idee ist ihm wesentlich „Musik", wie sie auch am Schlusse der „Brambilla" als „Musik des Zaubergartens in vollen Akkorden" ertönt, zum Preise „unserer hohen Königin Mystilis!" — Aus dem gehörten Wesen der Welt gewinnt das Auge des Dichters die Schau des symbolisirten Ideales (Mythos beim musikalischen Dramatiker, Fabel beim phantastischen Epiker). Diese Schau leitet den Verstand, auch durch alle Spottvögel des Humors, wie den Studenten Anselmus im „goldenen Topfe", nach dem Lande der Erkenntniss, welche dort als die Erkenntniss des Glaubens und der Liebe gefeiert wird, und welche wir im „Parsifal" als das Wissen aus Mitleiden verkünden hören. Um mitzuleiden, muss man auch das Leiden sehen lernen; und dazu wiederum dient dem menschlichen Gemüthe die Wunderkraft der Phantasie. Wer es nicht vermag, diese Wirkung der Phantasie aus Hoffmann's Ironie der Welt-Kritik zu erkennen, der gebe es auf, den Geisterseher in unserem Sinne als den Verwandten des Genius verstehen zu wollen! Seine Phantasie hat ein allerschärfstes Dichterauge, er ist ein vollkommener „Realist" in seinem Erschauen und Schildern des Wirklichen, der „Persönlichkeit", des Scheines der Individuation. Aber er steht dabei nicht still; sein musikalisches Gemüth hält ihm die Wahrheit der Ur-Einheit all dieses Spukes und Gespiels gegenwärtig, und er empfindet tief persönlish das Wehe des Zwiespalts in der Erscheinung. Daraus erwächst ihm die Kraft des Humor's, welche die befreiende Eigenart

ist des deutschen Realisten, des Mannes der Phantasie, dem im Erschauen des Einzelnen die ewige Idee, die Musik der Welt, im Ohre klingt. Er selbst wollte z. B. seine *„Prinzessin Brambilla“* als eine „Verbindung des Humors mit der Phantasie“ verstanden wissen. Wir aber können wohl erweiternd sagen, dass wir bei ihm anstatt blosser Gespenstergeschichten einerseits und verzwickter Allegorien andererseits, vielmehr die wunderbare Verbindung zu bewundern haben: des phantastischen Realismus, der die Geister als Gestalten, Personen sieht, — und des ironischen Humors, der die Gestalten und Personen der Wirklichkeit im Geisterreiche des Gemüthes vor Gericht zieht und mit dem Lachen des Mitleidenden verurtheilt zum Personal der grossen Puppenkomödie der „Erscheinung“, — und endlich des romantischen Idealismus, der über diese Erscheinung hinaus das Reich des Gemüthes selbst mit gleicher Realistik bildnerischer Phantasie darzustellen sucht, aber noch nichts Anderes damit zu erreichen vermag, als die ahnungsvolle Freude am Triumph der inneren Musik, welche das Lebenselement jener ganzen merkwürdigen, poetischen Verbindung ist. Denn da, wo Hoffmann's höchste Phantastik in der Symbolisirung des Ideals Gefahr läuft, allegorisch nicht verstanden zu werden, da haben wir gerade den Boden gewonnen, der uns unter den Füssen zu schwinden scheint, solange wir nur „Worte — Worte“ daraus erblühen sehen, — den Boden für das Kunstwerk der Zukunft, welchem eben jenes Höchste das Erste und Eigenste ist. Mit der selben Schärfe des Realismus künstlerischen Schauens, mit der selben Kraft der Phantasie, mit der selben Tiefe des schöpferischen Idealismus bildet dieses Kunstwerk sich aus Tönen zu Gestalten, wie es die äusserste Anstrengung des Wortdichters uns zeigte, — aber nun ohne Anstrengung, sondern in voller Freiheit, und mit jenem grossen Humor, dem die Ironie nicht mehr die Zeichnung verleiht, weil er selbst die helle Freude am erfüllten Dasein des Ideales, das doch Leiden und Mitleiden einschliesst, weil es nicht nur künstlerisches, weil es auch sittliches und religiöses Ideal ist. —

Diese lange Auseinandersetzung habe ich an den Anfang des Kapitels gestellt, um sie nicht in vielfacher Zersplitterung und unter mancher nothwendigen Wiederholung zwischen die folgenden Zitate aus Hoffmann's Schriften einordnen zu müssen. Diese sollen uns allesammt nur Belegstücke liefern zu den soeben mitgetheilten Ansichten über die Verwandtschaft des Dichters mit dem Genius, als Realist und Idealist, als Schauender und Hörender, als Mann des humoristischen und des mitleidenden Gemüths, dessen Phantasien keine Allegorien sind, eben weil sie realistisch, humoristisch und idealistisch sind. Denn dieses sind drei Formen der Wahrhaftigkeit: als die Form der objektiven Erscheinung, der subjektiven Gemüthsbetrachtung, und des universellen Willens selbst, und zwar immer im idealen Sinne künstlerischer Thätigkeit. Konnte der Dichter das Kunstwerk aus der Musik, also des „Seins“, nicht schaffen, was blieb

ihm, schien es, als ein Kunstwerk der „Bedeutungen“? — Dass er dies mit ausgesprochener Absicht vermieden und immer wieder durch seine humoristische Ironie gesprengt hat, ist ihm hoch anzurechnen. Er blieb auch darin der echte Realist aus Idealismus; und so ist er auch, trotz seinem Tode, nicht untergegangen. Er ist auch nicht wahnwitzig geworden, und nicht nur Dank dem schirmenden Strickstrumpf seiner Frau. Das hat er den Gestalten seiner Phantasie überlassen, wie jenem seltsamen Maler im „Artushof“, der realistisch verwirklichen möchte, was reines Ideal ist, und darüber zu Grunde geht:

„Allegorische Gemälde machen nur Schwächlinge und Stümper; mein Bild soll nicht bedeuten sondern sein. Sie finden, dass alle diese reichen Gruppen von Menschen, Thieren, Früchten, Blumen, Steinen sich zum harmonischen Ganzen verbinden, dessen laut und herrlich tönende Musik der himmlisch reine Akkord ewiger Verklärung ist.“ (Artushof. I. 204.)

So redet dieser weise Wahnsinnige vor der leeren Leinwand, auf der er wähnt, sein Ideal, jene ewige „Musik“, mit dem Pinsel fixirt zu haben. Sein eigener Wille tödtet ihn:

„Immer stärker, aber immer unverständlicher und verworrener wurde des Alten Ausdruck. „Lass immer Deine Diamantkrone funkeln, Du hoher Greis!“ rief er endlich, den glühenden Blick starr auf die Leinwand geheftet, „wirf ab den Isisschleier, den Du über Dein Haupt warfst, als Unheilige Dir nahe traten! — Was schlägst Du so sorglich Dein finsteres Gewand über die Brust zusammen? — Ich will Dein Herz schauen — das ist der Stein der Weisen, vor dem sich das Geheimniss offenbart!“ — Bist Du denn nicht ich? — Was trittst Du so keck, so gewaltig vor mir auf! — Willst Du kämpfen mit Deinem Meister? Glaubst Du, dass der Rubin, der, Dein Herz, herausfunkelt, meine Brust zermalmen könne? — Auf denn! — tritt heraus! — tritt her! — ich habe Dich erschaffen, — denn ich bin.“ — Hier sank der Alte plötzlich wie vom Blitze getroffen zusammen“.

Es ist etwas Gewaltiges in dieser grausigen Phantasie! Der Künstler trägt in sich den „Stein“ der Weisen, den Gral, das Ideal, es ist sein eigenster Wille, seine innere Musik. Nun kann er sie nicht „schaffen.“ Er „schaut“ sie, wo sie nicht ist, indem er sie fühlt, wo sie ist, in seinem Gemüthe, als sein Herz. Aber er hat den Zauber nicht, der sein Herz ihm selber wieder entgegen brächte in jener heiligen Liebesumarmung der Schöpfung des Kunstwerkes. Er selbst, der die Allegorie dem Stümper zuwirft, vermag nur zu „phantasiren“ von dem Symbol, welches ihm die Kunst bedeutet; er tritt niemals ein in den Tempel des Seins, in die „grosse, gleichstrebende Gemeinsamkeit“ mit ihrer mitfreudigen Schöpferkraft. Er kann darüber nicht lachen, er muss daran sterben. Und sein Kind — das verkörperte Ideal jenes jungen Kaufmanns mit der glühenden Malerphantasie und dem Abscheu vor Fafner's Horte — es ist ja Niemand anders, als unsere alte liebe Bekannte: die Hof- und Kriminalräthin Mathesius in Marienwerder! O du befreiende Macht des Humors, der du den Fafner und den Philister schlägst, indem du sie mit-

sammen als Geister deiner eigenen Phantasie zitirst und uns jede Frage auf der Zunge abschneidest nach dem: Warum? weil wir uns so herzlich freuen an dem Dasein dieser Kuriositäten — weil wir nicht an dem Zwiespalt zwischen Realität und Ideal zu verzweifeln brauchen, sobald wir „lachen" können, auch wenn wir ihre Ur-Einheit nur zu ahnen vermögen, weil die Musik sie noch nicht ausdrückt in der Realität ihres Idealismus! Hören wir diese, dann hören wir auch unseren Meister, und er spricht wie jener Maler, aber in der Freiheit, ohne Wahn und Gelächter, ernst und wahr:

„Auch die idealste Gestalt des Malers bleibt in Betreff des Dogmas durch den Begriff bedingt, und jene erhabene jungfräuliche Gottesmutter hebt uns bei ihrer Beschauung nur über den, der Vernunft widerspänstigen Begriff des Wunders hinweg, indem sie uns gleichsam das letztere als möglich erscheinen lässt. Hier heisst es: das bedeutet; die Musik aber sagt: das ist, weil sie jeden Zwiespalt zwischen Begriff und Empfindung aufhebt, und diess zwar durch die der Erscheinungswelt gänzlich abgewendete, dagegen unser Gemüth wie durch Gnade einnehmende, mit nichts Anderem vergleichliche, Tongestalt." (X. 287. W.-L. 499.)

Ist's etwas Anderes, als was jener junge Hoffmann-Leser von Paris schon empfand, als er damals noch in humoristischem Aerger ausrief:

„Sie sollen kein Verdienst haben, diese Symphonien!" erwiderte mein Freund ärgerlich. „Sie sind für sich und um ihrer selbstwillen da, nicht aber, um einem Philister das Blut in Umlauf zu setzen. Wer es vermag, der erwerbe sich um sich und seine Seligkeit das Verdienst, jene Offenbarungen zu verstehen." (I. 175. W.-L. 619.)

Fast vierzig Jahre später fasste der Meister diese Empfindung in ein neckisches Bild, welches wiederum an eine ironische Erzählung Hoffmann's erinnert. Wagner sagte:

„Hier (d. h. in der Beethoven'schen Symphonie) sind wir eben in keiner Maskerade, dem einzigen Amüsement unserer ledernen Fortschrittswelt; hier treffen wir auf keinen als Don Juan verkleideten Ministerialrath oder dergleichen, dessen Erkennung und Entlarvung uns viel Spaass machen kann." (X. 195. W.-L. 360.)

Und Hoffmann:

„Ich erinnere mich, dass bei der Aufführung des „Don Juan" einer einmal mir bitter klagte, das sei doch entsetzlich unnatürlich mit der Statue und mit den Teufeln! Ich antwortete ihm lächelnd, ob er denn nicht längst bemerkt hätte, dass in dem weissen Manne ein ganz verflucht pfiffiger Polizeikommissär stecke, und dass die Teufel nichts wären als vermummte Gerichtsdiener; die Hölle wäre auch weiter nichts als das Stockhaus, wo Don Juan seiner Vergehungen wegen eingesperrt werden würde, und so das Ganze allegorisch zu nehmen. — Da schlug er ganz vergnügt ein Schnippchen nach dem andern und lachte und freute sich, und bemitleidete die Andern, die sich so grob täuschen liessen." (Kreisleriana 5. VII. 60.)

Haben wir damit den Bezirk des Drama's, obwohl erst des „Opern-Drama's", beschritten, so treffen wir auch sofort wieder auf den vollen Ernst des Kunstwerkes aus der Musik, davon sein Meister sagt:

„Durch die Wirkung der Musik ist das Drama sofort in die Sphäre der Idealität entrückt, aus welcher der einfachste Zug der Handlung in einem verklärten Lichte uns entgegentritt, Affekt und Motiv, zu einem einzigen unmittelbaren Ausdruck verschmolzen, mit edelster Rührung zu uns sprechen. Hier schweigt jedes Verlangen nach Erfassung einer Tendenz, denn die Idee selbst verwirklicht sich vor uns als unabweislicher Anruf des höchsten Mitgefühles. „Es irrt der Mensch, so lang er strebt", oder: „das Leben ist der Güter höchstes nicht", war hier nicht mehr auszusprechen, da das innigste Geheimniss der weisesten Sentenz selbst in deutlicher melodischer Gestaltung unverhüllt sich uns kundgibt. Sagte jene: „das bedeutet", so sagt diese: „das ist!" Hier ist das höchste Pathos zur reinen Seele des Dramas geworden; wie aus einer seligen Traumwelt tritt uns das Bild des Lebens mit sympathischer Wahrhaftigkeit entgegen." (IX. 168. W.-L. 724.)

Das passt nun wieder dem deutschen Philister nicht, welcher lauter „Tendenz" d. h. Nicht-Person, ist und bleibt:

„Ihr Deutschen kommt mir vor wie jener Mathematiker, der, nachdem er Gluck's Iphigenia in Tauris gehört hatte, dem entzückten Nachbar sanft auf die Achsel klopfte und lächelnd fragte: „Aber was ist dadurch nun bewiesen?" — Alles soll noch ausser dem, was es ist, was Anderes bedeuten, Alles soll zu einem ausserhalb liegenden Zwecke führen, den man gleich vor Augen hat, ja, selbst jede Lust soll zu etwas Anderem werden, als zur Lust, und so noch irgend einem andern leiblichen oder moralischen Nutzen dienen, damit nach der alten Küchenregel immer das Angenehme mit dem Nützlichen verbunden bleibe. — Es gibt keinen höhern Zweck in der Kunst, als in dem Menschen diejenige Lust zu entzünden, welche sein ganzes Leben von aller irdischen Qual, von allem niederbeugenden Druck des Alltagslebens, wie von unsauberen Schlacken befreit, und ihn so erhebt, dass er, sein Haupt stolz und froh empor richtend, das Göttliche schaut, ja, mit ihm in Berührung kommt. — Die Erregung dieser Lust, diese Erhebung zu dem poetischen Standpunkte, auf dem man an die herrlichen Wunder des Rein-Idealen willig glaubt, ja, mit ihnen vertraut wird, und auch das gemeine Leben mit seinen manigfaltigen, bunten Erscheinungen durch den Glanz der Poesie in allen seinen Tendenzen verklärt und verherrlicht erblickt — das nur allein ist nach meiner Ueberzeugung der wahre Zweck des Theaters." (Schicksale des Hundes Berganza. VII. 172.)

Der Hund muss dem Philister wieder einmal die Wahrheit sagen, die er aus jenem tiefen „Urdar-Bronnen" schöpft, den Hoffmann uns wie ein Symbol der ewigen Heimath der Phantasie vorführt in jener *„Prinzessin Brambilla"*, und von dem er eben dort am Schlusse geradezu sagt:

„In der kleinen Welt, das Theater genannt, sollte ein Paar gefunden werden, das nicht allein von wahrer Phantasie, von wahrem Humor im Innern beseelt, sondern auch im Stande wäre, diese Stimmung des Gemüthes objektiv, wie in einem Spiegel, zu erkennen, und sie so in's äussere Leben treten zu lassen, dass sie auf der grossen Welt, in der jene kleine Welt eingeschlossen, wirke wie ein mächtiger Zauber. So sollte, wenn Ihr wollt, wenigstens in gewisser Art das Theater den „Urdarbronnen" vorstellen, in den die Leute kucken können." (IX. 281.)

Es ist, als hörten wir von der Ferne her den „Bronnen" der Wartburg-Singer mit den „Quellen" aus dem Morgentraum Junker Walther's zu-

sammen rauschen! Die Liebe blickt in den Weltspiegel; aus Liebe erwächst die Kraft das Geschaute zu gestalten; das Drama selbst — eine Liebesthat! Das „Nicht-Ich“ des Philisters mit seiner Sucht nach dem „Bedeuten“ eines „Nicht-Seins“ zerfliegt in sein eigenes Nichts, vor dem begeisterten Hauche des Künstlers, der in dem Spiegel der Erscheinungen das grosse „Ich“ und „Sein“ wieder erkennt, das in jedem Menschengemüthe „die Welt bedeutet“. Die Kunst dieses Erkennens ist das Drama, das dem Urdarbronnen entsteigt; oder, wie Wagner sagt:

„Die Kunst ist ihrer Bedeutung nach nichts Anderes, als die Erfüllung des Verlangens, in einem dargestellten, bewunderten oder geliebten Gegenstande sich selbst zu erkennen, sich in den durch ihre Darstellung bewältigten Erscheinungen der Aussenwelt wieder zu finden. Der Künstler sagt sich in dem von ihm dargestellten Gegenstande: „So bist Du, so fühlst und denkst Du, und so würdest Du handeln, wenn Du, frei von der zwingenden Willkür der äusseren Lebenseindrücke, nach der Wahl Deines Wunsches handeln könntest. So stellte das Volk im Mythos sich Gott, so den Helden, so endlich den Menschen dar.“ (IV. 42. W.-L. 84.) „Nur im vollendeten Kunstwerk, im Drama, vermag sich die Anschauung des Erfahrenen vollkommen erfolgreich mitzutheilen.“ (IV. 97. W.-L. 121.)

Diesem mythischen Drama gegenüber steht dann freilich das historische Schauspiel, wenn es Kunst-Schauspiel sein will, in der vollen Glorie der „Bedeutung“, zur Freude der „Bildungsphilister“:

„In einem historisch-politischen Drama kam es dem Dichter darauf an, seine Absicht schliesslich ganz nackt zu geben; das ganze Drama blieb unverständlich und sinnlos, wenn nicht endlich diese Absicht, in Form einer menschlichen Moral, aus einem ungeheueren Wuste, zur blossen Schilderung verwendeter, pragmatischer Motive, recht ersichtlich zum Vorschein kam. Man frug sich im Verlaufe eines solchen Stückes unwillkürlich: „Was will der Dichter damit sagen?“ — Die Handlung nun, die vor dem Gefühl und durch das Gefühl gerechtfertigt werden soll, befasst sich mit keiner Moral, sondern alle Moral beruht eben nur in der Rechtfertigung dieser Handlung aus dem unwillkürlichen menschlichen Gefühle. Sie ist sich selbst Zweck, insofern sie eben nur aus dem Gefühle, dem sie entwächst, gerechtfertigt werden kann!“ (IV. 98. 99. W.-L. 492.)

Nur, wo diese Rechtfertigung der Handlung sich in der ungeheuren Gestaltungskraft eines dichterischen Genius vollziehen kann, wo also die Moral in der Erscheinung unmittelbar sich darstellt, als eine Thatsache des Glaubens für ein schauend mitempfindendes Volksgemüth, — da bewundern wir mit Recht das „Wunderbare“ selbst: die Kunst. Wo aber Künstelei an ihrer Stelle den Mangel der Gestaltung der Handlung durch Worte verdecken möchte, da gilt, was Hoffmann's „Theaterdirektor“ sagt in jenem prächtigen Bamberger Dialoge über Theater und Drama, dem Seitenstück zu dem Zwiegespräche Ludwig's und Ferdinand's über „Dichter und Komponist“:

„O man hat köstliche glänzende Schleier gewebt, so dass wir, wie der Prinz im „Triumpf der Empfindsamkeit“, mit der Puppe zufrieden sind, die dahinter sitzt und die Königin selbst nicht mehr mögen. — Worin besteht denn eigentlich

die göttliche Kraft des Drama, die uns, so wie kein anderes Kunstwerk, unwiderstehlich ergreift, anders, als dass wir mit einem Zauberschlage der Alltäglichkeit entrückt die wunderbaren Ereignisse eines phantastischen Lebens vor unsern Augen geschehen sehen? Ist es daher nicht recht dem innigsten Wesen des Dramas entgegen, wird seine eigenthümlich wirkende Kraft nicht ganz gelähmt, wenn uns die That, die wir mit eigenen Augen zu schauen gedachten, nur erzählt wird? — In der That, in der lebendigsten Handlung gibt uns Shakspeare die Exposition des Stücks, während andere mit langweiligen Erzählungen uns von vorn herein ermüden und uns mit schönen Worten und Redensarten überschütten, die kein lebendiges Bild in unserer Seele zurücklassen. Aber nicht blos von der Exposition ist die Rede, nein, die mehresten unserer neuern grossen Haupt- und Staatsaktionen sind an That und Handlung bettelarm, nur rhetorische Kunstübungen zu nennen, in denen einer nach dem andern auftritt und, sei er König, Held, Diener etc. etc. in zierlicher geschmückter Rede sich ausbreitet." (Leiden eines Theater-Direktors. X. 68/69.)

Aus diesem Dialoge müssen wir uns sofort noch ein Paar Stellen vergegenwärtigen, die auf das Schönste harmonisiren mit den uns geläufigen Betrachtungen über das dramatische Kunstwerk:

„Alles muss der dramatischen Handlung unterthan sein, und Dekoration, Kostüm, jedes Beiwerk dahin wirken, dass der Zuschauer, ohne zu wissen durch welche Mittel, in die Stimmung versetzt, die dem Moment der Handlung entspricht, ja in den Moment der Handlung selbst hineingerissen werde. Hieraus folgt, dass es zuvörderst auf die sorglichste Vermeidung alles Unziemlichen, dann aber auf das tiefe Auffassen des eigentlich Phantastischen, welches herauswirkend die Phantasie des Zuschauers beflügeln soll, ankommt. Nicht als ein für sich bestehendes glänzendes Bild darf die Dekoration das Auge des Zuschauers auf sich ziehen, aber in dem Moment der Handlung soll er, ohne dessen bewusst zu sein, den Eindruck des Bildes fühlen, in dem sich die Handlung bewegt. Ich bemerke, dass ich mich sehr dürftig ausdrücke und glaube nicht einmal, dass Sie mich ganz verstehen." (L. e. T.-D. X. 84.)

Der Graue. „Lassen Sie mich hier bemerken, dass meines Bedünkens die Beleuchtung unserer Bühnen durchaus nicht zulässt, dass irgend eine Gruppe, viel weniger noch eine einzelne Figur plastisch im Licht und Schatten heraustrete.

Der Braune. Sehr richtig. Unsere Schauspieler werden, so wie die Einrichtung unserer Bühnen besteht, auf allen Seiten gleich stark beleuchtet, und erscheinen auf diese Weise wie durchsichtige Geister, die körperlos keinen Schlagschatten werfen. Ganz heillos ist aber die blendende Beleuchtung des Prosceniums von unten herauf, die das Gesicht des Schauspielers, wenn er ganz in den Vorgrund tritt, welches des lieben Souffleurkastens halber oft genug geschieht, zur widerlichen Fratze verzerrt. Unsere Gruppen gleichen chinesischen Bildern ohne Haltung und ohne Perspektive, blos jener widersinnigen Beleuchtung halber". (L. e. T.-D. X. 86.)

Welcher unserer älteren Leser gedächte dabei nicht der in unseren „Blättern" einst versuchten Anregung dieser Beleuchtungs-Frage durch den spanischen Maler R. de Egusquiza (1885 S. 183 ff.), und weiterhin der merkwürdigen Uebereinstimmung, die sich uns aus den Mittheilungen der nachgelassenen Papiere K. Fr. Schinkel's über den Theaterbau ergab (1887. III.)! — Der Theaterdirektor Hoffmann's beschränkt sie aber

nicht auf die Interessen des Schauspiels; auch er kommt zurück auf die Frage der Opernstoffe und dabei wieder auf Gozzi's Märchen; wobei es übrigens alsbald bemerkenswerth erscheinen muss, dass in der tollsten Burleske, die er dort erwähnt, dem Märchen von den drei Pomeranzen, jene wilden Gesänge „Ha Tyrannin! Ha Tyrannin!", welche der Strick, der Hund, das Thor etc. gegen die Riesin Creonta ausstossen, stäts mit dem Refrain schliessen: „— — — die Mitleidigen, mögen hin in Frieden ziehen!" Der Schluss des Dialoges lautet dann, in starker Kürzung:

Der Braune. „Welche Grösse, welch' tiefes, reges Leben herrscht in Gozzi's Märchen. Denken Sie doch nur an den „Raben" – an den „König Hirsch!" Es ist unbegreiflich, warum diese herrlichen Dramen, in denen es stärkere Situationen giebt, als in manchen hochbelobten neuen Trauerspielen, nicht wenigstens als Operntexte mit Glück benutzt worden sind. Doch zugeben will ich Ihnen, dass es ganz unmöglich ist, diese Sachen als Dramen jetzt auf die Bühne zu bringen, es müsste denn von einem Direktor geschehen, der über solch eine vortreffliche Truppe zu gebieten hat, als die meinige ist. Kein einziges Mitglied gibt es, dass sich rücksichts der Art zu sprechen, zu gestikuliren, sich anzukleiden u. s. w. nicht unbedingt meinem Willen, wie ihn das aufzuführende Dichterwerk bestimmt, fügen, und die Rolle auch in den kleinsten Momenten diesem Sinn gemäss ausführen sollte. Hierzu kommt, dass Jeder, Jede, die Rolle auf's Und studirt und sich niemals eine Aenderung, eine Auslassung erlaubt. Wir spielen ohne Souffleur. Rechne ich hinzu, dass im Auf- und Abtreten, in dem Gruppiren um so weniger jemals Verwirrung herrscht, als es sich keiner einfallen lässt, sich auf Kosten des Andern vorzudrängen, so können Sie sich die gefällige Ründe unserer Darstellungen denken. So wie Ihre Schauspieler, geschätztester Kollege, für mein Theater nicht taugen, so würden die meinigen aber auch für Ihre Bühne ganz untauglich sein. Sie wissen, dass ein Schauspieler, der mit voller Wirkung in ein nach feststehenden Prinzipien gegründetes und geründetes Theater eingreift, einzeln herausgerissen, auf dem andern oft kaum anzusehen ist. Doch! Kommen Sie! —

Der Braune nahm den Grauen bei der Hand, stieg mit ihm die Treppe hinauf und öffnete ein Zimmer, in dessen Mitte ein grosser Kasten stand. Mit den Worten: Hier ist meine Gesellschaft! schlug der Braune den Deckel des Kastens zurück. —

Und der Graue erblickte eine gute Anzahl der allerzierlichsten und wohl gebautesten Marionetten, die er jemals gesehen!" (L. e. Th.-D. X. 122—126.)

Es liegt eine verwünschte Ironie in diesem Schlusseffekte eines so inhalt- und lehrreichen Dialogs über die theatralische Kunst! Um der darstellenden Kunst den Charakter des Styles zu verleihen, muss darauf Verzicht geleistet werden, was ihr eigenstes Element ist, auf das Leben; nur todte „Marionetten", von einem Meister des Spieles am Faden gezogen, geben lückenlos vollendet das künstlerische Bild des Lebens wieder, das der Dichter in seinem Drama ersah! — Aber liegt nicht auch in dieser Ironie tiefe Wahrheit? So lange es nicht gelingt, dem mimischen Personale den einheitlichen Genius des darzustellenden Werkes derart einzuhauchen, dass ihr eigener, persönlicher Wille in diesem neuen Lebensathem gänzlich aufgeht, und sie nun, anstatt „Marionetten", die freudigen Mär-

tyrer des in ihnen lebenden Glaubens werden: solange ward der Styl der Kunst eben nur erst als ästhetisches, nicht aber auch ebensosehr als ethisches Moment begriffen, und damit fehlt ihm auch das volle Leben. Ist aber dies geschehen, dann tritt jene grosse, schöne, wahrhaft heroische „Selbstentäusserung" ein, welche unser Meister einmal (IX, 259) als den „dämonischen Hang des mimischen Triebes" bezeichnet hat, von dem er aber auch sagte:

„Nur in dem Grade erreicht der Mime seine eigene Absicht, den Helden darzustellen, als er sie zu einer gemeinsamen erhebt, genau also in dem Maasse, in welchem er vor Allem seine besondere persönliche Absicht selbst auch in der gemeinsamen aufzugeben vermag, und so gewissermaassen im Kunstwerke die Handlung des gefeierten Helden nicht nur darstellt, sondern durch sich selbst moralisch wiederholt, indem er nämlich durch dieses Aufgeben seiner Persönlichkeit beweist, dass er auch in seiner künstlerischen Handlung eine nothwendige, die ganze Individualität seines Wesens verzehrende Handlung vollbringt." (III. 197. W.-L. 276.)

Auf diese zum höchsten „Style" der Kunst führende „Nothwendigkeit" deutet also ironisch bereits Hoffmann's Marionetten-Theater hin. Daneben aber finden wir bei ihm z. B. in der Künstlernovelle „*Signor Formica*" mit Vorliebe gerade diejenige, nicht minder naive Form dramatischer Volksbelustigung wiederholt als ironischen Hebel der Handlung benutzt, welche im Gegentheile zu jener Nothwendigkeit die volle Freiheit des mimischen Triebes bekundet, und welche jenem letzten Styl-Ziele der Kunst gegenüber vielmehr die eigentliche lebendige Quelle des Drama's bedeutet: nämlich das improvisatorische Volkstheater. Davon sagte unser Meister:

„Unstreitig liegt im Improvisiren der Grund und Kern aller mimischen Begabung, alles wirklichen Schauspielertalentes. — Der geniale Gozzi erklärte es geradezu für unmöglich, gewisse Charaktere seiner Stücke in Prosa, noch weniger in Versen für die Darstellung vorzuschreiben, und begnügte sich damit, ihnen nur den Inhalt der Scene anzugeben. Mag bei solchem Verfahren auch auf die ersten Anfänge der dramatischen Kunst zurückgegangen sein, so sind dies aber eben die Anfänge einer wirklichen Kunst, auf welche bei ihrer ferneren Ausbildung immer zurück getreten werden muss, wenn sich der Boden der Kunst nicht in wesenlose Künstlichkeit auflösen soll." (IX. 312. W.-L. 297.)

„Sobald es gelingen sollte, dem Volkstheater eine wirklich populäre, den Volksgeist rein und lauter darstellende Tendenz einzuprägen, würden wir sogar eifrig seine Leistungen zu beachten haben, vielleicht in der Hoffnung, für Form und Gehalt hier am Quell der Unmittelbarkeit erfrischende Züge schöpfen zu können." (VIII. 213. W.-L. 884.)

Ein solches Volkstheater, in der Wahrhaftigkeit seiner Improvisationen von dämonisch zwingender Gewalt über die Phantasie der Zuschauer, ist jenes im „Signor Formica" so genau beschriebene und so ergetzlich zur Betölpelung des eitlen Capuzzi verwerthete Theater des Nicolo Mosso, in welchem Salvator Rosa selbst, der Meister des Pinsels, es nicht ver-

schmäht auf humoristische Weise Das wahr zu machen, was unser Meister in einem zuvor zitirten Satze vom Drama sagte: „So bist Du“ *(tat twam asi!)* — d. h. so erkenne Dich wieder, Du eitler Capuzzi, in dem Abbilde Deiner Thorheit auf der Bühne der Wahrheit! — Und Salvator Rosa, wie er am Schlusse der Erzählung sich dem also auf mimischem Wege Bekehrten als der „Formica“ jener Volksbühne enthüllt, spricht dazu noch ein bedeutsames Wort:

„Ja, Salvator Rosa ist es, den die Römer nicht anerkennen wollten als Maler, als Dichter, und der sie, ohne dass sie es wussten, als Formica, auf dem kleinen, erbärmlichen Theater des Nicolo Mosso länger als ein Jahr beinahe jeden Abend zum lautesten, ungemessensten Beifall begeisterte!“

„Wenn Alles bricht, dann hilft uns nur
Rückkehr zum Urquell der Natur!“

Wenn alle „Künste“ zur unnatürlichen Künstlichkeit einer unwahrhaftigen Zivilisation entartet sind, dann hilft nur die Rückkehr zur wahren, urechten Quelle der „Kunst“ selbst, und diese ist eine doppelte: es ist die ideale Quelle der Musik, — es ist die reale Quelle der Mimik; und was kein Verstand der Verständigen sieht, was keine „Kunst“ des „Künstlers“ mehr wirkt, das übt in Einfalt ein kindlich Gemüth, dort der Genius und hier der Volksgeist. In dem Drange zur Rückkehr an jene Quellen aber beweist sich noch einmal die intime Verwandtschaft dieser Beiden, und in dem gleichmässig starken Hange unseres Epikers zur Musik wie zu volksthümlicher Mimik, wenn auch in ironischer Maske, bewährt sich auch seine Verwandtschaft sowohl mit dem Genius, wie mit dem Geiste des Volkes, — sowohl mit dem höchsten Idealismus, wie mit dem gesunden Realismus der wahrhaftigen Kunst.

Die Wahrhaftigkeit ist der moralische Geist dieser künstlerischen Verwandtschaft; und was auf dem Gebiete des Drama's als mimische Wahrhaftigkeit wirkt, das ist auf dem Gebiete der Epik nichts anderes als jene „serapiontische“ Wahrhaftigkeit, von welcher als einem Theile des Hoffmann'schen Glaubensbekenntnisses bereits früher die Rede war. Es ist die Wahrhaftigkeit des Dichters, der ein Seher ist, weil er nichts dichtet, als was er geschaut hat; und niemals wird der Dichter wahrhaftiger sein, als wenn er seine Schau nicht beschränkt auf die Einzelheiten der Wirklichkeit, der Erscheinungswelt, sondern wenn er auch tiefer zu schauen vermag in jenes Reich der Ideen, das ihm im Traume aufgeht, und das in der Musik sich seinen eigensten Ausdruck schafft. Hat er dann auch die Macht der Musik, so wird er vom Dichter zum Künstler, und an die Stelle des Verhältnisses eines seherischen Erzählers zu staunenden Hörern tritt das des offenbarenden Genius zum mitschauenden Geiste des Volkes. Nicht besser kann diese Auffassung des Dichters und Sehers erläutert werden, als wiederum durch eine Zusammenstellung der betreffenden Stellen aus Wagner's und Hoffmann's Schriften, welche gerade in diesem Punkte sich

noch einmal auf das Merkwürdigste berühren. Schicken wir die Worte des Meisters voraus, und sehen wir dann zu, was Hoffmann's „Serapion" uns zu besagen und zu sagen hat:

„Der Dichter (Homer) sah als Seher nicht das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige; und dass er dies den aufhorchenden Menschen so getreu wieder erzählen konnte, dass es ihnen so klar verständlich wie das von ihnen selbst handgreiflich Erlebte dünkte, das machte eben den Seher zum Dichter." (X. 189. W.-L. 106.)

„Der lyrische Tragiker war nicht Dichter, sondern durch Beherrschung und Anwendung der höchsten Kunst verwirklichte er die vom Dichter ersehene Welt, indem er das Volk selbst in den Zustand des hellsehenden Dichters versetzte." (X. 193. W. L. 108.)

„Serapion erzählte jetzt eine Novelle, angelegt, durchgeführt, wie sie nur der geistreichste, mit der feuerigsten Phantasie begabte Dichter anlegen, durchführen kann. Alle Gestalten traten mit einer plastischen Ründung, mit einem glühenden Leben hervor, dass man fortgerissen, bestrickt von magischer Gewalt, wie im Traum, daran glauben musste, dass Serapion alles selbst wirklich von seinem Berge erschaut." (Serapionsbrüder. I. 25.)

„Ich verehre Serapion's Wahnsinn deshalb, weil nur der Geist des vortrefflichsten, oder vielmehr des wahren Dichters von ihm ergriffen werden kann. Ich will mich nicht darauf als auf etwas Altes beziehen, dass sonst den Dichter und den Seher das selbe Wort bezeichnete; aber gewiss ist es, dass man oft an der wirklichen Existenz der Dichter ebenso sehr zweifeln möchte, als an der Existenz verzückter Seher, welche die Wunder eines höheren Reiches verkünden. — Woher kommt es denn, dass so manches Dichterwerk, das keineswegs schlecht zu nennen, wenn von Form und Ausarbeitung die Rede, doch so ganz wirkungslos bleibt, wie ein verbleichtes Bild, dass wir nicht davon hingerissen werden, dass die Pracht der Worte nur dazu dient, den inneren Frost, der uns durchgleitet, zu vermehren? Woher kommt es anders, als dass der Dichter nicht das wirklich schaute, wovon er spricht; dass die That, die Begebenheit, vor seinen geistigen Augen sich darstellend mit aller Lust, mit allem Entsetzen, mit allem Jubel, mit allen Schauern, ihn nicht begeisterte, entzündete, sodass nur die inneren Flammen ausströmen durften in feurigen Worten? Vergebens ist das Mühen des Dichters, uns dahin zu bringen, dass wir daran glauben sollten, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaute!" (Serapionsbrüder. I. 63.)

„Mit dem besonderen Zopf, den dieser, jener alte Mann trägt, mit der Farbe, in die sich dieses, jenes Mädchen kleidet, ist es noch gar nicht gethan. Es gehört ein eigener Sinn, ein durchdringender Blick dazu, die Gestalten des Lebens, in ihrer tiefern Eigenthümlichkeit, zu erschauen; und auch mit diesem Erschauen ist es noch nicht gethan. Alle die aufgefassten Bilder, wie sie im ewigen bunten Wechsel sich ihm zeigten, bringt der Geist, der in dem wahren Dichter wohnt, erst auf die Kapelle; und wie aus dem Niederschlag des chemischen Prozesses

gehen als Substrat die Gestalten hervor, die der Welt, dem Leben in seiner ganzen Extension angehören. Das sind die wunderbaren Personen, die ohne Rücksicht auf Ort, auf Zeit ein jeder kennt, mit denen ein jeder befreundet ist, die fort und fort unter uns lebendig wandeln." (Serapionsbrüder. II. 191.)

Damit haben wir Hoffmann's Erzählungskunst von ihm selbst uns charakterisiren lassen, und zwar im Einklang mit den Gedanken unseres Meisters über das wahrhaft Poetische, welches auch das Charakteristische seines eigenen dichterischen Schaffens war. Dieses Sehen der Gestalten bis in die Tiefe ihrer Idee und das Reproduziren dieser Schau als volles, wahrhaftiges Leben, kurz, das Ideal-Lebendige, das war es, was auch in Hoffmann, wenn er hier die Mimik des Volkstheaters, dort die Phantasmagorie der Magik zur Mithilfe jener lebendigen Wirkungen heranzog, immer als das Ideal seines Schaffens lebte. Gerieth er damit theils in die Zackengebirge der karrikirenden Ironie, theils in die Flachlande der verbreitenden Epik, so war Beides die Folge jenes tragischen Schicksals, welches es seiner inneren Musik versagte, sich durch das Drama aus dem Ideal in's Leben erlösen zu lassen. Sieht man aber von diesen hier schon oft beklagten, weil wahrhaft beklagenswerthen Folgen ab, wie man an einem verehrten und geliebten Wesen übersieht, dass es durch einen Unglücksfall vor der Geburt „um's schöne Ebenmaass verkürzt" ward: dann wird man mit freiem Blicke der auffallenden Verwandtschaft sich erfreuen können, welche nicht nur, wie bisher bemerkt, in dem allgemeinen künstlerischen Wesen und Denken, sondern auch sogar in der künstlerischen Produktion zwischen unserem Meister und seinem Vorgänger besteht. Diese Verwandtschaft an einzelnen Beispielen aufzuweisen, bleibt meine letzte Aufgabe, wobei ich mir wohl jede weitere Hervorhebung der grossen Unterschiede zwischen dem Schaffen des dramatischen Genius und des erzählenden Dichters als lästige Wiederholungen ersparen kann. Denn ich wiederhole zwar gern und mit besonderer Vorliebe, wenn es gilt, nie ausser Acht zu lassende Grundgedanken bei der Weiterentwicklung im Leser gegenwärtig zu erhalten; aber wo die Sache für sich selber spricht, nämlich „serapiontisch", nicht durch Gedanken, sondern durch Gestalten: da ist die Wiederholung nicht am Platze; denn wenn sie dann nicht unmittelbar im Schauen der Gestalten dem Leser wieder auflebt, dann war entweder schon der Grundgedanke falsch, oder der Leser ist zu beklagen, weil er nicht nur taub, sondern auch blind ist auf dem Auge des Gehörs. —

„Ich will nicht glauben, dass Du mit den gewöhnlichen Rezensenten gleichen Sinnes bist, deren ganz eigentliche Praxis es erfordert, gleich nachzuspüren, wo etwa der Grundstoff zu diesem und jenem poetischen Werke liegen könne. Den Fund verkündigen sie mit vielem Pomp, stolz auf den armen Dichter hinabsehend, der nichts that, als die Figur kneten aus einem Teig, der schon vorhanden war. Als ob es darauf ankommen könnte, dass der Dichter den Keim, den er irgendwo fand, in sein Inneres aufnahm, — als ob die Gestaltung des Stoffes nicht eben den wahrhaften Dichter bewähren müsse! — Doch wir wollen uns an unseren

Schutzpatron, den heiligen Serapion, erinnern, der selbst Geschichtliches so aus seinem Innern heraus erzählte, wie er alles selbst mit eigenen Augen erschaut, und nicht, wie er es gelesen! — Wie ein Stoff bearbeitet oder vielmehr lebendig gestaltet werden kann, hat Niemand herrlicher bewiesen als Heinrich von Kleist, in seiner vortrefflichen, klassisch gediegenen Erzählung von dem Rosshändler Kohlhaas." (Serapionsbrüder. III. 22.)

Dieses Wort unseres Dichters möge uns vorweg erinnern an das Schaffen unseres Künstlers, von dem einmal an dieser Stelle nachdrücklich ausgesagt ward, dass er nicht vorhandene Stoffe aus offen fliessenden Quellen geschöpft, sondern in all seinen dichterischen Schöpfungen wirklich nur geschaffen habe, was nur Er erschaut. Man muss dieses festhalten, um nicht etwa Angesichts grosser Uebereinstimmungen zwischen gewissen Situationen bei Hoffmann und bei Wagner auf den ganz thörichten Gedanken zu verfallen, als wären die betreffenden Stellen in des Meisters Werken etwa kurzweg und lediglich Nachbildungen aus Jugenderinnerungen an Hoffmann's Erzählungen. Vor Allem bleibt zu bedenken, wie die selbe Idee in verschiedenen Individuationen sich zu verkörpern sucht, wobei dann auch ähnliche Formen zu Tage treten, welche jedoch in einem Falle nur eine mehr oder minder deutlich ausgeprägte Symbolik, im anderen, dem des Meisters, eine vollkommene künstlerische Typik der Gestalten darbieten werden. Meistens beruht also die Verwandtschaft der Erscheinungen in der tieferen Verwandtschaft der Wesen, nämlich der gleichartigen (ideellen) Betrachtung der Welt und (künstlerischen) Wissenschaft vom Geheimnisse der Musik, des Ideals, wie wir diese bisher beobachtet haben. So wurden die beiden Dichter durch ähnliche Stoffe, immer im freiesten Sinne der „Ideen", angezogen, aber Beide schufen daraus, Jeder „für seine Weise", gar verschiedene Werke, deren einzelne Aehnlichkeiten schon im ersten Blick der verwandten Geister sich spiegelten, dann aber in sehr verschiedenartiger Ausführung durch den Dramatiker und den Epiker mit völligen Unähnlichkeiten in die engste künstlerische Verbindung treten mussten. Nur einige Male wird man die frappantesten Züge dieser Urverwandtschaft sich gleichsam auf dem direkten Wege der Magie des fernwirkenden Willens, aber hier als fern wirkender Vorstellung, d. h. Erinnerung, erklären dürfen. Dieses gilt aber auch nur in jenem Sinne der echten künstlerischen Produktion, welche auch ihre „Erinnerungen" nur noch als innerlich ruhende „Ideen" behandelt, nämlich als unbewusst zu Theilen des gesammten Geisteslebens gewordene, einstmals durch das Auge des Genius tief eingedrungener Wirkungen einer lebendigen Jugend-Schau, bei welcher die produktive Kraft des Genie's stäts weit mächtiger mitzuwirken pflegt, als wie etwa die rezeptive bei anderen phantasievollen Lesern der selben „Quellen"-Werke. Innig verbunden mit dem ganzen Wesen dieses Genius traten jene verwandten Züge, welche einst diesem Wesen als solche sich tiefer eingeprägt, nun bei wiederum verwandten Anlässen der eigensten Produktion, ohne alle Erinnerung an ihren zufälligen

Ursprung, einzig aus der Erinnerung des Genius an sich selbst, an sein inneres, immer produktives Leben, seinen lebendigen, tönenden Traum- und Bilder-Schatz, in das ganz neue Dasein des freien dramatischen Kunstwerkes heraus. Wer dann darin Aehnlichkeiten mit der Epik des Geistersehers entdeckt, der braucht nicht mit Hunding tückisch vom „gleissenden Wurm“ zu grollen; er mag sich an Siegfried erinnern, der im Bache sein eigen Bild ersah: was dort in den Wellen zerfliesst, lebt hier in der Person des freien Menschen unzerstörbar fort.

Nichts unähnlicher — ja, fast zum Lachen unähnlich — wie Hoffmann's „Sängerkampf“ und Wagner's „Tannhäuser“! Hier Alles meisterlich konzentrirt zum einfachsten Urbilde der dramatischen Handlung — dort Alles mit der Wollust des Epikers auseinandergezerrt, ja, jedes einzelne wirksame Moment erst recht mit Absicht durchgeschlagen, zerspaltet, verdoppelt, verdreifacht, zu möglichst vielem Stoff für „Abenteuer“ und für „Stimmungsbilder“ — Wettkämpfe mit Künstlern, Zauberern, Teufeln in immer neuen, und doch ermüdend nutzlosen Variationen, und dabei Alles in das romantische Spiel der „Kunst“ versponnen, so dass das Dämonische nur noch wie eine dekorative Sphäre draussen locker herumschwebt, wo es aber eindringt, sich nur lächerlich macht und flugs auf seinen Weg gewiesen wird, — dabei als aparter Abenteuer-Schmaus freilich auch noch die schöne „Liebe“ — aber zwischen Wolfram und Mathilde — als sentimentale Episode mit heiterem Ausgang, wozu der entschwundene Ofterdingen brieflich beiträgt, mit der freundlichen Nachricht, dass er „allem Falschen entsagt und sein reines frommes Sängergemüth bewahrt“ habe, d. h. dass er es aufgegeben ein Schüler des Klingsohr und seiner dunkeln Sangeskunst zu sein; denn am Hofe Leopold's VII. von Oesterreich singt er nun im besten Wohlbefinden „viele herrliche Lieder“, und schickt auch noch dem Landgrafen Hermann „eine saubere Abschrift nebst den dabei gesetzten Singweisen.“ Alles auf's Lieblichste! — Man wundert sich nicht, dass unserem Meister, wie er es ausdrücklich einmal erklärt, diese Erzählung „ganz ohne Anregungen zu dramatischer Gestaltung gelassen hatte.“ (IV. 331.) Und dennoch! Liest man mit einiger Anstrengung sich durch diese wirklich schwache Novelle Hoffmann's hindurch, in welcher alles ihm sonst so Bedeutsame und Werthe: Musik, Geisterreich und Liebe, nur oberflächlich, illustrativ, behandelt erscheint: man wird doch überrascht durch Lichtblicke, als schauten urplötzlich altbekannte liebe Augen wie fromme Sterne aus den dunkeln Nebeln der abenteuerlichen Epik hervor und mahnten an Melodien, die Keiner vergisst, der sie einmal mit offenem Gemüthe vernahm. Das sind Strahlen, die aus der innersten Tiefe des „Stoffes“, nämlich aus der „Idee“ hervorzucken; und in dieser Idee fanden sich auch die Seelen des Epikers und Dramatikers, jener, indem er sich

von ihr anziehen liess, um sie novellistisch zu verderben, dieser, indem er sie heranzog, um sie dramatisch zu erretten.

Das Beispiel dieses *„Sängerkampfes“* ist allzu belehrend, als dass ich es mir versagen könnte, hier etwas zu thun, wovor ich mich bei den weiteren Beispielen wohl hüten werde, nämlich all jene Stellen wörtlich aufzuführen, welche uns solche Augenwinke und Sternengrüsse zu Theil werden lassen — von der Ankunft der Jäger im Wartburgthal bis zum liebevollen Sternengesange des einsamen Wolfram. Wenn diese Stellen mein unfreundliches Urtheil über die ganze Erzählung zu widerlegen scheinen, so ist dies um so freundlicher von ihnen; aber es ändert an der Thatsache nichts, dass jene Erinnerungsblicke aus der „Tannhäuser“-Sphäre nun eben das einzig Schöne und Gute in der wortreichen und bilderbunten Darstellung des „Sängerkampfes“ sind! —

„Ein blendendes Licht zuckte empor wie ein Blitzstrahl; der Verschleierte schlug die Augen auf, aber kein Schleier, keine Nebelwolke verhüllten mehr seinen Blick. Er lag auf blumigen Matten in der dämmernden Nacht eines schönen dichten Waldes. Die Quellen murmelten, die Büsche rauschten wie in heimlichem Liebesgeplauder, und dazwischen klagte eine Nachtigall ihr süsses Weh.

Da erschallte von ferne her lustiges Hörnergetön, das Wild rüttelte sich raschelnd auf aus dem Schlafe, Rehe, Hirsche guckten aus dem Gebüsch den, der auf den Matten lag, neugierig an mit klugen Augen, und sprangen scheu zurück in das Dickicht. Die Hörner schwiegen, aber nun erhoben sich Harfenklänge und Stimmen so herrlich zusammentönend, wie die Musik des Himmels. Immer näher und näher kam der liebliche Gesang; Jäger, die Jagdspiesse in den Händen, die blanken Jagdhörner um die Schulter gehängt, ritten hervor aus der Tiefe des Waldes. Ihnen folgte auf einem schönen goldgelben Ross ein stattlicher Herr im Fürstenmantel, nach alter deutscher Art gekleidet, ihm zur Seite ritt auf einem Zelter eine Dame von blendender Schönheit und köstlich geschmückt. Aber nun kamen auf sechs schönen Rossen von verschiedener Farbe sechs Männer, deren bedeutungsvolle Gesichter auf eine längst verflossene Zeit hinwiesen. Die hatten den Pferden die Zügel über den Hals gelegt und spielten auf Lauten und Harfen, und sangen mit wunderbar helltönenden Stimmen, während ihre Rosse, gebändigt, gelenkt durch den Zauber der süssen Musik, den Waldweg entlang auf anmuthige Weise in kurzen Sprüngen nachtanzten dem fürstlichen Paar. Und wenn mitunter der Gesang einige Sekunden inne hielt, stiessen die Jäger in die Hörner, und der Rosse Gewieher ertönte wie ein fröhliches Jauchzen in übermüthiger Lust. Reichgekleidete Pagen und Diener beschlossen den festlichen Zug, der im tiefen Dickicht des Waldes verschwand.“ (Kampf d. Sänger. II. 22/23.)

„Der Gesang der Meister versauste im Wiederhall, schwarze Nebel legten sich über Wald und Wiesenplan, und hüllten Alles ein in finstre Nacht. Da stieg ein in milchweissem Licht herrlich funkelnder Stern empor aus der Tiefe, und wandelte daher auf der Himmelsbahn, und ihm nach zogen die Meister auf glänzenden Wolken, singend und ihr Saitenspiel rührend. Ein flimmerndes Leuchten zitterte durch die Flur, die Stimmen des Waldes erwachten aus dumpfer Betäubung und erhoben sich, und tönten lieblich hinein in die Gesänge der Meister“. (Kampf d. Sänger. II. 26.)

„All' mein Treiben schien mir elend und nichtswürdig, die Lieder, die ich sonst gar hoch gehalten, klangen mir falsch, schwach — des schlechtesten Schülers unwerth. Und doch brannte ich von eitlem Wahn bethört, Dich — alle übrigen Meister zu übertreffen. Ein unbekanntes Glück, des Himmels höchste Wonne, stand hoch über mir, wie ein golden funkelnder Stern — zu dem musst' ich mich hinaufschwingen, oder trostlos untergehen." (Kampf d. Sänger. II. 32.)

„Ich denke daran, was Dich von der Wartburg forttrieb, und wie Du hier wieder erschienen bist. Es kann Dir nun manches gelingen — vielleicht geht der schöne Hoffnungsstern, zu dem ich bis jetzt empor blickte, auf ewig für mich unter, — doch Heinrich! — hier! — fasse meine Hand, nie kann irgend ein Groll gegen Dich in meiner Seele Raum finden! — Alles Glück unerachtet, dass Dich überströmt, findest Du Dich vielleicht einmal plötzlich an dem Rande eines tiefen bodenlosen Abgrundes, und die Wirbel des Schwindels erfassen Dich, und Du willst rettungslos hinabstürzen, dann stehe ich festen Muthes hinter Dir, und halte Dich fest mit starken Armen." (Kampf d. Sänger. II. 47.)

„Eine wilde entsetzliche Gestalt stieg auf, umfasste mich mit glühenden Armen, und wollte mich hinabreissen in den schwarzen Abgrund. Doch plötzlich leuchtete ein Lied durch die Finsterniss, dessen Töne funkelten wie milder Sternenschimmer. Die finstre Gestalt hatte ohnmächtig von mir ablassen müssen, jetzt streckte sie auf's neue grimmig die glühenden Arme nach mir aus; aber nicht mich, nur das Lied, das ich gedichtet, konnte sie erfassen, und damit stürzte sie sich kreischend in den Abgrund. Dein Lied war es, das Lied, das Du heute sangst, das Lied, vor dem der Böse weichen musste, war es, was mich rettete. Nun bin ich ganz Dein, meine Lieder sind nur die treue Liebe zu Dir, deren überschwengliche Seligkeit keine Worte zu verkünden vermögen." — Auf's neue sanken sich die Liebenden (Wolfram und Mathilde) in die Arme, und konnten nicht aufhören von der überstandenen Qual, von dem süssen Augenblick des Wiederfindens zu reden.

Mathilde hatte aber in der selben Nacht, in welcher Wolfframb den (Teufel) Nasias völlig überwand, im Traum das Lied deutlich gehört und verstanden, welches Wolfframb damals in der höchsten Begeisterung der innigsten frömmsten Liebe sang, und dann auf der Wartburg im Kampfe seinen Gegner besiegend wiederholte." (Kampf d. Sänger. II. 74.)

Aber die Freude über solche Lichtblicke, die gerade aus „unserer" Sphäre blitzen, kann uns nicht darüber täuschen, dass andererseits eben diejenigen Erzählungen, welche als Ganzes zumeist an Werke des Meisters erinnern, uns wiederum am Wenigsten künstlerisch etwas bringen und sagen. Mag es in diesem Falle die durchaus überwältigende Erinnerung an das Drama selber sein, welche der Wirkung dieser novellistischen Epik von vornherein schadet, oder mag in der That die Kraft des Epikers am Stoffe erlahmen — wir werden nicht umhin können, Novellen wie jenen *„Sängerkampf"* und wie *„Meister Martin der Küfer"*, welche Koberstein in seiner Litteraturgeschichte ausdrücklich als Hoffmann's „beste Erzählungen" hervorhebt, zu seinen schwächsten zu rechnen. Dazu rech-

nete er selber auch seine berühmt gewordenen, weil sinnlich-dämonisch über alles Maass aufregenden, wenn auch zugleich ohne alles Maass ermüdend abenteuerlich sich ausdehnenden, *„Elixiere des Teufels“*, die ich mich entsinne bei irgend einem Litteraturhistoriker hinwiederum als Hoffmann's „Lieblingswerk“ zitirt gefunden zu haben. Ehe wir vom Tannhäuser-Ofterdingen zu den Meistersinger-Küfern übergehen, muss ein scheuer Blick auf dieses dritte, psychisch-blutrünstige Wildgewächs romanhafter Phantastik geworfen werden, weil es gleichfalls in einer mehr als oberflächlichen Weise an den Typus „Tannhäuser“ gemahnt. Die allerdings meisterlich getroffene Charakteristik der sinnlich-religiösen Dämonik, welche sich hier in den mystisch-finsteren Tiefen katholischen Kirchen- und Klosterthums ihr Drachennest gebaut, bietet die rechte Geburtssphäre dar für eine Erscheinung, wie dieser Bruder Medardus es ist, der in der Kapelle des Klosters das Teufelselixir geschlürft, das seine Seele zur Sklavin der Leidenschaften und ihn zum Knecht der Sünde macht. Es ist ein anderes Bild für das Verweilen im Venusberge; und beidem liegt zu Grunde die verzweifelte Sehnsucht aus bestehender Unnatur zum Quell der Natur zurück, auf welcher jedoch bereits der Fluch ruht, der auch die Sehnsucht zum Verbrechen stämpelt. Der „Liebestrank“ verschmilzt hier die Sehnsucht der Tannhäuser-Natur mit jener des „Tristan“, welche nichts Anderes als die Sehnsucht des Willens nach seiner Freiheit ist. Der fürchterlichste, vernichtende Wahn wandelt dies Ideal in die Wirklichkeit der Sünde um, aus deren irdisch unlöslichen Schlingen auch ein Medardus noch gerettet wird durch die Verbindung von Religion und Kunst. Der Erlösung des „Tannhäuser“ durch die Fürbitte der heiligsten Liebe und des „Tristan“ durch die schöpferische Kraft des Ideales selbst, im Kunstwerk, steht in unserer Erzählung die abenteuerliche Heimführung des Mönches in den Frieden der Klostermauern und seine eigene seelische Befriedung an der künstlerischen Objektivirung seines Schicksals durch „litterarische“ Fixirung gegenüber. Für den dämonisch wüsten Aufwand von Sündenstoff ist dieses ein matter, spielerischer Schluss, den Hoffmann nichts desto weniger selbst als eine „litterarische Erlösung“ begrüsst haben wird. Ich theile hier, mit Einschaltung eines Satzes über die „Liebestränke“, zunächst die (abgekürzte) Schilderung der Katastrophe des Medardus mit, welche — unter den obwaltenden Umständen — den Eindruck einer Karikatur des „Tannhäuser“ nicht vermeiden kann, und füge schliesslich noch eine merkwürdige, vielleicht wiederum die schönste, Stelle aus der selben Erzählung hinzu, welche das dreifach gemeinsame, und wahrhaft befreiende Ziel jener unseligen Märtyrer der Liebe vor uns auftauchen lässt: den Tod. (Tannhäuser: „Hin zum Tod, den ich suche, zum Tode drängt es mich!“ — Tristan: „Sehnend verlangter Liebestod!“ Aber auch Hoffmann's „Meister Floh“: „In dem Liebestode dämmert die Morgenröthe höheren Lebens.“ I. 246).

„Der böse Geist trieb mich wilder und wilder — schon wollte ich schreien: „Haltet ein, verblendete Thoren! nicht die von irdischem Triebe reine Jungfrau, die Braut des Mönches wollt Ihr erheben zur Himmelsbraut!“ — — da war die Ceremonie schon soweit gediehen, dass Aurelie anfing das Gelübde zu sprechen. — Als ich ihre Stimme hörte, war es, als bräche milder Mondesglanz durch die schwarzen, vom wilden Sturm gejagten Wetterwolken. Licht wurde es in mir, und ich erkannte den bösen Geist, dem ich mit aller Gewalt widerstand. Jedes Wort Aureliens gab mir neue Kraft, und im heissen Kampf ward ich bald Sieger. Entflohen war jeder schwarze Gedanke des Frevels, jede Regung der irdischen Begier. Aurelie war die fromme Himmelsbraut, deren Gebet mich retten konnte von ewiger Schmach und Verderbniss. Ihr Gelübde war mein Trost, meine Hoffnung, und hell ging in mir die Heiterkeit des Himmels auf.“ — — „Schon hatte man die Myrthen und Rosen aus ihrem Haare geflochten, als ein Getümmel in der Kirche entstand — näher und näher wirbelte der Tumult. — Mit rasender Gebärde drängte sich ein halbnackter Mensch durch die Menge. Ich erkannte meinen grässlichen Doppelgänger; die Nonnen stäubten schreiend aus einander, die Aebtissin hatte Aurelien fest in ihre Arme geschlossen. „Ha ha!“ kreischte der Rasende, „wollt Ihr mir die Prinzessin rauben!“ und damit riss er Aurelien empor und sticht ihr das Messer bis in das Heft in die Brust. Alles war die That eines Augenblicks; bald kniete ich neben Aurelien: eine starke Stimme sprach neben mir: „Sancta Rosalia, ora pro nobis!“ und Alle, die noch in der Kirche geblieben, riefen laut: „Ein Mirakel! Ein Mirakel! Ja, sie ist eine Märtirin! Sancta Rosalia, ora pro nobis!“ Kein irdischer Schmerz konnte mich fassen; denn in meiner Seele dämmerte es auf, wie nun die räthselhaften Schlingen, die die dunkle Macht geknüpft, sich lösten.“ (Elixiere des Teufels. VI. 347 ff.)

„Merkwürdig ist es, dass von den ältesten Zeiten her die den Menschen im Innersten verstörendste Gemüthsbewegung es war, an der sich dämonische Kräfte übten. Ich meine nichts anderes als die Liebesverzauberungen, von denen alle Chroniken voll sind. In tollen Hexenprozessen kommt immer dergleichen vor, und selbst in dem Gesetzbuch eines sehr aufgeklärten Staates wird von den Liebestränken gehandelt, die insofern auch reinpsychisch zu wirken bestimmt sind, als sie nicht Liebeslust im Allgemeinen erwecken, sondern unwiderstehlich an eine bestimmte Person bannen sollen.“ (Das öde Haus. V. 201.)

„Auch Du, Du mir im Innersten Verwandter, auch Du glaubst es, dass der Liebe höchste Seligkeit, die Erfüllung des Geheimnisses, im Tode aufgeht. — So verkünden es uns die dunkeln, weissagenden Stimmen, die aus jener, keinem irdischen Maassstab messlichen Urzeit zu uns herübertönen, und wie in den Mysterien, die die Säuglinge der Natur feierten, ist uns ja auch der Tod das Weihefest der Liebe!“ (Elixiere des Teufels. VI. 184.)

Hier hält nichts mich ab, noch einmal an Novalis zu erinnern, der in seinen *„Hymnen an die Nacht“* so herrliche Worte für dieses Mysterium fand:

„Muss immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? Unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht. Wird nie der Liebe geheimes Opfer ewig brennen? Zugemessen ward dem Lichte seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft!“ — „Nun weiss ich, wann

der letzte Morgen sein wird: wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht, wenn der Schlummer ewig und nur Ein unerschöpflicher Traum sein wird. — Die krystallene Woge, die gemeinen Sinnen unvernehmbar, in des Hügels dunklem Schoosse quillt, an dessen Fuss die irdische Fluth bricht — wer sie gekostet hat, wer oben stand auf dem Grenzgebirge der Welt und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz: wahrlich, der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unrast hauset." (Novalis. II. 3. 5,)

Da lacht uns denn wohl die Morgensonne der Dichtung von Kunst und Lebensfreude aus *„Meister Martin dem Küfer"* weit heiterer an! Etwas Liebenswürdiges lässt sich dieser Nürnberger Novelle nicht absprechen, wenn auch der spezifisch Nürnbergische Duft, den man ihr nachrühmt, und womit man wohl nicht den modern-jüdischen Hopfenmarkt anrüchigen Gedenkens meint, mich viel weniger darin, als wie etwa in der kürzesten Stelle des Nürnberg-Motivs bei unserem Meister enthalten dünkt! Aber „Meistersinger"-Erinnerungsduft ist freilich darinnen, und eben der macht aus einer ganz freundlichen Litteraturblüthe für unsere empfindlichen Sinne mit Einem Hauche ein wunderliches Zwitterding von Rose und Aster. Tritt uns die schöne „Rose" (Meister Martin's Töchterlein) zuerst in Person entgegen, und wünscht der Autor dabei dem „vielgeliebten Leser", er möge sich „in diesem Augenblicke recht lebhaft der Meisterwerke unseres grossen Albrecht Dürer erinnern", so klingt uns sofort das Ohr von den schwärmerischen Lauten einer gewissen „kunstgewogenen" und liebesseligen Goldschmiedstochter: „Wie ihn uns Meister Dürer gemalt", nur dass sie den Junker, wir die Jungfrau uns hier „gemalt" denken müssen. Leider, während für Eva alles nur Gemalte alsbald Musik wird, soll aber für Rosa und ihren kleinen Roman alles, auch das Musikalische, nur allzu sehr in's „Gemalte" übergehen, — ja, endlich sogar sie selbst! Sie ist gewiss eine musikalische Natur, wie unser Junker Walther, und aus dieser inneren Musik, die ihr in der Liebe erwacht, „malt" ihre Phantasie sich Bilder, die denen Walther's gleichen, so z. B. wenn sie einmal (II. 255) sagt:

„Bei seinen Gesprächen wird mir zu Muthe, als thue sich mir plötzlich ein schöner Garten auf voll herrlicher glänzender Blumen, Blüthen und Früchten, wie sie auf Erden gar nicht zu finden; aber ich schaue gern hinein" — („Gast ihm zu sein!") —

Aber müssen wir uns nicht jäh erkältet und wie aus dem warmen Leben zur todten Leinwand entrückt fühlen, wenn wir auf der Höhe der Handlung, beim Eintreten des einen Liebhaber's zum andern, etwa wie Walther zum Sachs, die Situation des Erstarrens im Anblick geliebter Schönheit folgendermaassen verwandelt finden:

„Er drückte die Thüre der Kammer auf und trat hinein; aber in dem selben Augenblicke erstarrte er auch zur Bildsäule: Rosa im vollen Glanz aller Anmuth, alles Liebreizes, ein herrliches, lebensgrosses Bild stand vor ihm aufgerichtet auf der Staffelei, wunderbar beleuchtet von den Strahlen der Morgensonne. — — Da drückte er Reinhold an seine Brust und rief: O du herrlicher Mensch —

du hoher Künstler! ja, nun ist mir alles klar: Du, Du hast den Preis gewonnen, um den zu ringen ich Aermster keck genug war, was bin ich denn gegen Dich, was ist meine Kunst gegen die Deinige?“ (II. 263.)*)

Solche Ernüchterung für den musikalischen Menschen, der an das lebendige „Kunstwerk“ gewöhnt ist, tritt auch schon bei dem ersten, gewiss merkwürdigen Anschlagen des vollen Pogner-Thema's ein, wenn Meister Martin im Anfang der Erzählung erklärt:

„Wie es sich künftig fügen mag, überlasse ich ganz dem Willen des Herrn, aber soviel ist gewiss, dass weder ein Patrizier, noch ein Anderer, meiner Tochter Hand berühren wird, als der Küper, der sich mir als den tüchtigsten und geschicktesten Meister bewährt hat, vorausgesetzt, dass ihn meine Tochter mag, denn zwingen werde ich mein Kind zu nichts in der Welt.“ (II. 216.)

Der „Küper“ an Stelle des Meistersingers — darüber hilft uns keine noch so schöne Deutung hinweg, welche der Meister Martin bald darauf seinem Handwerke zu geben weiss. Bestenfalls kommen wir damit zum „Kunsthandwerke“, aus welchem dann auch der Liebhaber Friedrich, der zuletzt der Beglückte bleibt, seinen Anfschwung zur plastischen Kunst sich nimmt, derweilen der Liebhaber Reinhold nach dem farbigen Süden hin sich vor der Liebe im Küferhause in's muntere Malen glücklich rettet. „Er singt ein Lied, dann zieht er ab“ — diese Beckmesseriade verkehrt sich für ihn in das Motto: „Er malt ein Bild, dann zieht er ab!“ Ja, er erklärt es schriftlich gerade heraus, dass er — ei, nun eben nur als *„Idealist“* — wie die Leute zu sagen pflegen — „geliebt“ hat, nämlich in Rosa der Holden — das schöne Modell. Nun hat er es pinselfest fixirt und ist zufrieden mit seiner künstlerischen Eroberung. Das lebendige Mädchen überlässt er gerne dem Freunde Friedrich, dem bildhauerischen Küfergesellen. — Ja, wenn man an das Verhältniss des Sachs zum Walther denkt! Auch Jener lässt sich von seinem Engel in die idealen Sphären entführen und im Preise der deutschen Kunst weiht er die Liebe dem jungen Leben. Aber wie schwindet dort in dem reinen Aether der wahrhaft lebendigen Kunst, die höchster Sittlichkeit entquillt, jede letzte Spur eines künstlerischen Egoismus, der nun wohl einmal der bildenden Kunst nicht abzuschwören sein mag. Aus der Resignation erblüht hier die wahre Meister-Grösse, auch wenn sie stäts nur Schusterlieder „zur Gassen“ sänge. In Walther aber — wie innig lebendig verschmilzt sich da Kunst und

*) Da ist doch weit hübscher die gleiche Situation des „III. Aktes“ in der *„Prinzessin Brambilla“* verwandt worden: Giacinta, die schöne Putzmacherin, hat wie zur Probe das herrliche Prachtkleid der Prinzessin angethan und steht nun da im engen Stübchen von allen geweihten Kerzen licht umstrahlt — „in dem Augenblick sprang die Thüre auf, Giacinta floh mit einem Schrei an's Fenster, zwei Schritte in's Zimmer hineingetreten blieb ein junger Mensch an den Boden gewurzelt stehen, wie zur Bildsäule erstarrt.“ Es ist Giglio Fava, der emphatische Liebhaber, der Künstler, der, als er wieder zu sich selber kommt, alsbald seinen „märchenhaften Traum“ von letzter Nacht erzählt, darin er Giacinta erschaut, gerade so herrlich, wie er sie nun in Wirklichkeit vor Augen sieht — „Eva im Paradies!“ —

Leben, verschmilzt in der Gluth der reinen Liebe des Wahren zum Schönen! Was hier für das ganze Drama der „Meistersinger“ sich vereint, zeigt sich in der bunten Epik unserer Küfer-Novelle getrennt, ja dergestalt getrennt, dass wir die Liebe in drei Jünglingen zugleich um die holde Rosa werben sehen müssen: und diese Dreifaltigkeit hat bei Freiern immer etwas unwillkürlich Komisches an sich! — Der Eine, Friedrich, ist der bürgerliche Mann des schlichten, warmen Gemüths, mit stillen, künstlerischen Aspirationen; er repräsentirt im Wesentlichen die Liebe, als verklärendes Lebenselement. Der Andere, Reinhold, ist jener künstlerische „Idealist“, der die Liebe um des Pinsels Willen darangiebt; er repräsentirt also für sich die abstrakte Kunst. Der Dritte aber, Conrad, der hier der „Junker“ ist, wirbt mit der ungestümen Wildheit deutscher Siegfried-Natur um die Küferstochter; er ist der Repräsentant dieser Natur selbst, wiederum losgelöst von der Kunst; denn als der Meister ihn zum Wettsingen in der Katharinenkirche auffordert, geht er lieber mit einem schmetternden Jagdhalloh zum Tanze auf die Hallerwiese. Wohl erwirbt gerade er das Kränzlein aus der Hand der Schönen, heirathet jedoch endlich eine Andere, die auch „Rosa“ heisst, aber von Adel ist. Seine Siegfried-Natur äussert sich übrigens besonders drastisch in dem wüsten Zerschlagen der Geräthschaften seines Meisters beim ersten Eintritt in die Lehre: „Hei, was ist das für nichtiger Tand!“ — oder vielmehr: „Was ist denn das für ein Schlägelchen dort, und das Lenkbeilchen, hei, das ist wohl für die Lehrburschen!“ Immer recht hübsche, anmuthende Einzelzüge, aber wie verzerrt zum romanhaften Spiele das Ganze! Wohl singen dann auch Alle, vom Meister Martin bis zum wilden Conrad, und der „Meistergesang“ spielt eine grosse Rolle in der Erzählung; aber es ist die Rolle des Spaassmachers und guten Unterhalters, welcher die getrennten Elemente der Liebe, der Kunst und der Natur nicht zu einem höheren, idealen Leben vereinigt, sondern im geselligen Vergnügen, oder in sentimentaler Erholung von der Hast der Abenteuer! — Da finden wir denn nach einander den güldenen Ton Hans Vogelgesangs, die hohe fröhliche Lobeweis Herrn Hans Berchler's, die zarte Buchstabenweis Martin Häscher's, die stumpfe Schoosweis Hans Müller's, den süssen Ton, die Krummzinkenweis, die geblümte Paradiesweis, die frisch Pommeranzenweis; und Meister Martin klagt, als wären in ihm auf einmal Werber und Merker zu Eins geworden: „Mit all meiner Mühe erntete ich nur Hohn und Spott ein; beim Freisingen machte ich bald falsche Anhänge, bald Klebsylben, bald ein falsches Gebänd', bald falsche Blumen, oder verfiel ganz und gar in falsche Melodei!“

Wenn wir so etwas lesen, muthet es uns heimathlich an. Aber die drei Liebhaber und das ganze Bild-, Schein- und Spielwesen, das reisst uns immer wieder aus der guten Stimmung. Auch vermissen wir den reinen Gegensatz zu der Idealität der Liebe und Kunst; denn das Küferhandwerk bildet diesen Gegensatz lediglich in novellistischer Beziehung,

als hemmende „Bedingung“ des Vaters, nicht aber in wesenhafter Bedeutung, wie wir dieses in der Person „Beckmesser's“ vor uns sehen. Beckmesser und Sachs bilden mit Walther eine Dreifaltigkeit, die in dem tiefen Ernst ihrer typischen Bedeutung alles „Komische“ nur auf die Seite jenes einzigen Repräsentanten der Unnatur, d. h. aber sowohl des sittlichen Egoismus wie des künstlerischen Formalismus wirft, während Sachs die edelste Form der Willensverneinung, Walther die künstlerisch-idealste der Bejahung, in reiner Liebe und Kunst, darstellt. Solche Walther-Natur hat Hoffmann in seinen idealistischen Jünglingen vor Augen gehabt: seine phantastischen Studenten, welche gleichfalls das Ideal der Kunst und Liebe romantisch ersehnen und ebenso erlangen, haben — wenn auch episch verdünntes und ironisch geschärftes — aber echtes Blut der Stolzinge in den Adern. Dem gegenüber finden wir denn auch bei ihm mit Vorliebe den Beckmesser-Typus ironisch verwerthet; nur müssen wir uns in beiden Fällen nicht eben an jenen Meister Martin halten. Der Geheime Kanzleirath Tusmann in der *„Brautwahl“*, der schon erwähnte Capuzzi im *„Signor Formica“* spielen Beide die lächerliche Rolle der verliebten Alten, der verlachten Freier, wozu Capuzzi noch als Kunstnarr so echt beckmesserische Qualitäten fügt, dass ihm auch das Schicksal der Durchprügelung beim nächtlichen Ständchen mit folgendem Strassenauflauf nicht erspart wird! Eine italiänische Meistersinger-Scene! — Bedeutender aber tritt der dritte Grundzug des Beckmesser-Typus, die „Kritik“, bei Hoffmann's Gestalten hervor, indem sie bei ihm, der die volle Freiheit der Ironie in seiner wortsprachlichen Dichtung besass, sich sofort erweiterte zu der, von unserem Meister nur in seinen „Schriften“ des Weiteren abgefertigten, Karikatur der falschen „Wissenschaftlichkeit“, die sich bei der Ertödtung des Lebens bis in die blutigen Vivisektionen verirrt. „Mitleid mit Hunden wäre gar nicht menschlich!“ meinte ja schon der — Hund Berganza! — (VII, 101.)

Hoffmann plante in seinem letzten Lebensjahre eine Geschichte von „Jakobus Schnellpfeffer's Flitterwochen vor der Hochzeit“; darüber fand sich in seinem Nachlass (II. 295) folgende Notiz:

„(Einschiebsel. Dazu kann das Bild eines Spazierganges durch einen Garten gebraucht werden. Rechts und links gibt's da: Schmollwinkelchen, — Lauben, — Dornbüsche u. s. w., z. B. Jasminlaube für Liebende; — Dornbusch für Rezensenten, eingebildete Autoren u. s. w. —)“

„In einer Dornenhecken!“ — Wohl oder übel müssen wir uns aus dem Rosengarten der Liebesspiele nun in diese stachlichte Region begeben! Der schauderhafteste Vertreter des „schwarzen Prinzips“, der ertödtenden Gewalt des kritischen Intellektes, des Klingsor „mit der Feder“, das ist wohl jener ekelhafte „Magister Dinte“ in dem Märchen *„Das fremde Kind“*, dessen Existenz so ironisch-ergetzlich zwischen der Natur eines grausamen Lehrers der todten Wissenschaften bei armen, glücklichen Waldkindern und der

einer grossen, unverschämten, schwarzen — Brummfliege wechselt! „Ach Gott — wir haben keine Wissenschaften!“ so jammerten diese thörichten Kinder durch ihren freien Wald, als sie zum ersten Male, vor ihren hochnasig steifen Vettern von der Stadt, die schmerzliche Beschämung des „Nicht-Wissens“ empfunden haben. Aber jene künstlichen Spielsachen, die ihnen die Stadtkinder mitgebracht, können ihnen mit aller Mechanik keinen Trost bringen: den finden sie doch nur wieder draussen im lieben, lebendigen Wald, wo ihnen das holde Wunderkind so lieblich von seiner Heimath erzählt, dem idealen Reiche der Poesie, das ferne Glockentöne ankünden, und auf seinem Waldhorn so herrliche Weisen bläst, die den ganzen Wald wundersam belebend die Waldvögel von ihren Zweigen zum Lauschen und Singen locken. Es geht wie ein Siegfried-Lächeln durch die niedliche Kindergeschichte, wenn die naturfrohen Kleinen mit ihren todten Spielsachen sich vor den Vögeln schämen, und die Chriestlieb zum Felix sagt:

„Weisst du wohl, lieber Felix, dass dein Harfenmann gar nicht hübsch spielt? Höre nur, wie das hier im Walde hässlich klingt, das ewige Ting-Ting-Ping-Ping, die Vögel gucken so neugierig aus den Büschen, ich glaube, sie halten sich ordentlich auf über den albernen Musikanten, der hier zu ihrem Gesange spielen will.“ Felix drehte stärker und stärker an der Schraube, und rief endlich: „Du hast Recht, Christlieb! es klingt abscheulich, was der kleine Kerl spielt, was können mir seine Dienerchen helfen — ich schäme mich ordentlich vor dem Finken dort drüben, der mich mit solch schlauen Augen anblinzelt. — Aber der Kerl soll besser spielen — soll besser spielen!“ — Und damit drehte Felix so stark an der Schraube, dass krackkrack — der ganze Kasten in tausend Stücke zerbrach, auf dem das Harfenmännlein stand, und seine Arme zerbröckelt herabfielen.“ (Das fremde Kind, II. 293.)

Ach die armen Kleinen! Ihre Spielmechanismen konnten sie zerbrechen, aber mit den „Wissenschaften“ wird es bitterer Ernst! Um ihren wirren, dummen Kopf schwingt der „Magister Dinte“ seine surrenden schwarzen Flügelarme, der den Wald hasst, die Thiere quält, und von dem es heisst:

„Den Sängern stopfte er allerlei schädliches Zeug in die Schnäbel, damit sie nur nicht singen sollten; denn Gesang konnte er nicht ausstehen, und die armen zahmen Thierchen wollte er statt mit ihnen zu spielen auffressen, denn nur dazu, meinte er, wären sie da. Das Abscheulichste war aber wohl, dass er mit Hülfe seiner Gesellen die schönen funkelnden Edelsteine des Palastes, die bunt schimmernden Blumen, die Rosen und Lilienbüsche, ja selbst den glänzenden Regenbogen mit einem ekelhaften schwarzen Saft zu überziehen wusste, so dass alle Pracht verschwunden und alles todt und traurig anzusehen war. Und wie er dies vollbracht, erhob er ein schallendes Gelächter, und schrie, nun sei erst alles so, wie sein solle, denn er habe es beschrieben.“ (Das fremde Kind. II. 311.)

Die trefflichsten Ironisirungen der „reinen Wissenschaft“ sind aber enthalten in jenen, von der „Kritik“, sehr begreiflicher Weise, als ganz besonders und bis zum „Wahnwitz“ skurril verschrieenen, burlesken Märchen von *„Klein Zaches“* und vom *„Meister Floh.“* Wer von vornherein in das Vorurtheil eingewiegt worden, diese Dinge seien der Unverstand der Phan-

tastik in seiner absoluten Selbstherrlichkeit, der mag wohl dadurch geschickt abgeleitet werden von der erquickenden Erkenntniss jener, gerade diesen letzten Erzählungen so wesentlichen Ironie über die Beckmesser-Wirthschaft des modernen Fortschritts. Wir wollen uns aber nicht „ableiten" lassen; den Schlummertrunk des Mime nehmen wir nicht an, da wir doch einmal auch in diesen „Phantasmagorien" die freie Waldluft gespürt, den Vogelgesang der grossen Natur vernommen haben, der da vor den Nibelungentücken warnend das Ideal verkündet! — Eben jener dämonische „Klein-Zaches" ist ja selbst ein Zwergen-Wesen vom bösartig-dummen Charakter der Mime. Während aber Mime vor Siegfried nicht bergen kann, was er im Herzen hegt, sondern all sein Reden in's Rechte missverstanden werden muss, (ein Zauber, den Hoffmann so wirksam im „Meister Floh" (X. 203) dem mikroskopischen Glase zuertheilt hat!) so wirkt hingegen der Zauber des kleinen „Zinnober" umgekehrt, nämlich dahin, dass Alles, was er nicht thut, spricht, denkt und weiss, sondern Andere, ihm zugerechnet, an ihm bewundert wird, so dass er darin recht der Repräsentant des täuschenden Erfolges ist. Wagner selbst zitirt in diesem Sinne einmal das scheussliche Alräunchen:

„Das Schauspielertalent des Herrn D. muss sehr bedeutend sein, da er hier, nämlich ausserhalb des Theaters, so grosse Erfolge sich gewann, dass er allgemein für Etwas gilt, wofür nirgends der mindeste Identitätsbeweis von ihm aufzufinden ist. Gewiss eine merkwürdige Erscheinung! Sie ruft uns den „Klein Zaches, genannt Zinnober" des Hoffmann'schen Märchens zurück. Möge Hr. D. durch den Zauber, der ihm in diesem Sinne ersichtlich zu eigen ist, nicht schädlich sein, dann wollen wir ihm getrost auch das eine Haar, welches ihm den Zauber bewahrt, unentdeckt belassen." (VIII. 298.)

Zu Anfang des Märchens lesen wir gleich folgende herrliche (hier gekürzte) Stelle:

„Paphnutius beschloss zu regieren, und ernannte sofort seinen Kammerdiener Andres zum ersten Minister des Reichs. Andres warf sich ihm zu Füssen und sprach feierlich: „Sire, die grosse Stunde hat geschlagen! Durch sie steigt schimmernd ein Reich aus nächtigem Chaos empor! — Sire, hier fleht der treueste Vasall, tausend Stimmen des armen, unglücklichen Volkes in Brust und Kehle! — Sire, — führen Sie die Aufklärung ein!" — Paphnutius wollte sofort ein Edikt mit grossen Buchstaben drucken und an allen Ecken anschlagen lassen, dass von Stund' an die Aufklärung eingeführt sei, und jeder sich darnach zu achten habe. „Bester Sire, rief indessen Andres, so geht es nicht: — Ehe wir mit der Aufklärung vorschreiten, d. h. ehe wir Wälder umhauen, Kartoffeln bauen, die Dorfschulen verbessern, Akazien und Pappeln pflanzen, die Jugend ihr Morgen- und Abendlied zweistimmig absingen, Chausseen anlegen und die Kuhpocken einimpfen lassen, ist es nöthig alle Leute von gefährlichen Gesinnungen, die keiner Vernunft Gehör geben und das Volk durch lauter Albernheiten verführen, aus dem Staate zu verbannen." — (Man verbannt danach alle Feen des Landes nach Dschinnistan, begreift aber nicht, warum sie darüber eine solche übertriebene Freude äussern.) „Am Ende, sprach Paphnutius entrüstet, ist Dschinnistan ein viel hübscherer Staat wie der meinige, und sie lachen mich aus mit sammt meinem Edikt und meiner Aufklärung, die jetzt erst recht gedeihen soll." Aber der Geo-

graph und der Historiker des Reiches stimmten darin überein, dass Dschinnistan ein erbärmliches Land sei, ohne Kultur, Aufklärung, Gelehrsamkeit, Akazien und Kuhpocken, eigentlich auch gar nicht existire; Schlimmeres aber könne einem Menschen oder einem ganzen Lande wohl nicht begegnen, als gar nicht zu existiren. — Paphnutius fühlte sich beruhigt." (Klein Zaches, IX. 12 ff.)

Beachten wir wohl die „Kuhpocken"! Das wissenschaftliche Vergehen wider die Natur blieb von Hoffmann nicht unempfunden. —

Eine andere Stelle lautet:

„Die Collegia Mosch Terpin's wurden in Kerepes am häufigsten besucht. Er war Professor der Naturkunde, er erklärte, wie es regnet, donnert, blitzt, warum die Sonne scheint am Tage und der Mond des Nachts, wie und warum das Gras wächst, etc.; so dass es jedes Kind begreifen musste. Er hatte die ganze Natur in ein kleines niedliches Kompendium zusammengefasst, so dass er sie bequem nach Gefallen handhaben und daraus für jede Frage die Antwort wie aus einem Schubkasten hervorziehen konnte. Seinen Ruf begründete er zuerst dadurch, als er es nach vielen physikalischen Versuchen glücklich herausgebracht hatte, dass die Finsterniss hauptsächlich vom Mangel an Licht herrühre. Dies, sowie, dass er eben seine physikalischen Versuche mit vieler Gewandtheit in nette Kunststückchen umzusetzen wusste und gar ergetzlichen Hocus Pocus trieb, verschaffte ihm den unglaublichen Zulauf." (Klein Zaches, IX. 21.)

Dies ist Mosch Terpin, der „Professor" (aus dem alten Geschlechte der „Moses" und „Moscheles"), der nachher, zum Direktor der „natürlichen Angelegenheiten" im Staate ernannt, im fürstlichen Weinkeller so erfolgreiche, nur zu rasch unterbrochene Studien über die Natur des Weines und seinen Unterschied vom Wasser anzustellen Gelegenheit findet! —

Im *„Meister Floh"* entwirft uns der witzige Springinsfeld selber ein reizendes Gemälde der „Kultur" (d. h. Zivilisation) der Flöhe, wobei die tiefe Thier-Ironie unseres Dichters wiederum, wie beim Berganza, gar vortrefflich den egoistischen und utilitaristischen Charakter der mechanischen Abrichtung des „Menschen" zum „Staatsbürger" oder zum „Luxusphilister" schildert:

„Mein Besitz gab dem fatalen Leuwenhöck volle Macht über meine Vasallen, die er bald schaarenweise um sich her versammelte, und mit barbarischer Härte eine sogenannte Kultur einführte, die uns bald um alle Freiheit, um allen Genuss des Lebens brachte. Was die Schulstudien, und überhaupt die Wissenschaften und Künste betrifft, so fand Leuwenhöck gar bald zu seinem Erstaunen und Aerger, dass wir beinahe gelehrter waren, als er selbst; die höhere Kultur, die er uns aufzwang, bestand aber vorzüglich darin, dass wir durchaus was werden, wenigstens was vorstellen mussten. Eben dieses Waswerden, dieses Wasvorstellen führte eine Menge Bedürfnisse herbei, die wir sonst gar nicht gekannt hatten, und die wir nun im Schweisse unseres Angesichts erringen mussten. Zu Staatsmännern, Kriegsleuten, Professoren, und was weiss ich Alles, schuf uns der grausame Leuwenhöck um. Diese mussten einher treten in der Tracht des verschiedenen Standes, mussten Waffen tragen u. s. w. So entstanden unter uns Schneider, Schuster, Friseurs, Sticker, Knopfmacher, Waffenschmiede, Gürtler, Schwertfeger, Stellmacher und eine Menge anderer Professionisten, die nur arbeiteten, um einen unnöthigen, verderblichen Luxus zu befördern. Am allerschlimmsten war es, dass Leuwenhöck nichts im Auge hatte, als seinen eigenen

Vortheil, dass er uns kultivirte Leute den Menschen zeigte, und sich Geld dafür bezahlen liess. Ueberdies kam unsere Kultur ganz auf seine Rechnung, und er erhielt die Lobsprüche, die uns allein gebührten". (Meister Floh, X. 186. 187.)

Aber Löwenhöck und Swammerdamm, diese beiden Vertreter der „reinen Wissenschaft", sie bleiben bei allen Kultur-Erfolgen doch armselige, ja, beklagenswerthe Wesen! „Das Wesen der Wissenschaft ist endlich, das des Lebens unendlich, wie der Irrthum endlich, die Wahrheit unendlich ist" sagt Wagner (III. 56). Hoffmann aber ruft ihnen zu:

„Ihr arme Bethörte, unglücklicher Swammerdamm, beklagenswerther Leuwenhöck, Euer ganzes Leben war ein unaufhörlicher, ununterbrochener Irrthum. Ihr trachtetet die Natur zu erforschen, ohne die Bedeutung ihres innersten Wesens zu ahnen. Ihr wagtet es einzudringen in ihre Werkstatt und ihre geheimnissvolle Arbeit belauschen zu wollen, wähnend, dass es Euch gelingen werde, ungestraft die furchtbaren Geheimnisse jener Untiefen, die dem menschlichen Auge unerforschlich, zu erschauen. Euer Herz blieb todt und starr, niemals hat die wahrhafte Liebe Euer Wesen entzündet, niemals haben die Blumen, die bunten leichtgeflügelten Insekten zu Euch gesprochen mit süssen Worten. Ihr glaubtet die hohen heiligen Wunder der Natur in frommer Bewunderung und Andacht anzuschauen, aber indem Ihr in freveligem Beginnen die Bedingnisse jener Wunder bis in den innersten Keim zu erforschen Euch abmühtet, vernichtetet Ihr selbst jene Andacht, und die Erkenntniss, nach der Ihr strebt, war nur ein Phantom, von dem Ihr getäuscht wurdet, wie neugierige, vorwitzige Kinder! — Thoren! Euch giebt der Strahl des Karfunkels keinen Trost, keine Hoffnung mehr." (Meister Floh, X. 294.)

Zu diesen schönen Worten, die den Klingsoren des reinen Intellektes den Gral des reinen Willens absprechen, müssen wir noch einige Meisterworte halten, obwohl die That des „Offenen Briefes" wohl allen Lesern dabei schon ergreifend gegenwärtig war:

„Die Natur zu meistern kann nur Denen gelingen, die sie verstehen und im Verständnisse mit ihr sich einzurichten wissen; wogegen unsere stumpfsinnige Zivilisation mit ihren kleinlichen mechanischen und chemischen Hilfsmitteln immer nur in einem fast kindisch erscheinenden Kampfe gegen die Unmöglichkeit sich gefällt." (X. 316. W. L. 441.)

„Wir begegnen in diesem Falle dem selben Gespenste der „Wissenschaft", welches in unserer entgeisteten Zeit vom Sezirtische bis zur Schiessgewehr-Fabrik sich zum Dämon des einzig für staatsfreundlich geltenden Nützlichkeits-Kultus aufgeschwungen hat. Allerdings ist von dem blossen „Gefühle" in dieser Angelegenheit ein so grosser Aeusserungs-Antheil in Anspruch genommen worden, dass wir dadurch den Spöttern und Witzlingen, welche ja fast einzig unsere öffentliche Unterhaltung besorgen, günstige Veranlassung boten, die Interessen der „Wissenschaft" wahrzunehmen. Dennoch ist, meiner Einsicht gemäss, die ernstlichste Angelegenheit der Menschheit hier in der Weise zur Frage erhoben, dass die tiefsten Erkenntnisse nur auf dem Wege der genauesten Erforschung jenes verspotteten „Gefühles" zu gewinnen sein dürften." (X. 254. W. L. 915.)

Wozu abschliessend die bereits an die „Vivesektion" anstreifende Stelle aus Hoffmann zitirt sei:

„Ein fremder Arzt äusserte, wie Bartels in seiner Physiologie und Physik des Magnetismus erzählt, seine Verwunderung, dass die deutschen Aerzte die magnetisirten Individuen so willkürlich behandelten und so dreist an ihnen experimentirten, als wenn sie einen physikalischen Apparat vor sich hätten. Leider ist dem so, und deshalb will ich — mag ich — wenigstens an die Heilkraft des Magnetismus lieber gar nicht glauben, als dem Gedanken Raum geben, dass das unheimliche Spiel mit einer fremden Gewalt vielleicht einmal selbst mein eigenes Leben rettungslos zerstören könnte.“ (Serapions-Brüder, II. 8/9,)

Anstatt des „eigenen“ Lebens würden wir freilich „ein Leben“ setzen. Die höchste Liebe des „Grales“ will erlebt sein. —

Doch wir wissen ja, dass vor dem Wege zum heiligen Grale die ganze Geisterschaar der Nibelungen gelagert liegt und lauert. Das typische Thema der Nibelungen-Tragödie, der Gegensatz von Gold und Liebe, hat auch unseren Geisterseher unendlich angezogen, vielfach beschäftigt, niemals ganz frei gelassen, und in einigen Momenten nahe herangeführt an jene Geisterschaar selber, die uns im „Ring“ an's Tageslicht hervorgezwungen worden ist. In der Erzählung vom *„Bergwerk von Falun“* gibt der „Metallfürst“ (Alberich) selbst das Thema an: „Hei! des Pehrson Dalsjö Tochter Ulla willst Du zum Weibe gewinnen, deshalb arbeitest Du hier ohne Lieb' und Gedanken? Nimm Dich in Acht, Du falscher Gesell, dass der Metallfürst, den Du verhöhnst, Dich nicht fasst und hinabschleudert, dass Deine Glieder zerbröckeln am harten Gestein; und nimmer wird Ulla Dein Weib!“ Wer, wie der Jüngling Elis, dem Dienste des Goldes, in den Gruben von Falun, sich ergeben, muss von der hellen Liebe in der Welt mitfühlender Menschenherzen lassen! Nun aber steigt, hier aus dem bewegten Herzen des Menschen selbst, ein anderer Zauber auf: der Liebende schaut mit hellseherischem Blick in die innerste Tiefe der Natur, und dort ruht der wunderbarste Edelstein versenkt, der hehrste Hort, den er einzig heben will — zum „Weihegruss seiner Treu'“ — zum „Liebespfande“ für seine Ulla! In wahnsinnig gesteigerter Gluth des Begehrens nach diesem Kleinod spricht er zu ihr vor seinem geheimnissvollen Untergange in den Tiefen der Schachte die bedeutsamen Worte:

„Ich will Dir nur sagen, meine herzgeliebte Ulla, dass wir dicht an der Spitze des höchsten Glückes stehen, wie es nur dem Menschen hier auf Erden beschieden. Mir ist in dieser Nacht alles entdeckt worden. Unten in der Teufe liegt in Chlorit und Glimmer eingeschlossen der kirschroth funkelnde Almandin, auf den unsere Lebenstafel eingegraben, den musst Du von mir empfangen als Hochzeits-Gabe. Er ist schöner als der herrlichste blutrothe Karfunkel, und wenn wir in treuer Liebe verbunden hineinblicken in sein strahlendes Licht, können wir es deutlich erschauen, wie unser Inneres verwachsen ist mit dem wunderbaren Gezweige, das aus dem Herzen der Königin im Mittelpunkt der Erde emporkeimt. Es ist nur nöthig, dass ich diesen Stein hinauf fördere zu Tage, und das will ich nunmehro thun. Gehab Dich so lange wohl, meine herzgeliebte Ulla! — bald bin ich wieder hier.“ (Bergwerk von Falun, I. 256.)

Wir glauben den „Ring“ als „Siegfried's Liebespfand“ wieder zu erkennen, und doch ist es zugleich noch ein Strahl des Rheingolds in seiner unberührten Unschuld, der uns trifft. Die Ur-Einheit der Natur zeigt sich darin an: der Wille in seiner Idealität; und wenn Elis, der Bergknappe, den Edelstein gewinnen will, um mit seiner irdischen Liebe zugleich die höchste „unterirdische“ (metaphysische) Erkenntniss zu verbinden, so erinnert uns dieses an die (Schopenhauer'sche) Bedeutung des „Intellekts“ für die befreiende Leitung des Willens zur Umkehr von der Bejahung, welche jedoch, nach der Anlage dieser Geschichte, der vom Glanze dieser Erkenntniss mehr Geblendete als Erleuchtete nur erst im Niedersteigen zur ewigen Nacht, im Tode, finden kann. Dennoch geht er seiner Liebe auch in der Trennung durch den Tod nicht verloren: er kehrt wieder, als unveränderte Jünglingsgestalt, nach fünfzig Jahren, und ihn umschlingen noch einmal die Arme der greisen Geliebten in unwandelbarer Treue. Ihre Treue hat aus dem Untergange des Lebens und der Liebe, über allen Kampf mit Gold und Geisterschaft hinweg, das Ideal des Ewigen sich wahrhaft gerettet: in seinem leblosen, aber rein bewahrten Bilde erschaut sie sich nun die Erlösung und stirbt in der Unendlichkeit ihrer Liebe. — Auch in der Novelle *„Spielerglück“* bildet der Kampf des Mitleids und der Liebe gegen das allmächtige Gold den ergreifenden Vorwurf, und im Tode der Liebe erst endet die Leidenschaft. — In dem *„Fräulein von Scuderi“* gewinnt das Thema eine andere, charakteristische Gestalt*). Wohl steht auch hier die Liebe des jungen Goldschmiedsgesellen unter dem Fluche des Verdachtes, der Thäter jener unheimlichen Raub- und Mordthaten in Paris zu sein, welche sein dämonischer Meister Cardillac, um des „Goldes“ willen, beging; aber die eigenthümliche Bedeutung der Geschichte liegt eben in diesem Cardillac selbst, der, wie ein Alberich nach dem selbstgeschmiedeten Ringe, von unwiderstehlicher Leidenschaft hingerissen, die von ihm geschaffenen Schmuckstücke den unseligen Besitzern mit ihrem Leben nächtig wieder entreissen muss! Er findet nicht Rast noch Ruh', „Tod muss sein Gold zeugen, Jedem, der es trägt“, — „bis in seiner Hand das Geraubte wieder er halte“! — Und dichtet darauf in einem glücklichen Momente unter den Augen des „Sonnenkönigs“ Louis XIV. die geistreiche alte Dame von Scuderi das elegante Verslein *„Un amant, qui craint les voleurs, n'est point digne d'amour“* — so muthet uns dieses gar seltsam an inmitten der düsteren Sphäre des uralten Goldzaubers, gleich als erblickten wir auf einen Augenblick in den Spiegeln von Versailles die Gestalt des „Knaben, der das Fürchten nicht kennt“ und allein sich die Braut auf dem Felsen gewinnt! Aber die bunte, gepuderte Hofgesellschaft, das Bon mot der alten Dame d'esprit, dem Lächeln des grossen Königs folgsam, galant be-

*) Diese Geschichte, wie auch die vom „Sängerkampfe“, ist aus Wagenseil's *„Chronik von Nürnberg“* geschöpft, der auch „Meister Martin“ und die „Meistersinger“ ihre Nomenclatur verdanken.

lachend, drängt sich flugs davor, und Alles ist verschwunden, bis auf Cardillac's dunklen Alben-Schatten, dort in der geheimen Nische der nächtigen Rue Nicaise auf seine Opfer lauernd, und auf sein verfluchtes Gold! — Eine letzte, humoristisch-märchenhafte Metamorphose des Alberich-Goldes ist jener Ring, den das brave Fräulein von Zabelthau auf Dapsulheim, in ihrem vegetarischen Enthusiasmus für den Küchengarten dem tückischen Liebesbegehren des Gemüsekönigs Daucus Carota verfallen, auf der Spitze einer Mohrrübe aus Erdentiefen an den Finger gesteckt erhält. Das Sehnen der Natur nach der höheren Menschlichkeit durch sinnliche Verbindung mit dem Geschlechte der Oberwelt ist in diesem neckischen Märlein von dem Gemüsekönig mit liebenswürdiger Ironie dargestellt. Auch dass die Erlösung von den dämonischen Ketten der Naturgewalten durch die wahre Menschenliebe nicht anders vor sich gehen kann, als nachdem der poetische Studiosus Amandus von Nebelstern einen Schlag mit dem Spaten vor das Hirn erhalten und dadurch auf alle Zeit von der Tollheit der unwahrhaftigen Reimschmiederei geheilt wird, welche nur eine andere Form des grossen Nibelungen-Schmiedewerkes in dieser Welt zu sein scheint, — auch dieses ist höchst charakteristisch für Hoffmann's Auffassung der Natur, der Liebe und der Kunst. Er, der grosse Phantast und Märchenerzähler, will keinerlei Schein und Lüge dulden. Lügt sich der Carottenkönig aus einem niedrigsten Gnomenwesen zum glänzenden Herrscher wunderbarer Fabelreiche, — lügt sich der Studiosus Amandus aus einem alltäglich braven Liebhaber zu einem schwülstigen Hofpoeten am Gemüsehofe — so müssen sie ihren Schlag bekommen, der sie, einen jeden auf seine Weise, „der Erde wiedergibt." Nur die wahrhaftige Natur, und das wahrhaftige Menschenherz, bergen auch den wahrhaftigen Edelstein, jenen Hort, der zum Grale zu werden bestimmt ist, gleich wie in der wahrhaftigen Seele des idealen deutschen Volksgeistes, davon unser Meister in den „Wibelungen" sagt:

„Das geistige Aufgehen des Hortes in den Gral ward im deutschen Bewusstsein vollbracht, und der Gral, wenigstens in der Deutung, die ihm von deutschen Dichtern zu Theil ward, muss als der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes gelten; auch er stammte aus Asien, aus der Urheimath der Menschen; Gott hatte ihn den Menschen als Inbegriff alles Heiligen zugeführt." (II. 194. W. L. 249.)

Halten wir für heute an dieser Urheimath fest, allen andern gelehrten Hypothesen zum Trotz. Aus der Urheimath Asien kam uns auch der alte, Semiten und Ariern gemeinsame, wahrscheinlich von Jenen stammende Mythos, der das Gold in allerlei Formen, als Symbol des Besitzes, zum Gegenstande eines „Bruderkampfes" macht. Die Brüder-Menschen morden sich um den Besitz, sobald die Arbeit um den Gewinn beginnt, sobald die Frage der Macht die Gemüther der Gotteskinder einnimmt, seit „Kain und Abel" mit ihren Heerden und Früchten nachparadisischer Arbeitszeit um der höheren Macht göttlicher Gunst willen beim Opferdienste den

ersten Brudermord in die Welt gebracht! In germanischer Sage treffen wir den Bruderstreit unter den dämonischen Wesen der Vorzeit an, Fafner und Reigen (Mime) morden in der „Edda“ um das Gold ihren Vater Hreidhmar, und Fafner beraubt den Bruder um seinen Antheil, worauf dieser sich Sigurdh zur Rache an Fafner erzieht. Riesen und Nibelungenzwerge verschmelzen in diesen dämonischen Gestalten. Vereinfacht Wagner im „Rheingold“ die nordische Sage zur Urform des Bruderkampfes, wobei Fafner den Fasolt erschlägt, so finden wir, merkwürdig genug, bei Hoffmann die Gestalt der selben Sage wieder, wie sie in der Edda sich darstellt, d. h. die Brüder zanken sich an der Leiche des Vaters um den „Onyx“, und dann geht der „böse Bruder“ — „unter die Drachen.“ Das Ganze ist auf die ergetzlichste Weise in jene prächtige Geschichte vom *„goldenen Topf“* eingeflochten, und wird dort dem absonderlichen Herrn Archivarius Lindhorst in Dresden, der eigentlich ein dämonischer Salamander (von der guten Art) ist, in den Mund gelegt, zu köstlicher Ironisirung des kgl. sächsischen Spiessbürgerthums, das sich in der Wirthsstube der geistreichen Gesellschaft des Archivarius mit schmunzelnder Verwunderung erfreut. Der „mystische Karfunkel“ erscheint dabei noch neben dem Onyx, weil doch der Epiker nie des Abenteuerlich-Einzelnen genug haben kann; was hier gleichfalls wie die lachende Ironie der ungezügelten Phantasie selber erscheint:

„Ei, wie das? Haben Sie denn einen Bruder, Herr Archivarius? Wo ist er denn — wo lebt er denn? Auch in königlichen Diensten, oder vielleicht ein privatisirender Gelehrter?“ so fragte man von allen Seiten. „Nein!“ erwiderte der Archivarius ganz kalt und gelassen eine Prise nehmend, „er hat sich auf die schlechte Seite gelegt und ist unter die Drachen gegangen.“ „Wie beliebten Sie doch zu sagen, werthester Archivarius,“ nahm der Registrator das Wort: „unter die Drachen?“ „Unter die Drachen?“ hallte es von allen Seiten wie ein Echo nach. „Ja, unter die Drachen“ fuhr der Archivarius fort; „eigentlich war es Desparation. Sie wissen, meine Herren, dass mein Vater vor ganz kurzer Zeit starb, es sind nur höchstens dreihundert und fünf und achtzig Jahre her, weshalb ich auch noch Trauer trage; der hatte mir, dem Liebling, einen prächtigen Onyx vermacht, den durchaus mein Bruder haben wollte. Wir zankten uns bei der Leiche des Vaters darüber auf eine ungebührliche Weise, bis der Selige, der die Geduld verlor, aufsprang und den bösen Bruder die Treppe hinunterwarf. Das wurmte meinen Bruder, und er ging stehenden Fusses unter die Drachen. Jetzt hält er sich in einem Cypressenwalde dicht bei Tunis auf; dort hat er einen berühmten mystischen Karfunkel zu bewachen, dem ein Teufelskerl von Nekromant, der ein Sommerlogis in Lappland bezogen, nachstellt, weshalb er denn nur auf ein Viertelstündchen, wenn gerade der Nekromant im Garten seine Salamanderbeete besorgt, abkommen kann, um mir in der Geschwindigkeit zu erzählen, was es gutes Neues an den Quellen des Nils giebt.“ (Der goldene Topf. VII. 259. 260.)

Was hier in humoristischer Verwendung erscheint, bildet dagegen im *„Majorat“* den tragischen Grundton der düsteren Geschichte. Ein kindischer Bruderstreit führt bis zum endlichen Morde — um das Gold! —

„Hubert verschwieg sorglich, was ihm von dem Dasein eines in der Ehe mit Julien erzeugten Sohnes bekannt, und riss so das Majorat an sich, das diesem gebührte. Das Schicksal mahnte ihn an seine Schuld auf fürchterliche Weise durch den Hass, der zwischen seinen beiden Söhnen emporkeimte. „Du bist ein armer Schlucker", sagte der älteste zum jüngsten, „aber ich werde, wenn der Vater stirbt, Majoratsherr und da musst Du demüthig sein und mir die Hand küssen, wenn ich Dir Geld geben soll zum neuen Rock." Der Jüngste, in volle Wuth gerathen über des Bruders höhnenden Stolz, warf das Messer, das er gerade in der Hand hatte, nach ihm hin, und traf ihn beinahe zu Tode." (Das Majorat. V. 309.)

Noch einmal kehrt das Motiv bei Hoffmann wieder, und nun in der allercharakteristischesten Form! Ernst und Scherz verbinden sich da zur eigenthümlichsten Satire auf die Herkunft der ganzen mythischen Idee. Sie stammte, wie gesagt, aus Asien; sie war, sehr wahrscheinlich, semitischen Ursprungs. Das Brudermorden um des Goldes willen ist im Grunde genommen die grosse historische Thätigkeit des Judenthums gegenüber allen Brudervölkern, seit die Phönizier das Geschäft nach dem grossen Bankerott von Karthago aufgegeben haben. Die Verschmelzung des urgermanisch Riesenhaften mit dem Nibelungischen Zwergenwesen, welche die Edda aus einer Verwirrung der Begriffe in ihren skaldischen Fragmenten hatte dahingehen lassen, löste der, das „Urbild" erschauende Dichter des „Ringes" zu einer entschiedenen Trennung beider Reiche wieder auf. Dem Riesenkampfe im „Rheingold", der mit der That des Mordes endet, steht nun der Zwergenzwist im „Siegfried" gegenüber. Alberich und Mime führen vor der Horthöhle, dem jungen germanischen Helden die „That" überlassend, ihr Wortgefecht, ihre „Börsenscene", auf — um das Wort eines wahrscheinlich sogenannten „Berliner" Witzboldes an dieser Stelle zur Ehre seiner tieferen Bedeutung zu bringen. Wir sehen hier, wie die Goldesgier des Stammes, inmitten des gemeinsamen Mordwerkes gegen den edleren Kämpfer, der sein Leben einsetzt um der Sache, der That willen, unter sich selbst die Brüder-Goldmenschen zu widrigstem Zanke tückischer Missgunst entzweit. Einen solchen Alberich-Mime-Streit, in das ganz unverhohlen Jüdische — zwischen dem ewigen Juden „Manasse" und seinem geadelten (modernen) Neffen Bensch — übersetzt, s. z. s. in einer neu herausgegebenen Originalhandschrift, lernen wir aus Hoffmann's *„Brautwahl"* kennen:

„Nehmen Sie", fuhr der Goldschmied fort, „einen solchen Dukaten aus der Tasche und feilen Sie den Rand ab." Bensch that es mit einer Geschicklichkeit, die von langer Uebung zeugte. Und siehe — noch schöner kam der Rand des Dukatens zum Vorschein, und so ging es mit dem zweiten, dritten Dukaten, je mehr Bensch feilte, desto rändiger wurden sie. Manasse hatte bis jetzt ruhig alles, was sich begeben, mit angesehen, doch jetzt sprang er mit wildfunkelnden Augen los auf seinen Neffen und schrie mit hohler entsetzlicher Stimme: „Gott meiner Väter — was ist das — mir her die Feile — mir her die Feile — es ist das Zauberstück, für das ich meine Seele verkauft vor mehr als dreihundert Jahren! Gott meiner Väter — her mit der Feile!" — Damit wollte er die Feile

dem Bensch entreissen; der stiess ihn aber zurück und schrie: „Weg von mir, alter Narr, ich habe die Feile gefunden, nicht Du“ — darauf Manasse in voller Wuth: „Natter — wurmstichige Frucht meines Stammes; her mit der Feile! Alle Teufel über Dich, verfluchter Dieb!“ Unter einem Strom hebräischer Schimpfwörter krallte sich Manasse nun fest an den Baron und strengte knirschend und schäumend alle seine Kraft an, ihm die Feile zu entwinden; Bensch verteidigte aber das Kleinod wie die Löwin ihr Junges, bis zuletzt Manasse schwach ward. Da packte der Neffe den lieben Onkel mit derben Fäusten, warf ihn zur Thür hinaus, dass ihm die Glieder knackten, kehrte pfeilschnell zurück, schob einen kleinen Tisch in die Ecke des Zimmers, schüttete eine ganze handvoll Dukaten aus und fing mit Eifer an zu feilen. — „Nun sind wir den entsetzlichen Menschen,“ sprach der Goldschmied, „auf immer los. Man will behaupten, er sei ein zweiter Ahasverus und spuke seit dem Jahre 1572 umher. Damals ward er unter dem Namen des Münzjuden Lippold wegen teuflischer Zauberei hingerichtet. Aber der Teufel rettete ihn um den Preis seiner unsterblichen Seele. Viele Leute, die sich auf so etwas verstehen, haben ihn hier in Berlin unter verschiedenen Gestalten bemerkt, woher dann die Sage entsteht, dass es noch zur Zeit nicht einen, sondern viele, viele Lippolds gebe.“ (Die Brautwahl. III. 107, 108.)

So der gewiss effektvolle Schluss jener Brautwahl, welche nach dem Vorbilde des „Kaufmann's von Venedig“ (lebhaft Shylockischen Andenkens) durch ein Wettspiel mit gewissen „Kästchen“ vollzogen ward, darin der edele Bensch, genannt „von Dümmerl“, die goldzeugende Feile („Schätze zu schaffen!“), das Ursymbol seines Geschlechtes fand. Und so ward die Liebe auch hier vor dem Golde für die Kunst gerettet, wozu der mysteriöse „Goldschmied“ Leonhard, ein anderer Hans Sachs, mit seinen Zauberkünsten den jungen „Maler“ Eduard freundlich verholfen. (Allerdings, du nimmer müder Ironiker, verheissest du uns am Schlusse, dass Demoiselle Albertine Vosswickel, von den Freiern Bensch und Tusmann, diesen albernen Mime- und Beckmesser-Gespenstern, gleicherweise glücklich befreit, am Ende doch noch in deutscher Treue den schlank geschnürten Referendarius Gloxin mit den zwei Westen und dem englisch geknüpften Halstuch vorziehen werde, indessen ihr wackerer Idealist Edmund zu Rom seine schönen Bilder für die nächste Ausstellung malt.) Baron Benjamin Dümmerl's semitische „Karotten“-Sehnsucht nach anderem arischen Blute hat aber auf jeden Fall — dürften wir nur auch sagen: ein für alle Male — ihr schnödes Spiel verloren; und dieses trotz der so triftig begründeten Freiwerbung seines vorzüglich bewährten Oheims Lippold-Manasse:

„Lieber Manasse,“ begann der Commissionsrat, „Sie bedenken nicht, dass Ihr werther Herr Neffe von altem Glauben ist, und — —“ „Ei Herr Commissionsrat, unterbrach ihn Manasse, was thut das? — Mein Neffe ist nun einmal verliebt in Ihre Demoiselle Tochter und will sie glücklich machen; auf ein paar Tropfen Wasser wird es ihm daher wohl nicht ankommen, — er bleibt ja doch der Selbe!“

Und was für ein Selbiger? Hören wir Hoffmann:

„Den jungen Baron Dümmerl sieht man häufig im Theater, wo er sich in einer Loge des ersten Ranges brüstet, noch häufiger in allen nur möglichen

Konzerten; jeder weiss daher, dass er lang und mager ist wie eine Bohnenstange, dass er im schwarzgelben Gesicht von pechschwarzen krausen Haaren und Backenbart beschattet, im ganzen Wesen den ausgesprochensten Charakter des Volkes aus dem Orient trägt, dass er nach der letzten bizarrsten Mode der englischen Stutzer gekleidet geht, verschiedene Sprachen im gleichen Dialekt unserer Leute spricht, die Violine kratzt, auch wohl das Piano hämmert, miserable Verse zusammenstoppelt, ohne Kenntniss und Geschmack den ästhetischen Kunstrichter spielt, und den litterarischen Mäcen gern spielen möchte, ohne Geist witzig und ohne Witz geistreich sein will, dummdreist, vorlaut, zudringlich, kurz, nach dem derben Ausdruck derjenigen verständigen Leute, denen er gar zu gern sich annähern möchte, — ein unausstehlicher Bengel ist. Kommt nun noch hinzu, dass trotz seines vielen Geldes aus Allem, was er beginnt, Geldsucht und eine schmutzige Kleinlichkeit hervorblickt, so kann es nicht anders geschehen, als dass selbst niedere Seelen, die sonst vor dem Mammon sich beugen, ihn bald einsam stehen lassen." (Die Brautwahl. III. 66.)

O weh! Ein Mann, welcher nur einmal wagte, den „gemeinen Platz- und Gassen-Bildungsjuden"*) so zu zeichnen, der musste wohl in deutscher Litteratur und bei deutscher Kritik vervehmt und mit Acht und Aberacht belegt bleiben, seit (mindestens) 1840 bis auf unsere Tage. Wer den alten Manasse aus dem Rettich Goldscheiben schneiden, und den jungen Bensch mit der Feile Dukaten beschneiden liess, der gehörte nicht mehr in die noble Gesellschaft, an deren Pforten Heine und Börne die Honneur's machen! Wer den schlimmsten Juden-Fluch des „Dalles" — jener „Armuth", die das wahre Heiligthum und die Bethlehem-Wiege des Christenthums ist — mit so fürchterlicher Wahrhaftigkeit in seine lustige Spuk-Geschichte von der „Brautwahl" verflechten konnte, der durfte nicht mehr zu Worte gelangen, wo einzig der Segen des Goldes auf die jungen Saaten des modernen litterarischen, journalistischen, parlamentarischen, deutschen Geistes herniedergefleht werden durfte! Das allgemeine Versenken eines Genie's wie Hoffmann in die Nacht des „Spuks", dem die paphnuzische Aufklärung des Tages sich mit Moses-Terpinischer Ueberlegenheit verächtlich abzukehren habe, erklärt sich uns leicht aus dieser Erkenntniss. Aber in diesen „Blättern" ist die Nacht zum Licht geworden; der „deutsche Geisterseher" bedeutet uns nicht in jenem verächtlichen Sinne der Litteraturkritik ein verlorenes Opfer der magistisch entarteten Romantik, sondern den Propheten des Ideales, den Wissenden, der den Gral nicht mit dem Hort vertauscht, sondern der auch im Golde des Hortes noch das Urelement der Unschuld wiedererkennt, das, zum Grale verklärt, Symbol der ewigen Liebe werden sollte! Das falsche Gold aber, das „zum runden Reif geschmiedet" die „Welt" gewinnen möchte, um den Preis der Liebe, und zum Verderben des Ideals, das überlässt er dem Drachen, dem Bruder von der schlechten Art: sein Salamander-Archivarius Lindhorst führt den

*) Trotz Tusmann's in Berlin sprichwörtlich gewordenem „Grüne Wiese — nasser Tod!" wird man wohl in dieser Sphäre nichts von „Wald und Wiesen" erwarten und verlangen; daher — mit Erlaubniss der Leser: — „Platz und Gassen"! —

thörichten deutschen Jüngling durch den Zaubergarten hindurch bis zum Gewinn des wahren Kleinods, des Reiches der reinen Idee: Natur-Liebe-Musik! —

„Aus dem entehrenden Sklavenjoche des allgemeinen Handwerkerthumes mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns zum freien künstlerischen Menschenthume mit seiner strahlenden Weltseele aufschwingen. (III. 38. W. L. 207.)

Das ist der Weg, den uns Hoffmann's Poesie führt, bis an die Pforten des Tempels, die uns Wagner's Kunst erschloss. Wir, die wir nun durch eine lange Zeit geduldig mitsammen diesen Weg gewandert sind, von Novalis' „Ofterdingen" bis zu Wagner's „Tannhäuser", wie von Hoffmann's „Goldenem Topf" bis zum „Grale" von Monsalvat — wir werden nach alledem nicht mehr in's lehrhaft-leere Deuten und Deuteln gerathen, wenn wir uns zum Schlusse nun noch einmal in die ganze Fülle des Idealismus unseres genialen Romantikers versenken, um das, was die Welt „Allegorien" heisst, und was etwas Abscheuliches und sehr Unkünstlerisches sein soll, vielmehr als die phantastische Symbolik (Mythik) der musikalischen Mystik unseres poetischen Magikers rein künstlerisch auf unser Gemüth wirken zu lassen. Wir wollen uns nicht mehr plagen, — wir wollen uns erfreuen! Wir wollen die Phantasie des musikalischen Dichters als Das nehmen, was sie ist: unerschöpfliches Sehnen nach dem Ideal, und dies aus wahrhaftigstem Gemüthe! Sehen wir, mit seinem glühenden Seherauge, wie dieses Sehnen der tiefsten Natur sich bis zum Menschen-Erlöser steigert, und wie dieser nun mit der reinen Unschuld des Jünglings als Künstler, als Dichter, ewig Musik im liebenden Herzen, die verlorene, verwunschene Natur in der reinsten Liebe befreiend, selbst befreit, wiedergewinnt. Mit dem Symbole des „Wunsches", des Ideales selbst, dem goldenen Horte, und mit dem lebendigen Ringe, dem wahren „Liebespfande", der sich selbst dem Menschen liebevoll hingebenden, „grünen Schlange", Serpentina, der ewigen Tochter der zur Freiheit aufstrebenden heiligen Natur, vollzieht sich die Versöhnung von Natur und Kunst zu Einem idealen Bunde. Das ist die „Idee" des „Goldenen Topfes", von Hoffmann also dargestellt:

„In der unglücklichen Zeit, wenn die Sprache der Natur dem entarteten Geschlecht der Menschen nicht mehr verständlich sein, wenn die Elementargeister in ihre Regionen gebannt, nur aus weiter Ferne in dumpfen Anklängen zu dem Menschen sprechen werden, wenn, dem harmonischen Kreise entrückt, nur ein unendliches Sehnen ihm die dunkle Kunde von dem wundervollen Reiche geben wird, das er sonst bewohnen durfte, als noch Glaube und Liebe in seinem Gemüthe wohnten — in dieser unglücklichen Zeit entzündet sich der Feuerstoff des Salamanders auf's Neue, doch nur zum Menschen keimt er empor, und muss, ganz eingehend in das dürftige Leben, dessen Bedrängnisse ertragen. Aber nicht allein die Erinnerung an seinen Urzustand soll ihm bleiben, sondern er lebt auch wieder auf in der heiligen Harmonie mit der ganzen Natur, er versteht ihre Wunder, und die Macht der verbrüderten Geister steht ihm zu Gebote. In einem Lilienbusch findet er dann die grüne Schlange wieder, und die Frucht seiner Ver-

mählung mit ihr sind drei Töchter, die den Menschen in der Gestalt der Mutter erscheinen. Zur Frühlingszeit sollen sie sich in den dunkeln Hollunderbusch hängen, und ihre lieblichen Krystallstimmen ertönen lassen. Findet sich dann in der dürftigen armseligen Zeit der inneren Verstocktheit ein Jüngling, der ihren Gesang vernimmt, ja, blickt ihn eine der Schlänglein mit ihren holdseligen Augen an, entzündet der Blick in ihm die Ahnung des fernen, wundervollen Landes, zu dem er sich muthig emporschwingen kann, wenn er die Bürde des Gemeinen abgeworfen, keimt mit der Liebe zur Schlange in ihm der Glaube an die Wunder der Natur, ja an seine eigene Existenz in diesen Wundern gluthvoll und lebendig auf, so wird die Schlange sein. Aber nicht eher, bis drei Jünglinge dieser Art erfunden und mit den drei Töchtern vermählt werden, darf der Salamander seine lästige Bürde abwerfen und zu seinen Brüdern gehen." (Der goldene Topf. VII. 310.)

Danach werden wir mit dem Jüngling Anselmus „getrost" den Zaubergarten durchschreiten können und Manches dort sehen, was uns sehr bekannt scheint:

„Anselmus schritt getrost hinter dem Archivarius her; sie kamen aus einem Corridor in einen Saal, oder vielmehr in ein herrliches Gewächshaus; da von allen Seiten bis an die Decke hinauf standen allerlei seltene wunderbare Blumen, ja, grosse Bäume mit sonderbar gestalteten Blättern und Blüthen. Ein magisches blendendes Licht verbreitete sich überall, ohne dass man bemerken konnte, woher es kam. So wie der Student Anselmus in die Büsche und Bäume hineinblickte, schienen lange Gänge sich in weiter Ferne auszudehnen. Im tiefen Dunkel dichter Cypressenstauden schimmerten Marmorbecken, aus denen sich wunderliche Figuren erhoben, Krystallstrahlen hervorspritzend, die plätschernd niederfielen in leuchtende Lilienkelche; seltsame Stimmen rauschten und säuselten durch den Wald der wunderbaren Gewächse, und herrliche Düfte strömten auf und nieder. Der Archivarius war verschwunden und Anselmus erblickte nur einen riesenhaften Busch glühender Feuerlilien vor sich. Von dem Anblick, von den süssen Düften des Feengartens berauscht, blieb Anselmus festgezaubert stehen. Da rief und kicherte und neckte es aus allen Winkeln hervor, ja, dicht neben dem Studenten, der nun erst wahrnahm, wie allerlei bunte Vögel ihn umflatterten, und ihn so in vollem Gelächter aushöhnten." — — „Endlich traten sie in ein grosses Gemach, in dem der Archivarius, den Blick in die Höhe gerichtet, stehen blieb. Aus den azurblauen Wänden traten die goldbroncenen Stämme hoher Palmbäume hervor, welche ihre kolossalen, wie funkelnde Smaragden glänzenden Blätter oben zur Decke wölbten. In der Mitte des Zimmers ruhte auf drei aus dunkler Bronce gegossenen ägyptischen Löwen eine Porphyrplatte, auf welcher ein einfacher goldener Topf stand. Es war, als spielten in tausend schimmernden Reflexen allerlei Gestalten auf dem strahlend polirten Golde — manchmal sah Anselmus sich selbst mit sehnsüchtig ausgebreiteten Armen — ach, neben dem Hollunderbusch — Serpentina schlängelte sich auf und nieder ihn anblickend mit den holdseligen Augen. Anselmus war ausser sich vor wahnsinnigem Entzücken. „Serpentina! Serpentina!" schrie er laut auf; da wandte sich der Archivarius Lindhorst schnell um und sprach: „Was meinen Sie, werther Herr Anselmus? Ich glaube, Sie belieben meiner Tochter zu rufen; die ist aber ganz auf der andern Seite meines Hauses in ihrem Zimmer, und hat so eben Klavierstunde. Kommen Sie nur weiter." (Der goldene Topf. VII. 285 — 288.)

„Rühren sich nicht in sanftem Säuseln und Rauschen die smaragdenen Blätter der Palmenbäume, wie vom Hauch des Morgenwindes geliebkost? Erwacht aus dem Schlafe, heben und regen sie sich und flüstern geheimnissvoll von den Wundern,

die wie aus weiter Ferne holdselige Harfentöne verkünden. — Glühende Hyazinthen und Tulipanen und Rosen erheben ihre schönen Häupter, und ihre Düfte rufen in gar lieblichen Lauten dem Glücklichen zu: „Wandle, wandle unter uns, Geliebter, der Du uns verstehst — unser Duft ist die Sehnsucht der Liebe — wir lieben Dich und sind Dein immerdar!“ Die goldenen Strahlen brennen in glühenden Tönen: „Wir sind Feuer von der Liebe entzündet. Der Duft ist die Sehnsucht, aber das Feuer das Verlangen; und wohnen wir nicht in Deiner Brust? Wir sind ja Dein eigen!“ — Es rauschen die dunklen Büsche — die hohen Bäume: „Glücklicher, Geliebter! Feuer ist das Verlangen, aber Hoffnung unser kühler Schatten. Wir umsäuseln liebend Dein Haupt, denn Du verstehst uns, weil die Liebe in Deiner Brust wohnet.“ Die Quellen und Bäche plätschern und sprudeln: „Geliebter, wandle nicht so schnell vorüber, schaue in unser Krystall: Dein Bild wohnt in uns, das wir liebend bewahren; denn Du hast uns verstanden!“ — Im Jubelchor zwitschern und singen die Vögelein: „Höre uns! höre uns! Wir sind die Freude, die Wonne, das Entzücken der Liebe!“ — Aber sehnsuchtsvoll schaut Anselmus nach dem herrlichen Tempel, der sich in weiter Ferne erhebt. — Da tritt in hoher Schönheit und Anmuth Serpentina aus dem Innern des Tempels, sie trägt den goldenen Topf, aus dem eine herrliche Lilie entsprossen. Die namenlose Wonne unendlicher Sehnsucht glüht in den holdseligen Augen. — Und lauter regen sich die Bäume und die Büsche, und heller und freudiger jauchzen die Quellen, — die Vögel tanzen in den Luftwirbeln — ein frohes, freudiges, jubelndes Getümmel in der Luft — den Wässern — auf der Erde feiert das Fest der Liebe. Seltsame Düfte wehen mit rauschendem Flügelschlag daher: es sind die Elementargeister, die der Lilie huldigen und des Anselmus Glück verkünden. Da erhebt Anselmus das Haupt, wie vom Strahlenglanz der Verklärung umflossen. Sind es Blicke? — sind es Worte? — ist es Gesang? — Vernehmlich klingt es: „Serpentina, der Glaube an Dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen! — Du brachtest mir die Lilie, die aus dem Golde, aus der Urkraft der Erde, noch ehe Phosphorus den Gedanken entzündete, entspross: sie ist die Erkenntniss des heiligen Einklangs aller Wesen, und in dieser Erkenntniss lebe ich in höchster Seligkeit immerdar. Nimmer verbleichen die goldenen Strahlen der Lilie; denn wie Glaube und Liebe ist ewig die Erkenntniss!“ — (Der goldene Topf. VII. 346 - 348.)

Unser Meister aber sagt: „Erkenntniss durch die Liebe ist Freiheit.“ (III. 85. W. L. 177).

1813 entstand der *„Goldene Topf.“* In seiner Wiege lag Richard Wagner. 1822 stieg der Dichter in sein Grab. Er hinterliess sein letztes grösseres Werk: den *„Meister Floh“* 1883 schied der Meister von uns; wir sangen ihm das Requiem mit seinem letzten Künstlerworte: „Parsifal.“ Wir haben die Mysterien des Christenthums erlebt im Symbole der höchsten Kunst, und es war die Erfüllung der deutschen Natur im Ideale! Der Hort war zum Grale geworden. Wer nun in seinem Lichte das lachende Märlein des „Meister Floh“ betrachtet, was wird er finden? Möge jeder Leser dieser Arbeit zum Schlusse sich die Mühe nicht verdriessen lassen, welche ihm einen vordem ungeahnten Genuss verspricht: dieses letzte Märlein des deutschen Geistersehers zu lesen. Mir bleibt dann an dieser Stelle nur eine kurze Andeutung des Inhaltes, ein verkürztes Zitat des Schlusses übrig.

Peregrinus d. h. der die Felder durchstreift, der „Springinsfeld“, der „Parce-val“, der unkunde Thor zugleich und der irrende „Fremdling“,

der Pilger im Erdenthal — Peregrinus „spielt“ bis in sein Mannesalter mit den Spielsachen seiner Kindheit, ein grosses Kind er selber, bis ihn die Liebe weckt. — Aber schwer ist's, die reine Liebe, das Edelste im Menschengemüth, das in der Thorheit des Kindes unbewusst geborgen, mit vollem Bewusstsein aus dem unkindlichen, unwahren Spiel und Spuk der Welt zu befreien und sich selber, dem reinen Menschen, den „Karfunkel“ in der eigenen Brust, wahrhaft ganz zu Eigen zu gewinnen! — Da walten arge Mächte! — Da lockt und lüstert die Liebe in ihrer Unreinheit, entartet, zauberisch, sehnsüchtig und doch ersehnend, wohin ihr glühender Arm nach fühlenden Herzen greift! Und da lauert und lästert eine mitleidlose Wissenschaft, eine Magie des Intellektes, Löwenhök und Swammerdamm, auch sie, wie die Nibelungenbrüder um den Hort, mit den scharfen Forscheraugen den „optischen Zweikampf“ durch die Fernrohre wider einander führend um — „Dörthe Elverdink“, die verwunschene „Prinzessin Gamaheh“, die Geliebte der „Distel Zeherit“, die lila- und gelbgestreifte „Tulpe“, die Natur und mittels dieser missbrauchten Natur neidisch-tückisch den „Karfunkel“ erstrebend, der nie ihr Eigen werden kann: das Ideal. Aber verrennt sich unter dem Spuk der Erscheinungswelt auch die Liebe und der Gedanke im wüsten, vernichtenden Egoismus, so gibt es doch eine Erlösungsmacht: das ist Güte, Entsagung, und reine Liebe zur wahren Natur, zum wahren Ideale. Sie siegt in Peregrini Kinderherzen, das zuerst die Kunde vom Tode der Eltern zu tiefem Schmerz erregte. Als ein Mann löst er mit seiner rein bewährten Liebe, für des Freundes Heil, selbst entsagend, die Zauberbanden der falschen Sinnlichkeit zu einem neuen, seligen Leben. Und dazu hilft ihm der seltsamliche Gewinn jenes stechenden Wunderdings, des „Meister Floh“, den er, der unkunde Thor, aus der Gewalt des dämonischen Tyrannen „der reinen Wissenschaft“ befreit, aber nun rein und frei bei sich bewahren muss; denn verloren wäre er für ihn, und mit ihm die wunderbare Erkenntniss der Wahrheit, die das mikroskopische Glas des „Meisters“ ihm verliehen, wenn er jemals wankend würde auf dem Wege zum Heile und überwältigt niedersänke in den Schooss der verführerisch ihn umgaukelnden Sinnenliebe, in den Blumenzauber der Tulpe Gamaheh! — Der „gute Mensch“ Peregrinus aber besteht alle Prüfung, und mit ihm selber befreit er auch den ihm gesellten Dämon „Springinsfeld“ von aller Gefahr. Wohin allein der scharfe Blick des „Meister Floh“ nie dringen konnte, bis in das Geheimniss des in der Tiefe der Erde erstarrten „Karfunkels“ selbst: — dahin dringt, mit ihm bewehrt und ihn bewahrend, der durch die wahre Liebe erleuchtete Mensch. In einem nächtigen Blumenwunder werden auch die sinnlichen Naturwesen zur Freiheit im Tode erlöst: die Distel Zeherit und die Tulpe Gamaheh, wieder zu Blumen gewandelt, sterben im Morgenscheine des reinsten Glückes, das dem Peregrinus und seiner Rosa der offenbarte Segen des Karfunkels, des befreiten

Ideales im Gemüthe, gespendet hat. Hier der Tod — dort das Leben, aber beides: Erlösung in der Liebe!

„Peregrins erkannte sich selbst, er fühlte, dass der zum Leben entzündete Karfunkel glühe — in seiner eigenen Brust."

Und so schliesst das Märchen:

„Es war Mitternacht, als plötzlich der balsamische Geruch der grossblumigen Fackel-Distel den ganzen weiten Garten, das ganze Landhaus durchzog. Peregrinus erwachte aus dem Schlaf, er glaubte tiefklagende Melodien einer hoffnungslosen Sehnsucht zu vernehmen, und ein seltsam ahnendes Gefühl bemeisterte sich seiner. — Am andern Morgen wurde das zweite Brautpaar vermisst, und man staunte nicht wenig, als man wahrnahm, dass sie das Brautgemach gar nicht betreten. Der Gärtner kam in diesem Augenblick ganz ausser sich herbei und rief: er wisse gar nicht, was er davon denken solle, aber ein seltsames Wunder sei im Garten aufgegangen. Die ganze Nacht habe er vom blühenden *Cactus grandiflorus* geträumt; man solle nur kommen und schauen. Peregrinus und Röschen gingen hinab in den Garten. In der Mitte eines schönen Bosquets war eine hohe Fackeldistel emporgeschossen, die ihre, im Morgenstrahl verwelkte, Blüthe herabsenkte, und um diese Blüthe schlang sich liebend eine lila- und gelbgestreifte Tulpe, die auch den Pflanzentod gestorben. — O meine Ahnung! sie hat mich nicht getäuscht! rief Peregrinus, indem ihm die Stimme vor tiefer Wehmuth bebte. Der Strahl des Karfunkels, der mich zum höchsten Leben entzündete, gab dir den Tod, du durch seltsame Verschlingungen eines geheimnissvollen Zwiespalts dunkler Kräfte verbundenes Paar! — Das Mysterium ist erschlossen, der höchste Augenblick alles erfüllten Sehnens war auch der Augenblick Deines Todes." (Meister Floh. X. 297.)

Hier verstummt unser Geisterseher! —

Was aber der Dichter verschwiegen, und was man aus seinem Schweigen jemals verwirrt und verwundert an seinen Worten missverstehen und missdeuten mochte: der Musiker hat es laut verkündet und licht offenbart, — der Musiker-Künstler, der das Wort gesprochen hat, mit dem ich schliesse und den Schlüssel zum „Garten der Romantik" heimgebe in die Segenshand des Meisters, dem ich auch diese Arbeit einzig verdanken und weihen durfte:

„In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am Meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend aussagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt." (VII. 172. W. L. 108).

Ende.

Bayreuth und Draussen.

Bühnenfestspiele in Bayreuth.

1896.

Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfestspiel

für drei Tage und einen Vorabend.

Erste Aufführung.

Sonntag	19.	Juli:	Rheingold.
Montag	20.	„	Die Walküre.
Dienstag	21.	„	Siegfried.
Mittwoch	22.	„	Götterdämmerung.

Zweite Aufführung.

Sonntag	26.	Juli:	Rheingold.
Montag	27.	„	Die Walküre.
Dienstag	28.	„	Siegfried.
Mittwoch	29.	„	Götterdämmerung.

Dritte Aufführung.

Sonntag	2.	August:	Rheingold.
Montag	3.	„	Die Walküre.
Dienstag	4.	„	Siegfried.
Mittwoch	5.	„	Götterdämmerung.

Vierte Aufführung.

Sonntag	9.	August:	Rheingold.
Montag	10.	„	Die Walküre.
Dienstag	11.	„	Siegfried.
Mittwoch	12.	„	Götterdämmerung.

Fünfte Aufführung.

Sonntag	16.	August:	Rheingold.
Montag	17.	„	Die Walküre.
Dienstag	18.	„	Siegfried.
Mittwoch	19.	„	Götterdämmerung.

Die Aufführungen des „Rheingold" beginnen um fünf Uhr Nachmittags, diejenigen der übrigen Werke um vier Uhr. Zwischen den einzelnen Aufzügen sind längere Pausen.

Eintrittskarten zu ℳ 80.— für den nummerirten Sitzplatz für jede vier Abende umfassende Aufführung sind vom Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele (Telegramm-Adresse: „**Festspiel Bayreuth**") zu beziehen.

Wohnungen werden unentgeltlich vermittelt vom „Wohnungs-Comité", dessen Bureau sich während der Festspielzeit am Bahnhofe befindet (Telegramm-Adresse: **Wohnung Bayreuth**").

Die Restaurationen am Festspielhause werden zu festgesetzten, in den Restaurations-Räumen durch Anschlag bekannt gemachten Preisen bewirthschaftet.

An den Aufführungstagen vermitteln um 11 Uhr Nachts nach Eger, Neuenmarkt und Nürnberg abgehende Schnellzüge Anschlussverbindungen nach allen Richtungen.

Alle öffentlichen Fuhrwerke sind dem von der Behörde festgesetzten Tarife unterworfen.

Vormerkungen werden von jetzt ab entgegengenommen. Die Ausgabe der Eintrittsberechtigungen und die Erledigung der Wohnungsgesuche beginnt vom 1. März 1896 ab.

Jede weitere Auskunft wird bereitwilligst ertheilt.

Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele Bayreuth.

Akademische Wagner-Vereine.

Leipzig.

In Ergänzung der Berichte über das Sommersemester 1894 (B. Bl. 1895 S. 83) und Wintersemester 1894/5 (B. Bl. 1895 S. 207) dienen die Mittheilungen: 28. VI. Vortrag des Herrn stud. theol. Ohnesorge: Beiträge zum Verständnisse und zur Erläuterung des Ringes: II. Die Walküre. Mit sich anschliessender Besprechung. — 6. VII. 1) Einleitender Vortrag des Herrn stud. mus. et philos. Buhle: Beiträge zum Verständnisse und zur Erläuterung des Ringes: III. Siegfried. Mit Besprechung. 2) Klaviervortrag: Vorspiel und Schluss des 3. Aufzugs des *Siegfried.* — 13. VII. 1) Vorlesung aus Glasenapps Wagner-Encyklopädie: „Mozart." 2) Mozarts Klaviersonate in a-moll. Ihrer Bedeutung nach gewürdigt und vorgetragen von Herrn Privatdozenten Dr. jur. et phil. Arthur Prüfer. 3) Klaviervorträge: Liszt, XI. und X. Rhapsodie; dazu *Albumsonate.* — 20. VII. 1) Klaviervortrag: Beethoven, Sonate in e-moll. 2) Vortrag des Herrn Privatdozenten Dr. phil. R. Schlösser: Bianca und Giuseppe, eine Operndichtung R. Wagners. 3) Klaviervortrag: Liszt IX. Rhapsodie. — 26. VII. Vortrag des Herrn stud. jur. Guyet: Beiträge zum Verständnisse und zur Erläuterung des Ringes: IV. Götterdämmerung. Besprechung im Anschlusse daran. 3. VIII. 1) Klaviervortrag: Vorspiel zu *Lohengrin.* 2) Vorlesung von Nummer 4 der Briefe Wagners an August Roeckel, im Anschlusse an die Vorträge und Besprechungen über den Ring. 3) Klaviervorträge: a) Liszt, VIII. Rhapsodie. 2) Ouverture zu Euryanthe (4 händ.) 3) Cornelius, Ouv. zum Barbier von Bagdad (4 händig).

Auf den gemeinsamen Leseabenden wurden noch gelesen und besprochen: Ausführungen zu „Religion und Kunst: 1) *„Erkenne dich selbst."* 2) *Heldenthum und Christenthum. Die Kunst und die Revolution. Deutsche Kunst und deutsche Politik.*

Aus anderen Vereinen.

Berlin. W.-V. 18. 10. 95. LXXVI. Vereinsabend zur Erinnerung an die 1. Aufführung des „Tannhäuser" vor 50 Jahren. (Mitwirkende: Rosa Sucher; Herr Konzertsänger August Hensel, Herr Hofopernsänger J. Mödlinger, Mitglieder des Chores der kgl. Hofoper.) Einzug der Gäste, Begrüssung der Halle, Ansprache des Landgrafen. Vortrag des Herrn Professors B. A. Wagner. Die Romfahrt, Wolfram und Elisabeth, die heimkehrenden Pilger, Gebet der Elisabeth, Wolframs Gesang an den Abendstern, Schluss.

Nelson (Neu-Seeland). W.-V. Es fanden 14 Vereinsabende statt, wobei der I. u. II. Bd. der *„Gesammelten Schriften"* und mehre Aufsätze aus den älteren Jahrgängen der Bayr. Bl., welche die Idee von Bayreuth beleuchten, vorgelesen wurden. — Durchgespielt und besprochen wurden *Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Tristan und Isolde,* unter Hinzuziehung erläuternder Aufsätze in den B. Bl. und der englischen Zeitschrift „the Meister". Es ist die Einrichtung getroffen, dass nach jeder Vorlesung eine Pause gemacht wird, in welcher jeder Zuhörer sich seine Bemerkungen zu dem Gehörten notirt, die er alsdann, nach dem musikalischen Theile des Abends, in Form einer Rede vorträgt. Für die Reden ist ein bestimmtes Schema vorgeschrieben, um möglichste Knappheit und Klarheit zu erzielen.

Riga. W.-V. 18. 10. 95. II. Vereinsabend: *Les deux grenadiers, Schmerzen,* Wotan-Fragmente aus *„Rheingold"* und *„Walküre",* Beethoven, Sonata Op. 14. E-dur, Trio für Pianoforte, Violine, Cello, op. 97. (Frl. v. Radecki, Frl. Sokolowski, Hrn. Backström, v. Hirschheydt, Päpke.)

Wien. N. R. W.-V. — Jahresbericht. Der neue Richard Wagner-Verein in Wien legte im verflossenen Vereinsjahre das Hauptgewicht seiner Thätigkeit auf Erzielung eines tieferen Einblickes seiner Mitglieder in die Entwicklung der Werke des Meisters, zunächst jener, deren Aufführung in Bayreuth im nächsten Sommer bevorsteht, also des *„Ringes des Nibelungen".* Die Leitung der zu diesem Zwecke im engern Kreise gepflegten Lektüre mit daran sich anschliessender freier Besprechung lag in den Händen des Ehrenmitgliedes Herrn Houston Stewart Chamberlain, aus dessen Privatbesitz auch ältere, schwerer zu erlangende Schriften des Meisters, die für den erwähnten Zweck von erheblicher Wichtigkeit sind, den Vereinsmitgliedern zu benützen vergönnt war. Diese Studien nahmen ihren Ausgang von der ersten so eigenartigen und verheissungsvollen Erfassung des Mythos durch Wagner im Jahre 1848, entrollten ein fesselndes Bild des künstlerischen Ringens mit dem Stoffe in den Briefen an Liszt u. A. während der darauf folgenden Jahre, sowie in der *„Mittheilung an meine Freunde"* und gingen den Spuren der einzelnen Entwicklungsstufen in der ältern und gegenwärtigen Gestalt der Werke nach.

Aus Anlass des 82. Geburtstages des Meisters veranstaltete der Verein einen grösseren musikalischen Abend, an welchem u. A. von Richard Wagner der *„Huldigungsmarsch",*

Einzelnes aus den *„Meistersingern"*, *„Wotans Abschied"*, (Wagner-)Wilhelmjs „Siegfried-paraphrase" und Beethovens „Trio in B-dur" zur Aufführung kamen.

Der Verein zählt gegenwärtig 25 Mitglieder und 3 Ehrenmitglieder.

Ausserhalb der Vereine.

Barcelona. Am 26. September 1895 ward im Palacio de bellas artes von dem Männerchore Orfeon de Bilbao das *„Liebesmahl der Apostel"* zum 1. Male ausgeführt. — Seit längerer Zeit schon hat sich hier ein Kreis gebildet, der zunächst das Kunstwerk Richard Wagners zum Gegenstande seiner Studien gemacht hat. In diesem Winter wird der *„Ring des Nibelungen"* am Klavier durchgenommen werden. Die Gründung eines besonderen „Wagner-Vereins" steht bevor. —

München. Am 18. 10. fand im Kgl. Hof- und Nationaltheater eine Aufführung des „Tannhäuser" zum Besten der Richard Wagner-Stipendienstiftung statt, welche ℳ 2844 Reinertrag ergab. —

Rostock. In den „Fortbildungscursen des Frauenbildungsvereines" spricht Herr Professor Dr. Wolfgang Golther an jedem Sonnabend von 6—7 Uhr über „das Kunstwerk Richard Wagner's."

Zu Weihnachten 1895.

Unseren Freunden und Gesinnungsgenossen bieten sich in diesem Jahre mehrfache schöne Gelegenheiten dar, sich untereinander, und auch der Sache noch Fernerstehende, mit werthvollen Gaben aus unserem künstlerisch-geistigen Kreise zu beschenken. Vor Allem seien hier nochmals die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen *„Nachgelassenen Schriften Richard Wagners"* genannt, welche den Entwurf zur „Sarazenin", zu „Jesus von Nazareth" und die „Gedanken, Entwürfe und Fragmente" in Einem Bande von 218 S. enthalten. — Wenn es bei jeder Gelegenheit uns wohl ansteht, auf C. Fr. Glasenapp's neue Auflage (neuschöpferische Bearbeitung) des *„Lebens Richard Wagner's"* (gleichfalls im Verlage von Breitkopf & Härtel) mit warmer Empfehlung dieser treuen und vorzüglich unterrichtenden Arbeit eines unserer Aeltesten, Besten hinzuweisen: so haben wir diesmal die erfreuliche Veranlassung, daneben ein neustes Werk anzuzeigen, das, schon äusserlich zum festlichen Geschenke sich besonders eignend, durch seinen inneren Werth, der sowohl dem Texte wie der reichen bildlichen Ausstattung zuzusprechen ist, sofort mit in die erste Reihe der sog. „Wagner-Litteratur" zu treten berufen ist, ohne dadurch einem älteren Werke, wenn es wirklich werthvoll war, und so auch am wenigsten Glasenapp's ganz eigenartiger, rein historische Arbeit, Abbruch zu thun: *„Richard Wagner"* von Houston Stewart Chamberlain. (Im Verlage der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedrich Bruckmann, München.) Der stattliche Band mit vielen, meist unveröffentlichen Porträts nach F. Lenbach, H. Herkomer, Ingres u. A., Bildern von Hermann Hendrich und E. Kämpffer, Vignetten von A. Franz, und zahlreichen anderen Illustrationen, Facsimiles nach Partituren und Schriften, Musikbeilagen etc., im Ganzen 400 S. Text und 40 Vollbilder, erscheint gleichzeitig mit diesem Stücke der B. Bl. zum Preise von ℳ 24, in Leder geb. ℳ 30, die Luxusgabe auf besonderem Papier (50 nummerirte Exemplare) ℳ 48, in vornehmem Einband ℳ 60. — Die Fürsorge, welche dieser Erscheinung in Bayreuth selbst geschenkt ward, verbürgt den Unserigen im Wesentlichen wohl die Verhütung sonst erlebter Missgriffe gerade bei illustrirten, auf den grossen Markt berechneten Werken. Im Uebrigen genüge es nur zu bemerken, dass der Text nicht etwa nur biographische Daten bringt, sondern eine vollständige Darstellung der geistigen Persönlichkeit und Besprechung der Werke und Schriften des Meisters, sowie dass der Verfasser eben kein Geringerer ist als Houston Stewart Chamberlain. — Die neuerdings angekündigten Ausgaben von *„Briefen hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt"* aus dem Liszt-Museum in Weimar herausgegeben von La Mara (2 Bände ℳ 12), sowie: *„Hans von Bülow. Briefe und Schriften"*, herausgegeben von M. v. Bülow (I. Briefe. 2 Bände. ℳ 10.) können vorerst hier nur genannt werden, da sie der Red. noch nicht vorliegen. — Als eine aussergewöhnlich anregende und tief führende Schrift, die gerade als Weihnachtsgabe sich uns empfiehlt, ist jetzt auch die deutsche Uebersetzung der schon im I.—III. Stücke d. J. ausführlicher besprochenen Arbeit des geistvollen französischen Priesters Abbé Marcel Hébert *„das religiöse Gefühl im Werke Richard Wagners* (Jesus von Nazareth, Tetralogie, Tristan und Isolde, Parsifal) — übertragen von A. Brunnemann — an dieser Stelle hervorzuheben. (Verlag von Aug. Schupp in München und Leipzig. Preis ℳ 2.) — Im Hinblick endlich auf die Festspiele des nächsten Jahres sei es der Redaktion gestattet, auf Grund von vielfachen Erfahrungen, die Aufmerksamkeit der Leser, gerade für Spenden an Aufklärungsbedürftige und Wissenslustige, noch einmal hinzulenken auf das kleine Sammelwerk von Hans von Wolzogen: *„Wagneriana"* (der Kleinen Schriften II. Theil), worin u. A. die Aufsätze

„Das Nibelungendrama und der germanische Mythos", „Nibelungendrama und Christenthum", „Das Welterbe", „Die Zaubertränke", auch „Weia Waga", „Strichnin", in Bezug auf den „Ring" mancher Frage Auskunft ertheilten und manchen Irrthum berichtigten, die uns auch heute noch immer wieder vorkommen und in jedem Einzelfalle von Neuem Auskunft und Berichtigung heischen. (Verlag von L. Oertel, Hannover. ℳ 3.) — Von Erscheinungen aus anderen, doch verwandten Kreisen sollen heute noch angeführt werden: die *„Federspiele"* von Hans Thoma und Henry Thode, (Heinrich Keller, Frankfurt a/M. ℳ 7,50) welche mit ihren sinnigen Bildern und Versen jedem deutschen Weihnachtstisch zur anmuthig traulichen Zierde dienen würden — wenn wir Deutsche unsere Art recht zu schätzen wüssten! — aber wir Bayreuther müssten dies doch am Grossen derart sicher erlernt haben, dass wir es auch am Kleinen mit besonderem Wohlgefallen wiederbegrüssen sollten! (Vgl. Bayr. Bl. 1892. Litt. Anz. 90.) — Ferner: Für die Kleinen im Hause, und für häusliches Kunstleben überhaupt, geben uns Engelbert Humperdinck und Adelheid Wette ein neues (von Vogel illustrirtes) Märchenspiel mit Frauenchor und Soli: *„Die 7 Geislein"* (Magdeburg, Heinrichshofen, Klavier-Auszug ℳ 4,50). — Der spanische Maler R. de Egusquiza bietet ausnahmsweise, und nur den Lesern dieser „Blätter", zum Weihnachtsfeste eine als Frontispiz zu seinem Cyklus „Parsifal" gedachte Darstellung des „Grals" im Kupferstich (28 × 23 cm) zum Preise von ℳ 8 an; Bestellungen sind mit dem Betrage möglichst bald an die Red. d. Bayr. Bl. zu richten. — Gern nennen wir auch noch das schon mehrfach bei uns empfehlend angezeigte illustrirte Werk von J. Wychgram: *Schiller* (Velhagen und Klasing, Bielefeld-Leipzig, ℳ 9,60). — Ganz vornehmlich aber bitten wir unsere Freunde und Genossen, einen Jeden von ihnen einzeln, sich der so froh zu begrüssenden billigen Reclam-Ausgabe der Schemann'schen Uebersetzung von Gobineau's grossartiger *„Renaissance"* anzunehmen, die ihnen aus diesen „Blättern" wohlbekannt ist und die es nun gilt, als Vorläufer des Rassebuchs, zu weitester Verbreitung gelangen zu lassen. Das kleine Büchlein kann ohne jede Schwierigkeit jeder Christgabe noch beigefügt, auf jeden Weihnachtstisch mit hinzugelegt werden. — Endlich müssen wir, als selbst genugsam vertraut mit den Leiden der Wahrheit, Echtheit und Deutschheit unter den immer gleichen Tücken und Giften ihres weltlichen Widersacherthums, das dergleichen nur mit allen Mitteln, vornehmlich der Verdunkelung und Entstellung, niederzudrücken sucht, für die höchst nöthige Aufklärung mitsorgen, wie sie in der wichtigen Angelegenheit christlich-sozialer Reformbestrebungen und christlich-deutscher Persönlichkeit uns nun ermöglicht wird durch die Verbreitung der Schrift: *„13 Jahre Hofprediger und Politiker"* von Adolf Stöcker. (Berlin, Buchhandlung der Stadtmission, 50 ₰).

Caritas.

Bisher empfing ich folgende Spenden:

Caritas I: Sch in J. ℳ 50, P. in B. ℳ 10, Ak. W.-V. in L. ℳ 15, Z. in B. ℳ 3, B. in V. ℳ 30, B. in W. ℳ 3 + 3 (monatlich), G. in R. ℳ 2,50, X. X. ℳ 40 u. ℳ 20. Summa: ℳ 176,50. Ausgezahlt bis jetzt: ℳ 120. Rest: ℳ 56,50.

Caritas II: Sch. in J. ℳ 30, P. in B. ℳ 10, Ak. W.-V. in L. ℳ 15, A. in P. ℳ 50, Z. in B. ℳ 3, B. in V. ℳ 30 B. in W. ℳ 3 + 3 (monatlich), G. in R. ℳ 2,50, X. X. ℳ 50. Summa: ℳ 196,50. Ausgezahlt bis jetzt: ℳ 165. Rest: ℳ 31,50.

Fernere Gaben bleiben bei der grossen Noth immer noch, und besonders zur Zeit des Christfestes, dringend erwünscht!

Bayreuth. Allerseelen 1895. **Hans Paul Freiherr von Wolzogen.**

Letzte Bitten an unsere Leser im Jahre 1895.

Wer uns für die *„Statistische Beilage"* (1895) noch mit Angaben besonders litterischer und journalistischer Erscheinungen gütigst versorgen will, ist ebenso herzlich darum gebeten, wie um fernere Betheiligung an den Notizen zur „Statistik der Aufführungen" und zur „Bibliographie für 1896." —

Das Abonnement auf den 19. Jahrgang der „Bayreuther Blätter" 1896 (Jahrgang des „Ringes") bitten wir unsere Leser bald erneuern zu wollen, womöglich direkt bei der Redaktion und vor Beginn des neuen Jahres, damit in der Zusendung keine Unterbrechung eintritt. Die nächsten Stücke sollen eine Reihe einleitender Aufsätze im Hinblick auf die Bayreuther Aufführungen des „Ringes" enthalten, woran sich die Mehrzahl unserer Mitarbeiter betheiligen wird. Der Jahrgang wird ausserdem an bedeutenderen Arbeiten den Schluss der Porges'schen *„Bühnenproben von 1876"*, eine Behandlung des grossen Thema's *„Michelangelo"* von Henry Thode, einen Aufsatz von Friedrich von Hausegger über die *„Persönlichkeit des Künstlers"* und die endlich wieder Raum gewinnende Fortsetzung der prinzipiell wichtigen Betrachtungen über *„Musikalisch-dramatische Parallelen"* bringen.

Generalregister.

Richard Wagner.

Briefe an Louis Köhler. **I—III.** 1.

Albert Graf Apponyi.

Künstler und Staatsmann. 289.

Richard Batka.

Ein Brief über „Lohengrin nach Bayreuther Muster". 70.

Houston Stewart Chamberlain.

Richard Wagner's Regenerationslehre. **VI.** 170.

Paul Deussen.

Ueber die Philosophie des Vedânta in ihrem Verhältniss zu den metaphysischen Lehren des Westens. 125.

Karl Friedrich Glasenapp.

Louis Köhler. (1820—1886.) 4.

Friedrich von Hausegger.

Aesthetik von Innen. II. **XI.** 337.

Eduard Jordis.

„Conversationslexika." Eine Zusendung. 366.

Fritz Lienhard.

Der Zionismus. (XXXIV. Beitrag zur Charakteristik der Zeit.) 330.

Alexander Ritter.

Tendenz oder Sentenz? 354.

Erwin Rohde.

Die Religion der Griechen. **VII—X.** 209.

Rudolf Schlösser.

Wieland der Schmiedt. 30.

Arthur Seidl.

„Das Jenseits des Künstlers." Eine Besprechung. 137.

Jean Thorel.

Die französischen Uebersetzungen von Richard Wagner's Dramen. I. 154. — II. 347.

Adolf Wahrmund.

Das Reich der Zwecke. 228.

Gustav Wittmer.

Johann Amos Comenius. 65. — Erinnerung an Friedrich Preller und Bonaventura Genelli. 319.

Hans von Wolzogen.

E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. II. 6. Kap. 11. — 7. Kap. **IV/V.** 97. — 8. Kap. **XII.** 369. — Stylistische Walpurgisnacht (XXXIII. Beitrag zur Charakteristik der Zeit). 163. — Ein Brief über Kunst und Kirche. 183. — Ein Wort zur Vorbereitung (zu A. Wahrmund's „Reich der Zwecke"). 227. — Tendenz oder Sentenz? 354.

Ludwig Ziehen.

„Entartung." Eine Zusendung. 358.

Beiträge zur Charakteristik der Zeit.

XXXIII. und XXXIV. s. unter Fritz Lienhard und Hans von Wolzogen.

Litteratur.

Siehe unter „Bayreuth und Draussen". VI.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aus Addison's „Spectator". (1710.) 352. —

Gedenkworte.

Franziska Ritter, geb. Wagner †. Von H. v. W. 335. — *Eduard Schläger †.* Von H. v. W. 336.

Zusendungen aus dem Leserkreise.

Zu Felix Dahn's „Erinnerungen". 94. — S. unter Ed. Jordis und L. Ziehen.

Bayreuth und Draussen.

I. *Bayreuther Bühnenfestspiele.* 411.

II. *Richard Wagner-Stipendienstiftung.* 77. 413.

III. *Bayreuther Blätter.* Bitten für die Statistik. 78, 336, 414. — Abonnementszahl. 96. 414. Neuer Jahrgang 1896. 414.

IV. *Allgemeiner Richard Wagner-Verein.* I. Rathschläge für die Vereinsleitungen 78. — II. Aus den Vereinen. a) Statistik: Akad. Wagner-Vereine. Satzungen. 81. — Ak. W.-V. Berlin. Beil. z. VII/X. — Graz. 208. — Ak. W.-V. Halle Beil. zu VII/X. — Ak. W.-V. Leipzig. 84, Beil. z. VII/X. — Ak. W.-V. Marburg. 83, 207. — Nelson. 168. — Riga. 85. — Weimar. 85, 208. — Wien. Beil. z. VII/X. — Wien. N. W.-Ver. 413 — b) Gedenkfeiern: 22. 5. Ak. W.-V. Berlin. 82, Ak. W.-V. Halle. Beil. VII/X. — 13. 2. Ak. W.-V. Berlin. 207, W.-V. Berlin. 168, Ak. W.-V. Leipzig. 207, W.-V. Weimar. 208. Wien. Neuer W.-V. 413. — Ludwig II. Ak. W.-V. Leipzig. 83. — Hans Sachs. Ak. W.-V. Leipzig. 84, Breslau. 86. — Weihnachtsfeier. Ak. W.-V. Leipzig. 84, 207. — c) Vorlesungen und Vorträge: Ak. W.-V. Berlin (Ges. Schr, Bayr. Bl., Prüfer, Dinger). 82/3. (Ges. Schr., Bayr. Bl., — Kohler, Mauke. — Hertwig, Huber, Hüsing, Sachs, Springer, Timmermann, Tzschachmann 206/7. — Berlin. W.-V. (Wagner.) 412. — Graz (Chamberlain) 208. — Ak. W.-V. Leipzig (Ges. Schr., Taschenkal., Kunstwart, Heigel, Champfleury. — Buhle, v. Hahn, Heitz, Kästner, Prüfer, Sachs, Schlösser, Zenker) 83. (Buhle, Ohnesorge) 168. (Ges. Schr., Kunstwart — Buhle, Kästner, Ohnesorge, Schlösser, Zenker) 207. (Ges. Schr., Röckelbriefe, Springer. — Buhle, Guyet, Ohnesorge, Prüfer, Zenker) Beil z. VII/X. (Ges. Schr., Encyklopädie, Röckelbriefe. — Buhle, Guyet, Ohnesorge, Prüfer, Schlösser) 412. — München (Golther). 85. — Nelson (Ges. Schr., Schopenhauer) 168. (Ges. Schr., Bayr. Bl., Meister) 412. — Weimar (Encyklopädie) 85. (Encyklopädie, Bayr. Bl.) 168. (Bylandt, Sommer) 208. — Wien. N. W.-V. (Chamberlain). 412. — d) Musikaufführungen: Amsterdam. 85. Berlin Ak. W.-V. 82, 206/7. Berlin. 85, 208, 412. Berlin-Potsdam. 168, 208. Bologna. Beil. z. VII/X. Darmstadt. 85. Halle Ak. W.-V. Beil. z. VII/X. Köln. 85. Leipzig Ak. W.-V. 83, 84, 207. Marburg, Ak. W.-V. 84. München. 85. Nelson. 168, 412. Plauen. 168, 208. Reichenberg. 85, 168, 208. Riga. 412. Weimar. 85, 168, 208. Beil. z. VII/X. Wels. Beil. z. VII/X. Wien. Beil. z. VII/X. Wien. N. W.-V. 412/3. — e) Auflösungen: Antwerpen, Bremen, Detmold, Frankfurt a./M., Gotha, Hainburg, Hamburg, Hameln, Iglau, Josephthal-Maxdorf, Krefeld, Quakenbrück, Schweinfurt, Siegen, Strassburg, Zeitz. Beil. z. VII/X.

V. *Ausserhalb der Vereine:* Barcelona, (Liebesmahl der Apostel.) 413. — Bayreuth, (Kirchenkonzert) 85. — Breslau, (Hans Sachs-Feiern) 86. — Bristol, (Carl Armbruster) 168. — Frankfurt a./M., (Schopenhauer-Denkmal) 86. Beil. z. VII./X. — London, (Siegfried Wagner) 86/7. (Carl Armbruster) 168. — Manchester, (Carl Armbruster) 168. — München, 413. — Paris, (Rheingold) 208. — Rostock, (W. Golther) 413. — Weimar, (Liszt-Denkmal) 86.

VI. *Neue Litteratur:* Wagner, Nachgelassene Schriften. Bülow's Briefe. Chamberlain, Wagner. Glasenapp, Wagner's Leben. Gobineau, die Renaissance. 413/4. — Hébert, sentiment religieux. 90. Das religiöse Gefühl. 413. — Humperdinck, 7 Geislein. 414. — Lagarde, Erinnerungen. 93. Briefe an Liszt. 413. — Schemann, Bähr's Gespräche mit Schopenhauer. 88. — Schuré, Drame musical. 93. — Stöcker, 13 Jahre. 414. — Thode, Federspiele. 414. — Wille, 15 Briefe. 89. — v. Wolzogen, Wagneriana. Wychgram, Schiller. 413/4. — Zeitungsaufsätze: Chamberlain, Galloway, v. Hausegger, Humperdinck, Schuré, Sternfeld. 92. — Photographie Richard Wagners. 93. — Der Gral, Kupferstich von Egusquiza. 414.

VII. *Caritas.* 336. Umschlag v. VII. 414.

(Beilagen: I—III. Statistische Beilage 1894/95. — VI. Gobineau-Vereinigung. — Das Praeger-Buch zum letzten Male. — VII—X. Bayreuth und Draussen. — XII. Gobineau-Vereinigung. — Titel und Inhaltsverzeichnis.)

Auf den Umschlägen: Litterarische Anzeigen. Nr. 103—108. 348 Anzeigen von 110 Büchern und Broschüren, 45 Flugblättern, Programmen u. dgl., 189 Zeitungsnummern mit einzelnen Artikeln, 4 Musikalien, nebst 98 redaktionellen Bemerkungen. — „Caritas". Umschlag des VII. Stückes.

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

Im Verlage des Herausgebers.

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