

I.—III.

Zum zwanzigsten Jahrhundert.

Man wird mit der Zeit so gänzlich Herr alles dessen, was einem möglicherweise das Jahr Neues bringen kann: man weiss, man wird es ertragen, und mehr als das, man wird Liebe und Hoffnung dabei im Herzen auch ferner zu hegen vermögen. — — — Liebe bleibt als höchste Lebenskraft, über das einzelne Leben und über den einzelnen Tod hinweg, auch über einen Tod, der uns nicht mehr wie ein einzelner erscheinen wollte. — — Hoffnung ist nach der sinnvollen Lehre der Religion nicht eine Neigung, der wir nachgeben, sondern eine Tugend, die uns stärkt.
(Heinrich von Stein 1883.)

Redlich habe ich es mein Lebenlang mit mir und anderen gemeint, und bei allem irdischen Treiben immer aufs Höchste hingeblickt. Wirken wir also immerfort, solange es Tag für uns ist; für Andere wird auch eine Sonne scheinen, sie werden sich an ihr hervorthun, und uns indessen ein helleres Licht erleuchten.
(Goethe.)

Wenn ich baue und verbessere das Land, und mache keine Christen, so hilft mir Alles nichts.
(Friedrich Wilhelm I.)

Heinrich Porges.

Durch das ganze vergangene Jahr 1900 — als das hundertste und letzte des neunzehnten Jahrhunderts, welches unseren Meister und seine Kunst erstehen sah — ist vor unserem geistigen Auge ein feierlich ergreifender Zug des Todes dahingewandelt, in dessen ernster Schaar wir die lieben und verehrten Gestalten theuerwerther Freunde und Genossen trauernd zum letzten Male zu begrüssen hatten: ein Abschiednehmen nicht nur von einer Zeit, sondern auch von dem, was für uns diese Zeit mit besonderem Leben, mit Kraft, Geist, That, Freude und Segen erfüllte. Der Letzte im Zuge ist auch der Bedeutendste und Theuerste gewesen, und nicht minder bedeutungsvoll soll es uns sein, dass wir gerade Ihn an dieser Stelle in dem Spiegel unseres Gedächtnisses mithinüber schreiten sehen über die Schwelle des neuen Jahrhunderts, als wie einen geistigen Begleiter und Geleiter durch eine neue Zeit, ein neues Leben. So Vielen, die von uns geschieden, habe ich im vergangenen Jahre bewegte Worte unserer dankbaren Treue nachrufen müssen: hier aber trete ich, das Herz voller Gefühle der Liebe und Verehrung, schweigend zurück. Wenn ein Porges starb, darf nur ein Wagner reden; und Siegfried Wagner hat geredet, im Geiste des Vaters und im Sinne unserer Aller hat er am Grabe des Freundes die Worte gesprochen, die besser als jede andere zum Ausdruck bringen: Was in der That und Wahrheit mit uns in's neue Jahrhundert schreitet, wenn wir Persönlichkeiten wie Porges im rechten lebendigen

Gedächtnisse bewahren, wenn wir die edle reine grosse Kraft, die in ihm das Unsterbliche war, aus dem Schatten des Todes und der Vergangenheit heraus gerettet in uns weiterleben lassen, als den fruchtbaren Segen über alles zeitliche Wirken im Dienste eines überzeitlichen Geistes. Diese Worte, die von dem Leben, der Kraft, dem Geiste zeugen, deren wir durch keinen noch so schmerzlichen Tod verlustig gehen dürfen, geben wir hier nicht in der unvollständigen Fassung der ersten Berichte öffentlicher Blätter, sondern wiederhergestellt und ausgeführt zur würdigsten Ehrung des im Tode uns Lebenden durch den Sprecher selbst, den Sohn des Meisters unseres Porges — unseres Bayreuth.

H. v. W.

An Heinrich Porges' Grabe.

Wenn sich Einer berufen fühlen darf, an dieser geweihten Stätte das Wort zu ergreifen, so kann ich wohl sagen, dass ich es bin; denn ich komme nicht um meinetwillen, so sehr das Herz mich auch drängt, hier vor allen Freunden das letzte Lebewohl dem Theuren zuzurufen und zu bekennen, was ich an ihm verliere: wie er auch mir treu zur Seite stand, wie er mir half, den steinigen Weg der künstlerischen Laufbahn zu betreten. War er es doch, der sich meiner ersten noch dilettantenhaften Arbeit annahm und sie hier in München zur Aufführung brachte.

Doch nicht um meinetwillen komme ich, sondern ich stehe hier, um im Geiste und im Sinne der zwei grossen Todten zu danken, deren Lebenswerk das Leben dieses Entschlafenen geweiht war.

Mein Grossvater Franz Liszt sagte einst in Anwesenheit eines spät zum Wagnerianer Bekehrten, indem er Heinrich Porges freundschaftlich bei der Schulter nahm: „Sehen Sie, dieser Porges war Wagnerianer zu einer Zeit, da noch keine Geschäfte damit zu machen waren.“ — So herb die Worte für den Angeredeten klingen mochten, so bezeichnend und ehrenvoll waren sie für unsern Freund.

Wahrlich! Porges hat mit seiner Kunst, mit seiner Ueberzeugung kein Geschäft gemacht; wie so manche, die den Holländer, Tannhäuser und Lohengrin spurlos an sich vorübergehen liessen und erst beim Anblick der Meistersinger-Partitur stutzig wurden. — Mit dem ersten Accord der Holländer-Ouverture, mit dem ersten Thema des Tannhäuser-Vorspiels war die Richtung entschieden, nach welcher er seinen künstlerischen Lebenslauf zu lenken hatte. Mit der Kunst trieb er nicht Geschäfte: er brachte ihr Opfer. Durch alle Stürme hindurch trug er siegreich das Banner seines Glaubens. — Bayreuth entstand und mit ihm all jene zahllosen Nöthen und Anfeindungen. Wie er meinem Vater, so stand er jetzt als treuer Eckhart meiner Mutter zur Seite, und noch jüngst, als wieder Nebel sich senkten und manches Schiffelein seine Richtung verlor und planlos umher-

irrte, vertraute Freund Porges fest dem Kompass seiner Ueberzeugung. Bayreuth steht — diese Freude durfte er erleben — als festes Bollwerk des Idealen, zum Ruhme deutscher Kunst, zur hohen Ehre unseres bayerischen Vaterlandes.

War die Kunst meines Vaters ihm Glaubenssache, so war ihm die Musik Franz Liszts Herzenssache. Mit der hingebend schwärmerischen Liebe eines Jüngers begrüßte er begeistert jede Aeußerung seines Meisters. Denn Franz Liszt war für ihn auf musikalischem Gebiete die Verkörperung der idealen heroischen Romantik, wie sie in den vierziger und fünfziger Jahren in Malerei und Dichtung alle Edelempfindenden mit Hochgefühl erfüllte. — Heinrich Porges und eine kleine Schaar Gleichgesinnter: Klindworth, Cornelius, Alexander Ritter und noch Etliche, — sie waren die Freunde und Förderer jenes Mannes, dem als Pianisten die ganze Welt, alle Höfe und Vornehmen zugejubelt hatten, und dem Ebendieselben den Rücken kehrten, als es galt, Liszt als schaffendem Künstler zur Seite zu stehen, trotzend dem Ansturm neiderfüllter Gehässigkeit und philisterhaften Unverstands. Gottlob, der Kampf führte zum Sieg!

Wie Porges es erleben sollte, dass Bayreuth entstand und sich befestigte, so hatte er durch Predigen „ohne Unterlass“, durch opferfreudigen Enthusiasmus es durchgesetzt, dass auch sein Meister Franz endlich zur Anerkennung kam. — Heil Dem, der zu einem Beruf, zu einer Bestimmung geboren wird. Der Glaube wird ihm stets den richtigen Pfad weisen. Er kann nicht irren und wanken, dem Bache gleich, der lustig sich aus Bergeshöhen ins Thal stürzt, seinen Weg sich bis zum Meere bahnend; mögen da Felsen ihn hemmen wollen: er durchwühlt sie schliesslich und ruhig, siegesgewiss fließt er dem Ende zu, um sich im All der ewigen Harmonie aufzulösen.

Wie unser Freund lebte, so durfte er auch von uns scheiden, unter den Klängen des „Christus“. — Scheiden? — wohl ein körperliches Scheiden. Sein Geist, sein Herz können nicht von uns weichen. Das Gute und Wahre schützend und segnend wird er unter uns weilen. Sein Andenken kann nicht erlöschen. So lang die Namen seiner beiden Meister leben, wird auch der Namen ihres Apostels fortdauern, dessen Lebens-Wahlspruch gelaute hat:

Selig im Glauben,
Selig in Liebe. —

Siegfried Wagner.

Franz Liszt's Faust-Symphonie.

Letzte Besprechung in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ (13. 11. 1900)
von Heinrich Porges.

Die Hauptnummer des (3. Kaim-) Konzertes war die „Faust-Symphonie“ von Liszt. Wie im vorigen Winter, bot Weingartner auch diesmal mit ihrer Verkörperung eine Leistung allerersten Ranges. Nur in Ausdrücken der Bewunderung kann über sie gesprochen werden. Alle Kundgebungen des Innenlebens: der das Herz zernagende Zweifel, der sich gegen das eigene Selbst richtende Ansturm der Leidenschaft, das grübelnde Insichversenken und wieder das Aufraffen zu heroischen Thaten, was Alles und noch viel mehr in dem das Charakterbild „Faust“ darstellenden ersten Satze verkörpert ist, es trat mit höchster psychologischer Wahrheit und, was gleich wichtig ist, in fast greifbarer Plastik hervor. Dieser erste Satz ist in seiner Art ebenso vollendet, wie das erste Allegro der neunten Symphonie. Wenn darin Beethoven die furchtbare Tragik des Lebens in einem objektiven Weltbilde veranschaulicht, so steht bei Liszt allerdings die Einzelpersönlichkeit im Vordergrund, aber als typischer Repräsentant des geistigen Ringens der ganzen Menschheit. Liszts „Faustsymphonie“ ist nicht nur eine der grössten Kunstschöpfungen des 19. Jahrhunderts, sondern ein Werk, das wie Dantes „Divina Commedia“ und Goethes „Faust“ selbst die Jahrhunderte überdauern wird. Kommende Zeiten werden es unbegreiflich finden, wie die Mehrzahl der Zeitgenossen Liszts sich der Herrlichkeit des von ihm Geschaffenen gegenüber so blind erweisen konnte. Doch dies ist leicht erklärlich. Ohne tiefe Sympathie ist der Zugang zu bedeutenden Geistesprodukten nicht zu gewinnen. Wie sollte aber Musikern das Verständniss der Lisztschen Werke aufgehen, die keine rechte Fühlung mit dem echten Geiste des Beethovenschen Schaffens hatten, und die in dem Wahne befangen waren, die formelle Mache sei Eins und Alles. Riesengross erhebt die Kunstgestalt Franz Liszts vor uns, je mehr man in seine Gebilde eindringt. Er, und nur er kann neben Richard Wagner gestellt werden. Doch genug hievon. Mit höchstem Nachdrucke muss aber dagegen Verwahrung eingelegt werden, dass man die Werke nachahmender Talente mit denen des Genius verwechsle. Nicht blendende Aeusserlichkeiten, sondern einzig Tiefe des Gehalts ist es, wodurch Kunstschöpfungen an die erste Stelle gerückt und zu Leuchtfauern des Weltgeistes erhoben werden.

Kunst, Religion und Kultur.

Ansprache an die Heidelberger Studentenschaft,

gehalten bei der anlässlich seiner Ablehnung des Rufes an die Berliner Universität
veranstalteten Feier am 19. November 1900
von Henry Thode.

Tiefbewegt stehe ich vor Ihnen — und ganz überrascht. Ueberrascht nicht in dem Sinne, als ob ich nicht die festen Bande künnte und fühlte, die mich mit Ihnen Allen, mit dieser unserer Universität verknüpfen, sondern überrascht durch solche ungemeine, herzliche Aeussderung der Theilnahme und der Gesinnung, die Sie mir entgegenbringen. Von Herzen, seien Sie dessen versichert, weit mehr als ich es mit Worten im Augenblick zu sagen vermag, bin ich Ihnen dankbar für die innigen Beweise Ihrer Zuneigung und Ihres Vertrauens, die mir auf das Schönste meinen Entschluss, den Berliner Ruf abzulehnen und in Heidelberg zu bleiben, rechtfertigen.

Sie haben es ausgesprochen: es war ein schwerer Kampf, es war eine Entscheidung für das Leben; Wochen lang habe ich geschwankt. Dort bot sich mir ein viel ausgedehnterer Wirkungskreis, eine der Zahl der Zuhörer nach weit umfänglichere Thätigkeit bot sich mir dar — die Möglichkeit, im Centrum Deutschlands mit den mir verliehenen Kräften für Das einzutreten, was ich als das Wichtigste der Zukunft betrachte: das Ideale. Auf der anderen Seite das Gegebene, Geschaffene, sich hoffnungsvoll Entwickelnde hier in Heidelberg: unsagbar schwer, sich davon zu trennen, hinaus in ein Neues, fort von Dem, was äusserlich und innerlich sich zu einem Lebendigen gestaltet hat. Alle Erwägung drängte sich schliesslich in der Frage zusammen: wo kannst du deinem Wesen, deiner Art des Fühlens und Denkens entsprechend mehr wirken? Dies allein musste entscheidend sein, und nach und nach trat die Erkenntniss ein: nur in der Beschränkung liegt die Kraft, nur aus der Beschränkung entwickelt sich die Freiheit. Dort in Berlin, inmitten aller der die Thätigkeit zersplitternden Ansprüche des öffentlichen und geselligen Lebens hätte ich bald nur noch in die Breite wirken können — hier in Heidelberg darf ich in die Tiefe gehen.

In die Tiefe! Sobald ich dies in's Auge gefasst: das eigene Bedürfniss nach Versenkung und die Gewissheit, mit Anderen mich hier in innerlicher Weise zu verbinden, konnte mir der Entschluss nicht mehr zweifelhaft sein. Wirkte bei ihm stark die Anhänglichkeit an diese Stätte der Lehre, an diese herrliche Stadt, an dieses Land, und ganz besonders stark auch die Verehrung für unsere geliebten Grossherzoglichen Herr-

schaften mit — die Entscheidung kam doch von jener Erkenntniss her. Nur in der Vertiefung, in der Verinnerlichung vermag ich die Befriedigung meines Strebens und den Glauben an eine Wirksamkeit zu finden. Freudigen Herzens entsagte ich den doch verlockenden Aussichten, welche mir in Berlin eröffnet waren.

Sie Alle, die Sie so willig meinen Vorträgen Gehör schenken, besonders aber Diejenigen, welche seit länger in der Arbeit mit mir verbunden sind, werden diese Erlebnisse mit mir empfinden. Hat sich doch seit den sechs Jahren, während welcher ich an dieser Universität gelehrt habe, zwischen uns eine innere Gemeinschaft gebildet. Sie wissen, wohin ich ziele, was der Kern meiner Bestrebungen ist: eben diese Gemeinschaft!

Ich vertrete ein herrliches Wissensfach: die Wissenschaft, die sich mit der Welt der Kunst beschäftigt. Und gerade sie ist es, die mich immer wieder veranlasst, mir der tiefen Verantwortlichkeit, die hierin liegt, bewusst zu werden, den einen Gedanken stätig fest zu halten, dass wir angesichts der Kunst nicht allein zusammenkommen, um uns Wissen zu erwerben. Wohl steht dieser Zweck an einer Universität in erster Linie, aber unser Wissen von der Geschichte der Kunst kann immer wieder nur in dem Nachfühlen der inneren Schöpferkraft grosser Meister seine Begründung erhalten und mündet andererseits immer wieder in der reinen künstlerischen Anschauung. Und in eben diesem Nachfühlen, in dieser Anschauung gewinnen wir Das, was über das blossе Wissen hinaus wir erlangen wollen, was in schönen, begeisterten Augenblicken wir oft erlebt haben: die ideelle Gemeinsamkeit, ein Sichfinden in Dem, was, über die vielzerstreute und vielgetrennte Wirklichkeit individuellen Daseins hinausgehoben, als ein ungetrübtes Reich der Einigkeit sich unserem verklärten Auge erschliesst. Was in der Welt und ihrer Geschichte die Ideen und die Innerlichkeit bedeuten, das offenbart uns, wie keine andere Kraft und Thätigkeit des Geistes, die Kunst. Und darum bedeutet für uns, die wir hier in solcher Meinung zusammenkommen, die Kunst nicht ein Spiel, sondern wir lernen sie erfassen als die höchste, ernsteste menschliche Angelegenheit, von allgemeinerer Bedeutung noch als die Wissenschaft, da sie die innere Gemeinschaft in einem Unpersönlichen lauterer Gefühlswahrhaftigkeit gleichsam von uns erzwingt.

Und mit jeder Stunde, jedem Tage, liegt an solchem unserem Streben mehr.

Nach heissem Sehnen, das ein Jahrhundert lang die Seele des Volkes erfüllte, haben wir Deutsche, dank der Kraft des selben, und dank der That grosser, genialer Männer, die äussere Gemeinsamkeit in der Einheit unseres Landes und zugleich das Bewusstsein der Einheit des Deutschthums gewonnen. Sehen wir die Stellung, die wir in der Welt erkämpft haben, so können wir nicht anders, als uns darüber freuen und auf unsere Errungenschaften stolz sein. Jede Nachricht, die wir lesen,

berichtet davon, wie unsere äussere Macht wächst. Aber in dieser glänzenden Entfaltung liegt eine sehr grosse Gefahr, die selbe, welche zu allen Zeiten allen Völkern nach ruhmreichen Siegen und grossen Erfolgen nahe getreten, ja zumeist verhängnissvoll geworden ist. Was so hoch und herrlich dasteht und den Blick berauscht, es ist hohl und nichtig und trägt den sittlichen Verfall in sich, wenn der äusseren Macht nicht die innere Kraft entspricht. Wir Deutsche stehen vor der entscheidenden Wendung unserer Geschichte, und Alles kommt darauf an, wie wir uns verhalten. Alles Heil der Zukunft liegt in der Einsicht beschlossen: nur die Innerlichkeit macht uns der äusseren Weltstellung würdig, nur das Erstarken des inneren Lebens kann uns vor der furchtbaren drohenden Gefahr, dass wir unser Bestes im Aeusserlichen verlieren, erretten.

Was ist denn dieses Deutschthum, das sich seine äussere Form in der politischen Einheit endlich gebildet hat, das uns zu einem grossen, ja gewaltigen Volke gemacht? Und worin liegt die Kraft seines Wesens? Es ist ja nichts Anderes als eben jene Fähigkeit, jene Nothwendigkeit der Verinnerlichung, wie sie kein anderes Volk in solchem Maasse hat, es ist jener Drang und jenes Vermögen, von aller äusseren Erscheinung zu Gunsten des im Innern erkannten und geglaubten Wesens abzusehen, es ist jenes lautere Streben nach der Tiefe. So kann es gar nicht anders sein, als dass unsere Aufgabe uns hell und leuchtend vor Augen steht: die Versenkung, weit ab vom Schein, in die Tiefe!

Und hier muss es uns nun ganz ersichtlich werden, welche Bedeutung in dieser Zeit die Kunst für uns hat. Sie wird uns zur Führerin in jene Regionen, wenn wir sie nach ihrer ganzen unvergleichlichen Bedeutung erkennen lernen. Aber welche Kunst? Gibt es denn eine lebendige, unserem Fühlen und Sehnen unmittelbar und ganz entsprechende? Ja, es gibt eine solche, und sie ist der Inbegriff des Deutschthums in aller Welt geworden: jene erhabene Kunst, die auf der tragischen Bühne von Bayreuth daheim ist. Sie, die allumfassend Das ausspricht, was von je im tiefsten Grunde der Volksseele lebte, was seit Jahrhunderten immer stärkeren und deutlicheren Ausdruck in Tönen, Worten und Gestalten sich schuf, bis das gewaltige Genie die dem Germanen eigenste Gefühlssprache: die unerforschlich-dunkle, ewig geheimnissvolle Sprache der Musik, den hellen dichterischen Ideen zuführte, den Abgrund der Urgemeinsamkeit von Denken und Fühlen enthüllte und in der lebendigen Gestalt des Dramas ewiges Gesetz und Nothwendigkeit menschlichen Wollens und Handelns offenbarte. Hier ist die Kunst, eine grösste Kunst, die uns zur Führerin vor allem Anderen bestimmt ward.

Aber die bildende Kunst, sie, deren Betrachtung mir zur Lebens- und zur Lehraufgabe wurde? Wir dürfen es uns nicht verhehlen: das bildnerische Schaffen des XIX. Jahrhunderts wurzelt nicht in der Tiefe,

sondern schwebt an der Oberfläche, es ging nicht aus der Nothwendigkeit des Volkslebens und allgemeiner Kulturideen hervor, wie unsere Musik und Dichtung des germanischen Protestantismus, wie die Bildnerei der Griechen, der Renaissance, sondern sie ist eine Erscheinung des Luxus. Daher auch an ihr nichts Sicheres, Festes, in sich Gegründetes ist; es fehlt ihr eben jene Beschränkung, welche die Konzentration und damit die Freiheit in der Gesetzmässigkeit mit sich bringt. Die beständig wechselnden Theorien und Prinzipien verrathen ihre Haltlosigkeit. Wohl zeigt sich vereinzelt echt künstlerisches Schaffen, ja in Einem vor Allen, der unserer Zeit geschenkt ward, in Hans Thoma gewann deutsches Gemüth und deutsche Phantasie von Neuem einen universalen Ausdruck — aber gerade das abgesonderte Schaffen solcher wahren Künstler lässt uns den Mangel jeglicher Einheitlichkeit und natürlichen Nothwendigkeit in der bildnerischen Bethätigung um so deutlicher erkennen. Wie also könnten wir in ihr ein Bestehendes, einen sicheren Grund, eine ideelle Bestimmung unseres Gefühles finden, wie in ihr eine Quelle der Gemeinsamkeit entdecken? — bringt sie in ihrer Willkür doch im Gegentheil die Verwirrung der Meinungen und den verderblichen Wahn mit sich, die Kunst sei nur ein Spiel, bestimmt zur Zerstreuung, statt zur Sammlung, zur Kritik statt zur Hingebung, zur Selbstbetonung statt zur Selbstentäusserung.

Von anderer Seite her, von der wahrhaft grossen Kunst vergangener Zeit, der Antike, des Mittelalters, der Renaissance müssen wir die Hilfe suchen. Sie wird uns zur Ergänzung unserer deutschen Musik und Dichtung, denn sie lehrt das selbe. Unserem Sehnen kommt sie entgegen, ewig wirkend und ewig gültig, wie alle vollkommene Schöpfung menschlichen Geistes, und nimmer alternd in der Kraft, uns über die Noth dieses schmerzreichen Daseins zu erheben. — Wenn wir sie in uns lebendig werden lassen! Und das ja ist es, worin Ihnen behilflich zu sein meine hohe Aufgabe ist, durch alles Historische hindurch Ihnen immer von Neuem das Wunder zu erschliessen, wie inneres Erleben zur äusserlich sichtbaren Gestalt wird, wie Wesen und Erscheinung in einander aufgehen, wie alles grosse Bilden ein Bekenntniss der Seele von ihrer Liebe und ihrem Glauben ist, wie im Bildwerk alles Natürliche durch die Seele gereinigt und heilig gesprochen wird, wie das Schaffen eine Liebeswerbung ist, wie es aus dem unwiderstehlichen Drange, die Menschen innerlich zu verbinden, hervorgeht — aus der Tiefe hervor!

Dann aber wäre Kunst Religion? Wer es behauptete, würde wohl von der Wahrheit sich nicht allzusehr entfernen — und doch ist es nicht so. Nur nahe verwandt sind die beiden erlösenden Mächte, denn sie beide führen in ein Reich, das über diesem Leben steht, und sie beide begründen eine ideelle Gemeinsamkeit, — und wunderbar, sie scheinen sich in ihrer Aufgabe einander abzulösen. Aus der Religion erwächst die Kunst, und wenn die Glaubenskraft erlahmt, tritt an ihre Stelle die Kraft des Schauens,

wo immer einem Volke diese vergönnt ist. Wir stehen in einer geheimnissvollen Zeit: aus der seelischen Bewegung des Protestantismus Luthers ist unsere Weltanschauung Kants und Schopenhauers hervorgegangen, das uralte arische Erbthum seit den Tagen indischer Weisheit ward durch sie von Neuem uns eigen, und aus dem Protestantismus erwuchs unsere Dichterherrlichkeit, unsere Musik bis zur vollendeten Freiheit. Alles ward uns gegeben, wir erleben es. Und es konnte scheinen, als bedürfe es des Glaubens und der Religion nun nicht mehr. Und doch, nun Philosophie und Kunst ihr höchstes Wort gesprochen haben, zeigt es sich wieder wie ein sehnstüchtiges Ahnen und Suchen eines vertieften und vereinfachten Christenthums; in allen Fibern des Gefühlslebens empfinden wir es, gewahren es auf allen Gebieten geistiger Arbeit. Noch erscheint das Grosse in der Zukunft verhüllt, noch möchte man nicht wagen, von diesen zarten Regungen laut zu sprechen. Die Wege, die bisher eingeschlagen wurden, lassen uns nur die Richtung erkennen, in welcher das Neue, Ersehnte liegt, sie führen nicht zu ihm hin. Wie und wann und ob es erscheinen wird, ist nicht voraus zu verkünden, wir dürfen nur das Eine sagen: die neuere Philosophie und Kunst in ihren höchsten Aeusserungen haben die ewige Wahrheit der Erlösungsthat Christi und seiner Liebeslehre von Neuem erwiesen, und so wird und muss das neue Christenthum, vertieft und vereinfacht, alle Gegensätze ausgleichend und alle Kluft der Stände und der Bildung überspannend, dem seelischen Bedürfniss des Gebildeten wie des Ungebildeten in gleichem Maasse gerecht werden, soll es sich selbst und seiner erhabensten Bedeutung entsprechen.

Aber auch hier heisst es: wir müssen uns eines solchen neuen Evangeliums würdig erweisen, wir müssen in uns selbst die Kraft des Gefühls wecken, denn nur aus der Kraft germanischer Innerlichkeit kann es hervorgehen. Gehen wir ihrer mehr und mehr verlustig, so ist die Hoffnung auf das Wiedererstehen einer rettenden lebendigen religiösen Gemeinschaft ein leerer Wahn. Und auf sie kommt es an, denn alle Erkenntniss der Wissenschaft, wie sie fortschreitend Geschichte und Natur erhellet, alle philosophische Weisheit vermag uns nicht mehr zu befriedigen.

Auch hier auf dem Wege zur Religion darf die Kunst unsere Führerin sein. In der Gemeinschaft, die sie schafft, in der Selbstentäusserung, die sie uns lehrt, findet die Liebe und der Glaube ihre Nahrung — durch das Schauen des Göttlichen wird der Glaube an die Gottheit entbunden. Die Kunst übt unsere Seele in dem Verkehr mit dem Wunder und dem Geheimniss, welches diese ganze Welt und unser eigenes Leben ist.

Ein Drittes aber noch gibt es zu bedenken, wenden wir den Blick von den eben berührten Mysterien ab und hin auf unser geistiges Leben überhaupt, wie es nach Inhalt und Form, innerer wie äusserer, sich gestaltet hat. Die Frage drängt sich uns auf: haben wir eine deutsche Kultur? Civilisation, Gestaltung der äusseren Lebensbedingungen, in

höchstem Maasse, ja mehr wohl, als von Heil ist. Aber Kultur, darunter wir ein sehr Hohes verstehen: das einmüthige Erstreben eines Vollkommenheits-Ideales, wie es sich aus bestimmten Ideen, aus einer geschlossenen Weltanschauung und Geistesbildung ergibt? Eine Kultur, wie es die des Griechenthumes, ja auch der italienischen Renaissance war — wie sie die Vorstellung des harmonisch in allen seinen Kräften und Anlagen entwickelten Menschen zu verwirklichen bemüht war und wie sie aus solcher Vorstellung die äussere Lebensgemeinschaft in künstlerischen Formen der Sitte gestaltete? Von einer deutschen Kultur in diesem Sinne können wir nicht sprechen. Wir sind in ihrer Ausbildung durch das furchtbare XVII. Jahrhundert unterbrochen worden: jene langen Jahrzehnte des Leidens, Entbehrens und Vernichtens, die das Volk auseinanderrißen, sie haben auch das Zusammenwirken der pulsirenden geistigen Bestrebungen gelähmt. Mit um so eindringlicherem Bemühen aber haben dafür, aus der tiefsten Erkenntniss dessen, was uns Noth that, und aus dem Drange der Noth, die sie selbst fühlten, heraus, alle unsere grossen Geister: Denker, Dichter und Musiker seit Jahrhunderten das Ideal einer neuen christlich-germanischen Kultur gestaltet und mit aller Wunderkraft der Worte und der Töne gepredigt. Aus dem Allgemeinen, dem Heiligsten, was im Volke schlummerte, gewannen sie es: so ward es zum Lichte geboren! Welchem anderen Volke wohl, das eine der Griechen ausgenommen, ist so viel von seinem Wesen, von seiner Seele offenbart worden? Alles ward uns in Erkenntniss und Anschauung geschenkt, was aus sich eine höchste Kultur hervorbringen kann. Und wir sollten, besinnungslos über das Alles flüchtig hinwegeilend, immer Neues erwarten und verlangen, im Wahne hintaumeln, jetzt erst ständen die entscheidenden Offenbarungen bevor? Als habe der Genius des Deutschthums durch seine grossen Verkündiger nicht seine Offenbarungen verschwenderisch, ja in unerhörter Fülle uns gespendet? Alle diese Grossen sind Märtyrer für das Ideal der deutschen Kultur geworden — sie sind dahingegangen, ohne auch nur den Versuch der Verwirklichung ihrer Ideen zu gewahren. Was Schiller in flammender Begeisterung prophetisch gesungen, was Goethe in Bildern ewiger Harmonie gezeigt, was Richard Wagner im Verzweiflungs-Ausbruch der Liebe in die Welt hinausgerufen, worauf unsere weltdurchdringenden Denker mit tiefem Blicke sinnend hingewiesen — wir haben es nicht zur That gemacht. Immer wieder ist vor tauben Ohren der erschütternde Mahnruf verschollen, der Mahnruf: In die Tiefe und aus ihr die Kultur! Hier also liegt unsere heilige, unabweisbare Aufgabe! Die Verwirklichung einer deutschen Kultur von Innen heraus und im Aufblick zu den Ideen unserer germanischen Genies. Wir haben dies Werk erst zu schaffen — vielleicht dass es ungethan blieb, weil unsere Kräfte auf die äussere Gestaltung der Einheit gespannt waren. Jetzt sind wir frei, und wir haben es gesehen, nur durch solche Bethätigung, durch solche seelische Schöpfung können wir der

äusseren Machtstellung das innere Gleichgewicht verschaffen. Auf welchem geistigen Gebiete wir thätig sind, dies Ziel muss uns Allen stäts vor Augen stehen, und nur was im Hinblick darauf hervorgebracht wird, ist von Bedeutung für unsere Zukunft.

Alle Kultur aber ist ein Künstlerisches, weil sie ein Einheitliches und Harmonisches in die Wirklichkeit einführen will. Und so kann sie auch nur aus künstlerischer Anschauung erwachsen. Was aber ist in dieser Hinsicht das Erzieherische in der Kunst? Gewiss die Erhebung zum Idealen, zur Idealität, davon ich schon gesprochen habe — aber diese Worte sind zu allgemeine, sie sagen uns nicht bestimmt genug, worauf es gerade bei der Gestaltung von Kultur ankommt. Vielleicht dürfen wir die von der Kunst uns werdende Lehre deutlicher bezeichnen mit dem Worte: Gesetzmässigkeit!

Was innerlich begründete Gesetzmässigkeit sei, lehrt uns nichts anderes mit so heller Ersichtlichkeit, als eben das grosse Kunstwerk. Alle Willkür erscheint in ihm aufgehoben, im streng Gebundenen waltet edle Freiheit, das Natürliche erscheint als ein Nothwendiges, dem schwankenden einzelnen Belieben wird das allgemeine innere Müssen als wohlthätige Fessel angelegt. Wie der Künstler sich selbst im Gesetz die Kraft der Schönheitsbildung giebt, so weist sein Werk uns den Weg, auf dem wir einzig einem schönen Menschthum zustreben können.

Wollen wir ein solches, wollen wir eine harmonische Ausgestaltung unseres deutschen Wesens, wollen wir die Formen des Lebens zu einem Ausdruck seiner selber herausbilden, wollen wir mit einem Worte eine deutsche Kultur, so haben wir uns selbst Gesetze zu geben, wie der Künstler sie sich gibt — uns selbst müssen wir zu einem Kunstwerk zu machen bemüht sein. Und es gilt wahrlich nicht mehr zu zögern — wer möchte sich darüber täuschen, dass der egoistische Individualismus, die Willkür des Einzelnen, in einer erschreckenden Weise zunimmt, dass es für den ernststen Betrachter der Erscheinungen unserer Zeit Augenblicke gibt, in welchen er verzweifeln möchte an der Möglichkeit, diesem undeutschen und unchristlichen und unkünstlerischen blinden Walten roher Kräfte und Meinungen noch einen Damm zu setzen. Sehen wir denn nicht selbst von einer vorgeblichen „Philosophie“, die in Wahrheit nur das irre Gedankenleuchten einer zum zerstörenden Wahn gewordenen Selbstvergötterung war, die verderblichsten Instinkte des brutalen Egoismus verherrlicht. Findet solche verführerisch blendende, den gemeinen Trieben schmeichelnde Lehre, welche alle unsere hohen Ideale in den Schmutz zieht, die ein schnöder Verrath an unseren grössten Geistern ist, die an Stelle äusserer Beschränkung Zügellosigkeit, an Stelle innerer Gesetzmässigkeit Willkür setzt, findet das Unsinnige nicht sinnlosen Beifall?

Wenn solches möglich ist, was haben wir noch zu hoffen?

Und doch wollen wir uns die Hoffnung nicht rauben lassen, dass der Deutsche heute noch stark genug sei, sich wieder auf sich selbst zu besinnen. Unverwandt wollen wir das Auge — weg von der Zerstörung und dem Chaotischen — dorthin richten, wo uns ein Sehnen, ein Streben sich zeigt. Wir wollen inmitten brandender Willkür uns den Bau sittlicher und ästhetischer Gesetzmässigkeit errichten. Alle Bausteine liegen bereit, denn die Gesetze und Formen selbst, wir haben sie nicht mehr zu schaffen, sie sind uns scharf ausgeprägt von unserer germanisch-christlichen Religion und Kunst gegeben. Es kommt nur darauf an, dass wir sie zur Kultur zusammenfügen; dann wird, dann muss — nicht ein Nutzbau — nein, ein Gralstempel deutscher innerer Gemeinsamkeit sich erheben.

Und schaue ich nun wieder auf diese unsere gemeinsame Versammlung hin, so schlägt mein Herz Ihnen entgegen. Was ich in Ihren Blicken lese, während ich zu Ihnen von jenem Meister, in dem Kunst und Persönlichkeit zu Einem, zum fast überirdischen Ideale wurden, von Raphael spreche, — das verräth mir ein Streben, ein Sehnen. Und die Hoffnung erwächst immer von Neuem. Die Kunst wird uns Führerin zur Religion, zur Kultur. Sie verbindet uns mit der Kraft, die schliesslich Alles schafft: der Liebe, zu feurigem Bunde. So danke ich Ihnen nochmals, dass Sie durch diesen Blumenschmuck, durch warme Worte die Herzlichkeit Ihrer Gesinnung und damit das Eine als vorhanden bewiesen haben, was ich immer fühlte, wenn ich hier sprach und Sie mir zuhörten: nämlich, dass wir auf dem richtigen Wege sind, der uns zur ideellen Gemeinsamkeit führt. Lassen Sie uns so weiter streben, unverwandt in die Zukunft des deutschen Volkes als die Zukunft der deutschen Kultur schauend, Alle mitwirkend an der einen grossen Aufgabe, welche unsere, aller Verehrung würdigen Geister uns als heiliges Vermächtniss hinterlassen haben. Lassen Sie uns in den Vorlesungen über die grosse Kunst vergangener Zeiten den Antrieb zu gegenwärtigem inneren Werden und Erleben finden.

In die Tiefe und dann aus ihr empor zur Höhe! Möchte es uns noch lange vergönnt sein, in solchem Geist mit einander zu wirken! Möchte solche Gemeinschaft lange in Heidelberg bestehen!

Richard Wagners Briefe an Hermann Levi.

Zur Einführung.

Wer mit richtigem Verständniss ein Charakterbild Hermann Levi's entwürfe, würde, glaube ich, einen nicht uninteressanten Beitrag zu der Kenntniss unserer Zeit liefern. Denn Levi war einer jener Menschen, in denen ein Allgemeines scharf individualisirte Gestalt gewinnt, wodurch dann wiederum das betreffende Individuum eine überpersönliche, typische Bedeutung erhält und uns, gleichsam wie mit einem Schlüssel, das Verständniss höchst verwickelter Gesammterscheinungen aufschliesst. Auch vom Genie kann man behaupten — und es ist häufig geschehen —, es gäbe uns eine Synthese des Manigfaltigen, eine Verdichtung zum Einfachen und daher Anschaulichen; doch gilt dies nur unter vielfachen Beschränkungen und Synthese ist etwas ganz Anderes als Typus. Wohl spiegelt sich in dem Lebenswerk eines Platon oder eines Goethe die umgebende Zeit mit eigenthümlicher Leuchtkraft wieder, nicht aber weil diese Männer typisch für ihre Zeitgenossen wären, sondern im Gegentheil, weil sie, ihrem Wesen und Können nach, einer höheren Gattung angehören und nunmehr das Zeitlose, was sie schöpferisch formen wollen, mit vollendeter, naiver und objektiver Unumwundenheit aus dem vorliegenden Stoffe gestalten. Weil das Genie nicht seiner Zeit angehört, darum spiegelt es die Zeit so richtig wieder. Das Gegentheil ist bei einem Manne wie Levi der Fall. Er gehört ganz und gar seiner Zeit und seinem Volke an; sein Leben ist ein leidenschaftliches Leben in der Zeit; und indem er das, was er ist, restlos in That umsetzt, lernen wir aus den Thaten dieses Mannes sein Wesen kennen, — nicht sein individuelles Wesen allein aber, sondern das vieler anderer, gleichgearteter Männer, die nicht begabt genug oder energisch genug waren, um in ähnlicher Weise das Unsichtbare ihres Innern deutlich in das Tageslicht hervortreten zu lassen. Die typische Bedeutung ist das Ergebniss einer ungewöhnlichen Begabung und einer noch ungewöhnlicheren Energie.

Wäre Levi lediglich ein sehr tüchtiger Musiker und Kapellmeister gewesen, so würde die nackte Chronik seinen Beziehungen zu Richard Wagner genügen; solcher Kometen gibt es viele im Leben des Meisters; sie leuchten auf, sobald des Himmels Lichtgestirn sie erfasst und in seine Nähe zieht, sie löschen aus, sobald sie von ihm zurückweichen. Levi dagegen ist schon an und für sich eine Erscheinung, werth unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. Seine Beziehungen zu Wagner und Bayreuth sind nicht passive. Von gar vielen Mitarbeitern wird man sagen müssen, der Meister habe aus ihnen alles gemacht, was er wollte — soweit die eisernen Gränzen der Begabung dies zulassen; und wenn man dann die selben

Leute an anderen Bühnen wirken sah, begriff man, dass sie in Bayreuth ein Uebermässiges geleistet hatten, als angezauberte Träger eines höheren Willens. Bei Levi verhielt es sich anders. Wagner und er standen einander wie zwei völlig geschiedene Erscheinungen gegenüber. Wer es bezweifelt, wird durch die beifolgenden Briefe eines Besseren belehrt werden. Hier war es vielmehr das Genie, welches sich passiv verhielt, während das seltene und glühend begehrensvolle Talent aus eigener Kraft an ihm sich emporrankte. Und darum erschöpfen die Beziehungen Levi's zu Wagner keineswegs das Interesse, welches uns seine Gestalt einflösst; sie bilden nur einen Höhepunkt in einem Leben, welches ganz und gar dem einen einzigen Streben gewidmet war, sich deutsche Kultur als ein Eigenes, wirklich Besessenes zu assimiliren, ja, in sie aufzugehen, mit ihr zu verschmelzen. Und hatten wir vorhin in Levi's Begabung und Energie die Eigenschaften erkannt, welche die Bedeutung seiner Persönlichkeit begründen, so berühren wir jetzt dasjenige, was die bewusste Tragik dieses Lebens war. Wer das „Judenthum in der Musik“ kannte, wer namentlich „Erkenne dich selbst“ so aufgenommen hat, wie diese Schrift aufgenommen werden soll — feierlich, unerbittlich und dennoch thatenfrisch — wird mich verstehen. Das gewaltige geschichtliche Verhängniss, in dessen Schatten wir wandeln, gestaltete sich hier zu einem leidenschaftlichen Kampfe in eines bedeutenden Menschen Busen um.

Es wäre kleinlich und durchaus nicht im Sinne Levi's, wollte man an den Thaten seiner Stammesangehörigkeit stillschweigend vorübergehen; er selber berührte sie häufig; sie lag dem Räthsel — ich glaube, ich darf sagen, dem unlösbaren Räthsel — seines Wesens und seines Lebens zu Grunde, sie war es, welche seinem erfolgreichen Wirken und seinem Wesen, auch bei allem öfter hervorbrechenden Uebermuth, den Stempel des Tragischen aufdrückte. Und dass sie es that, das gerade beweist, dass wir es hier mit einem Mann von Bedeutung zu thun haben, mit einem Mann, den Phrasen nicht sättigten. Die Kluft, welche Sem und Japhet scheidet, reicht gewiss sehr tief in das Verborgene hinunter, doch bleibt sie an manchen Orten unsichtbar und an anderen ist sie ein blosser Riss; es gibt aber eine Stelle im Gemüth und eine andere im Intellekt, wo sie weit offen gähnt. Es ereignet sich nicht selten, dass reich begabte und ernst beanlagte Juden an diesem Bewusstsein einfach zu Grunde gehen; während die ungeheure Mehrzahl ihrer Volksgenossen sich unter uns unendlich wohl fühlen, Heine und Goethe, Spinoza und Kant, Karpeles und Treitschke in ihrem steppenartigen, für jede Gestaltsunterscheidung unfähigen Bewusstsein gatten, gibt es Juden — ich habe mehrere solche gekannt und einer von ihnen war einer der liebsten Freunde meiner Jünglingsjahre — welche jene Kluft so schmerzlich empfinden, dass sie an dem Leiden hinschmachten; keine Worte und Thaten der Liebe vermögen hier zu trösten und aufzurichten, und während unsere Menschheitsdudelsackpfeifer ihre

endlose Melodie mit aufgepausten Backen weiter leiern, sterben diese armen ehrlichen Menschen dahin. Das sind Juden, wie Josef Rubinstein z. B. Einer gewesen ist. Bei Levi dagegen war das Verhältniss ein umgekehrtes. Nicht etwa als hätte er kein Gemüth besessen. Die Leidenschaftlichkeit seines Wesens habe ich schon betont; er war auch leidenschaftlich gut, hilfreich, werththätig, generös. Ich glaube, Levi gehörte zu jenen Naturen, die im Geben kein Maass kennen. Und wer, der ihn näher gekannt hat, könnte vergessen, wie es in seinem Auge in gewissen Momenten vor Freude über gelungene Gutthat aufleuchtete? Wer von uns — wenn nur mehr es wüssten! — könnte je vergessen, dass er, fast allein unter allen, des Meisters letztes Vermächtniss, den Stipendienfonds, nie aus den Augen liess und immer wieder — rastlos, eigensinnig, anfeuernd — dafür eintrat, dafür warb, dafür kein Opfer scheute? Wie er ja auch für die Bayreuther Stylschule stäts ein thätiges Interesse bekundete, wovon die Zuführung des von ihm entdeckten Burgstaller gewiss ein vorzügliches Zeugniss ablegt. Welchen Eifer er in den Verhandlungen mit dem Verwaltungsrathe bei Festspiel-Angelegenheiten an den Tag legte, das wurde mir erst vor Kurzem aus dankbarem Sinne mündlich berichtet. — Zu diesen Aeusserungen der Werkthätigkeit gehören aber auch die der Begeisterung und des Temperamentes; mit der einen zündete er und mit dem anderen riss er hin; und zwar nicht blos wenn er den Taktstock schwang, nein, auch im Gespräch, in der freundschaftlichen Kontroverse an seinem gastfreien Tische, in dem Bestreben, kritische Abwehr zu brechen. Wie behend konnte der schon kränkliche Mann aufspringen, wenn es galt, diesen und jenen „Dichter“ oder einen Band aus unseres Meisters gesammelten Schriften herunterzuholen aus seiner reichen Büchersammlung, und wie warm klang die Stimme, wenn sie die Worte vortrug! Trotz alledem überwog bei Levi entschieden die intellektuelle Befähigung. Und ganz genau an diesem Punkte fand eine so intime Berührung mit uns Germanen statt, dass wir ihn zu den Unsrigen zählen durften; zugleich aber gähnte gerade hier die Kluft so weit, dass man von hüben und drüben mit trostlosen Augen sich anblickte.

Das war die herbe Tragik dieses Schicksales; Jeder, der mit dem seltenen Manne in Berührung kam, hat an sich etwas davon erfahren. Wäre Levi eine weniger tief beanlagte Natur gewesen, er wäre bei seiner grossen Begabung sorglos und mit vollen Segeln auf die Oberfläche unserer Civilisation hingesteuert. Levi war aber kein blosser Musiker, er war ein Mann von grosser Bildung, ja, was mehr ist, von weiter Kultur. Gerade der Kulturgedanke war es, der ihn magisch an das Germanenthum heranzog und mit trotziger Leidenschaftlichkeit und Unermüdlichkeit die Aufnahme begehren und erarbeiten hiess. Es gibt wenige Deutsche, die in Goethe so zu Hause sind, wie Hermann Levi es war. Ihm galt es nicht, sich ein Bildungsminimum anzulackiren und glänzend zu erhalten, noch war es jene

ekelhafte Goetheprotzerei, aus der einige Juden sich eine Spezialität gemacht haben, nein, es war echte Einsicht in die überragende Grösse dieses Fürsten unter den Germanen, es war anbetende Verehrung, es war hingebende Liebe, es war — vor allem — ein ewiges Sehnen. Ich glaube, wir wären berechtigt zu sagen: der Blick hinauf zu deutscher Kultur war Levi's Religion. Goethe, Mozart, Richard Wagner: sie waren die Heiligen, zu denen er betete. Doch liess er es nicht bei diesen Grössten bewenden. Die lebendige Atmosphäre deutscher Kulturarbeit war ihm ein tägliches Bedürfniss: von Gottfried Keller bis zu Wilhelm Hertz, er hat sein ganzes Leben in der Umgebung reichbegabter, schaffender Deutscher zugebracht; ihre Nähe war ihm Bedürfniss und sein eigenes Wissen und Wesen machte ihn allen werth. Es konnte sogar vorkommen, dass er nur aus Sehnsucht und Liebe recht schiefe Urtheile fällte. Hier schwand manchmal die Sicherheit des vielerfahrenen Mannes. Doch wer scharfe Augen besitzt, blickte gerade in solchen Momenten bis in die Tiefen dieses unablässig an sich arbeitenden Geistes hinein und sah, wie dort, in der Gluth, alles geschweisst und geschmiedet wurde. Denn Levi war immer bereit, seine Irrthümer einzugestehen. Was ihm fehlte, war jene unschuldige Unbefangenheit, deren Blick sich mühelos die Wahrheit aneignet; was ihm eignete, war — ausser der rastlosen Energie — die intellektuelle Redlichkeit gegen sich selbst. Sollte es jemals in seinem Innern Konflikte zwischen Sem und Japhet gegeben haben, die nur durch Zugeständnisse an Ersteren zu lösen waren, so kann ich mir vorstellen, dass er ihm eine Handlung, irgend etwas Aeusseres zum Opfer gebracht habe, nicht aber eine intellektuelle Ueberzeugung und Errungenschaft.

Wer es nun einstens unternimmt, diesen Mann zu schildern, wird aus seinem Leben eine grosse und schöne Moral ziehen können. Sie wäre geeignet in dem Sinne der Schlussworte vom „Judenthum in der Musik“ und von „Erkenne dich selbst“ Hoffnung zu wecken. Denn immer wieder lehrt uns das Leben, dass Hoffnung nicht das Herbeiwünschen eines Unmöglichen bedeuten kann — sonst wäre sie ja die hohe Schule der Hoffnungslosigkeit — sondern dass wir uns von diesem guten Genius führen lassen sollen, ohne zu fragen, wohin der Weg geht. Thaten allein heiligen das Leben. Und vermögen wir auch nicht zu ersehen, woher die Lösung des tragischen Problems kommen soll, dessen typischer, weil hervorragender und bewusster Vertreter Levi war, so lehrt uns doch dieser Mann, was wir inzwischen zu thun haben. Er zeigt uns, welche unvergängliche Verdienste ein Jeder sich erwerben kann, der mit Ungestüm sich dem Dienste deutscher Kultur widmet. Er ist hierdurch nicht allein seinen engeren Stammesgenossen, sondern uns allen ein Beispiel. Und durch Beispiele zu bilden ist die Lehre, welche Richard Wagner uns hinterlassen hat.

Mussten wir uns aber zuletzt sagen, dass das Eigenthümliche dieses nun abgeschlossenen Lebens eben jenes unermüdliche Streben und Suchen —

ein grosses Sehnen — gewesen sei, so empfängt auch dies eine über das Leben und seine Erscheinungsformen hinausreichende Weihe, in unserer Erinnerung an die unvergleichliche Art, wie es Hermann Levi gelang, das trostlose, aber auch rastlose Irren des nach dem Grale suchenden Parsifal im Vorspiele zum dritten Aufzuge bei seiner Direktion des Werkes wiederzugeben. In dieser bedeutsamen Vereinigung von Mensch und Künstler, Wesen und Begabung, erfuhr ein in der Wirklichkeit unlöslich dünkendes Problem seine ahnungsvolle künstlerische Lösung. —

„Noch einmal vernehmen wir die Verheissung und — hoffen!“

Houston Stewart Chamberlain.

1.

Hochgeehrter Herr!

Principielle Kürzungen in meinen Meistersingern vorzunehmen, habe ich nach der Wirkung der ungekürzten Aufführung derselben in München keinen Grund erhalten. Ich überlasse es dagegen jedem Theater, mein Werk seinen besonderen Kräften anzueignen, da ich nur da auf vollständige Wiedergabe mit Aussicht auf Erfolg bestehen könnte, wo die gleichen Bedingungen für eine richtige und lebendige Wiedergabe, wie sie dort bestanden, ebenfalls gestellt werden möchten. Ueber die Norm und Ausführung der Reduction muss ich daher den respectiven Herrn Kapellmeistern und Regisseurs, je nach der Kenntniss der ihnen zu Gebote gestellten Kräfte, durchaus allein überlassen zu bestimmen.

In Betreff der Besetzung der Chöre erlaube ich mir Sie um Auskunft an Herrn Musikdirector H. Richter am Münchner Hoftheater zu verweisen; Sie werden durch seine Mittheilung unsres Aufführungsplanes kennen lernen, dass auch wir in München keineswegs mit unerschwinglichen Kräften zu arbeiten hatten und eben nur durch geschickte Verwendung und angewandten vorzüglichen Fleiss zum Ziele kamen.

Ich habe vor Kurzem an H. Kaliwoda¹⁾ geschrieben und ihm die Berichtigung eines Irrthums meines Bevollmächtigten F. Schott aufgetragen, welcher aus Versehen von der Direction des Grossherzoglichen Hoftheaters ein Honorar für die Meistersinger, um welches man bei ihm nachfragte, gefordert hat, während ich dieses bereits im Jahre 1864 vom Grossherzoge mit 30 Louisd'or vorschussweise ausgezahlt erhalten habe. Vielleicht ist H. Kaliwoda verreist, in welchem Fall ich Sie gehorsamst ersuche, diese Angelegenheit (für welche ich übrigens schon Herrn Schott selbst beauftragt habe) bei der Grossherzoglichen Hoftheater-Direction gütigst berichtigen zu wollen.

Mit grösster Hochachtung

Ihr ergebenster

Luzern,

20. Aug. 1868.

Richard Wagner.

2.

Geehrtester Herr!

Ihr Brief hat mich sehr erfreut. In jeder Hinsicht ersehe ich, dass ich zu Ihrer freundlichen Bekanntschaft mir Glück zu wünschen habe.

Mögen Sie meine erste Antwort auf Ihre Anfrage, ob Sie mir hier in Trübschen recht kommen würden, da ich sie unmittelbar ohne Erwiderung liess, nicht dahin missverstanden haben, als ob Ihr Besuch mir unwillkommen sein könnte. Nur meine Mithilfe zu einer etwa von Ihnen unternommenen Aufführung der „Walküre“ müsste ich verweigern. Seien Sie nun aber hingegen versichert, dass Ihr Besuch mir stets willkommen sein wird.

Hochachtungsvoll Ihr

Luzern

17. Mai 1870.

ergebener

Richard Wagner.

3.

Verehrtester Freund!

Empfangen Sie noch meinen besten Dank für Ihre Bemühungen um meine Angelegenheit! ²⁾ Es ist mir wünschenswerth, dass das Karlsruher Orchester nicht ganz ausgeschlossen bleibe, und ich verharre daher bei der Annahme, dass es Ihnen, nach der Rückkehr des Grossherzogs, möglich werden wird, einen guten Beitrag für mein Quartett — so wie ihn mir Concertmeister Will (dem ich herzlichst hierfür danke) näher bezeichnete, — mir noch auszuwirken.

Sollte Herr Kaiser auch hiergegen noch Schwierigkeiten machen, so dürfte ihm eine gelegentliche öffentliche „Censur“ meinerseits bevorstehen müssen. —

Verzeihen Sie meiner durch Ueberbeschäftigung bedingten Kürze und erhalten Sie Ihre Freundschaft

Ihrem

Luzern

25. März 1872.

aufrichtig ergebener

Richard Wagner.

4.

(Telegramm)

Bayreuth, 26. April 1872. 11 Uhr 15 M. Vorm.

Kapellmeister Levi, Carlsruhe.

Sehr erfreut durch nachgesendeten Brief acceptire Mitwirkung dankend. Brieflich alsbald nähere Angaben.

Gratulire München, beklage Sie. ³⁾

Wagner.

5.

Geehrtester Freund!

Sie verzeihen, dass ich im Depeschenstyle fortfahre! Mir geht es wie Jenem in einem albernen Lustspiele, der immer sagte: „wenn ich nur nicht so viel zu thun hätte!“

Mich freut es um meiner guten Freunde im Karlsruher Orchester willen sehr, dass Sie noch dazu kamen, reine Luft zu machen.

Jetzt disponire ich über Ihre Mithilfe, als Ehrencontingent, folgender Maassen:

1. Will (schönsten Gruss) 1. Geige.

2. Einen zweiten Geiger.

3. Einen Bratschisten.

4. Ein Violoncell (mein alter Freund!)

5. Ein Contrabass.

So, denke ich, ist Karlsruhe nicht übermässig in Beschlag genommen und Gounod kann getrost sein Pfinstfest halten.⁴⁾ Sollte noch eine Noth eintreten, so bitte ich mir zu notifiziren, ob ich noch weitere Ansprüche machen darf. —

München! — Hm! Hm! Glauben Sie an einen persönlichen Gott, so möge Ihnen dieser helfen! — Mir sollte es unbedingt wohl dabei sein, zu denken, dass Sie nach Bayreuth die Nibelungen-Stücke dort vorführen werden, (denn diese muss der König von Bayern zunächst erhalten! Aber — München!? — Hm! Hm! Wie gesagt: Gott möge seine Sache machen!

Mit den besten Grüßen Ihr

Bayreuth

sehr ergebener

29. April 1872.

Richard Wagner.

6.

Werthester Freund!

Ich bin hier und freue mich zu jeder Stunde Sie bei mir zu sehen!

Bestens willkommen!

Ihr

Fantaisie bei Bayreuth

ergebener

11. Aug. 1872.

Richard Wagner.

Am Tage vor dem Weltuntergang.

7.

Geehrter Freund!

Sogleich beantworte ich — wenn auch nur kurz — Ihren freundlichen Brief.

Was Sie mir von München melden, ist mir seit einiger Zeit nicht mehr neu; aber auch aus älteren Zeiten weiss ich, dass ich mit Orchester,

Personale und Publikum in München mich immer gut stand, so wie mir dieses — aufrichtig gesagt — noch überall ergangen ist, wo ich mich persönlich wirksam erweisen konnte. Mit dem Allen hat es aber gerade in München einen Hacken. Die Lokalblätter Münchens, bis zum Correspondenten der Allg. Zeitung aus den Monaten September und October des Jahres 1869 (erste Aufführung des Rheingoldes) geben Ihnen genügende Aufklärung, mit wem ich hier zu thun hatte. In Folge solcher Erfahrungen, welche nur eine Wiederholung früherer Erfahrungen waren, schwört man sich Etwas, was man hält.

Es ist mir lieb zu erfahren, dass sich die Sachen dort gut anlassen, und Sie Freude daran haben. Ihre plötzliche schliessliche Berufung war der Riegel, den man Bülow vorschob, als dieser Lust bezeigte, seine frühere Stellung dort wieder einzunehmen: dass man diese Ihnen so annehmlich wie möglich zu machen suchen wird, liegt in der Natur des Wunsches, Sie als tüchtigen Mann festzuhalten. Gewisse Dinge waren nun einmal nicht umzubringen; da lässt man sie denn leben, und giebt sich ein gutes Ansehen dazu. Aufrichtig freut mich das für meinen erhabenen Wohlthäter, gegen welchen ich in der schlimmsten Lage wäre, wenn ich mich — etwa durch einen gar zu üblen Stand der Dinge verpflichtet fühlen sollte, persönlich in München einzuschreiten, was mir ganz natürlich nur wieder dieselben schönen Erfahrungen von früher, Zeitungskoth etc. zuziehen würde. Nun geht Alles in dieser Beziehung gut; Vogl ist herrlich, Kindermann genial, u. s. w. Der Chor ist wirklich vortrefflich, das Orchester gut geschult und dirigirt — was nun mehr? Dass ich von alle dem nichts gebrauchen kann, hat seine ganz besonderen Gründe, welche mit der Tüchtigkeit und der guten Geneigtheit der Münchener Künstler gar nichts gemein haben.

Ich gedenke, mein werthester Freund, vermuthlich im Laufe des März, auch München, wo ich einiges zu besorgen habe, meinen Besuch abzustatten: dann sehe ich Sie und erwarte an Ihrer Wirksamkeit mich ernstlich zu erfreuen.

Bis dahin gedenke ich auf das Befriedigste Ihrer geehrten Bekanntschaft, und verbleibe mit den besten Grüßen

Bayreuth,

Ihr ergebener

16. Febr. 1873.

Richard Wagner.

8.

Aber, verehrtester Freund, ich konnte mich ja doch nur an die Orchester derjenigen Hoftheater wenden, welche die 3 Sommermonate (Juni, Juli und August) über schliessen? Denn diese 3 Monate muss ich ungestört und voll mein Orchester zusammenhaben. Leider habe ich nur 5 solcher Orchester herausbekommen; selbst Mannheim z. B. kann mir nicht dienen. Diess somit der einfache Grund, wesshalb ich auch München unbeachtet lassen

musste, da ich weiss, dass Sie dort gar nicht, oder nur sehr kurze Zeit schliessen.

Können Sie für die rechte Zeit mir eine Anzahl tüchtiger Musiker dann frei machen, wer wird Ihnen dafür dankbarer sein als ich? Ich habe ja gegen die Münchener Künstler und ihr Publikum gar nichts!

Eine hübsche Presse haben Sie dort, — das ist wahr. Gott behüte: da herrscht das reine Paradies!

Doch, genug des Scherzes!

Wollen Sie gütigst sich überlegen, wie viele und welche Musiker Sie mir losmachen könnten, so würde ich Ihnen sehr dankbar sein. Ich brauche sie zur ersten Lesung aller Stücke für den Monat August 1875, dann aber, wie gesagt, für die vollen Juni, Juli und August 1876.

Mit den besten Grüßen
hochachtungsvollst

Bayreuth,
28. Aug. 1874.

ergeben

Richard Wagner.

9.

Geehrter Freund!

Ich bin nun soweit, Ihrer Aufforderung, eine Elite-Deputation des Königl. Hoforchesters zur Mitwirkung bei meinen Bühnenfestspielen in Anspruch zu nehmen, vorläufig in vertraulicher Form zu entsprechen. Ein vorzügliches Quintett von Streichinstrumenten, dazu aber noch ein sehr guter Bratschist mehr, würden mir gut thun. (Mit den Bratschisten habe ich nämlich meine Noth: während sonst die Anmeldungen der verschiedenen von mir angegangenen Orchester alle Instrumente, oft überzählig, zu besetzen mir erlauben, bleibt die Bratsche immer noch zurück. Auch in München hatte ich damals meine Noth!) Auf meinen alten Freund Tombo als Harfenisten möchte ich jedenfalls rechnen können: hoffentlich hat er einen Schüler für den Urlaub zum Ersatz zu bieten?

In Betreff der Zeit, welche die Herren mir für Bayreuth schenken müssen, verweise ich Sie auf den, in dem beiliegenden gedruckten Einladungsschreiben an die Sänger bezeichneten Ausführungsplan. Als Entschädigung habe ich durchschnittlich 50 Thlr. pr. Monat (inclusive Reise) festgesetzt und fast überall zur Annahme gebracht: der halbe Monat dieses Jahres soll aber, der Reise wegen, ebenfalls mit 50 Thlr. entschädigt werden.

Ich habe noch einige Schwierigkeiten in Betreff der Besetzung, vorzüglich der „Sieglinde“ und — der Gerechtigkeit wegen — wäre ich fast versucht, Frau Vogl mir als Isolde anzusehn und zu hören. Ich höre von ihr, namentlich in den „Zeitungen“ — viel Gutes. Vielleicht melde ich mich bald einmal beim Hofsecretariat um eine Aufführung des Tristan.

Sehr freuen sollte es mich, wenn Sie mir einen geneigten Bericht in Betreff meiner Anfrage für das Orchester zukommen lassen dürften, da es — wie Sie diess ganz richtig fühlten — immerhin etwas Befremdliches haben müsste, wenn das Hoforchester desjenigen Monarchen, zu dessen Ruhme ich in Wahrheit mein ganzes Unternehmen in das Auge gefasst habe, hierbei gänzlich unbetheiligt bleiben sollte.

Mit hochachtungsvollem Grusse

Ihr

Bayreuth,

ergebener

14. Febr. 1875.

Richard Wagner.

10.

Telegramm.

Bayreuth, 24 März 1875

Kapellmeister Levi. Hoftheater, München.

Bis wann können Sie mir am schnellsten Tristan vorführen? Wäre diess bis fünften möglich?

Richard Wagner.

11.

Geehrtester Freund!

Mir ist jede Aufführung recht, in welcher ich namentlich Frau Vogl, die ich eben noch gar nicht kenne, in einer vortheilhaften Parthie sehen kann.

Verfahren Sie daher ganz nach dem Gange des Repertoires, und melden Sie mir gütigst die Vorstellung und den Tag, welchen ich allerdings nicht gern über den 6. April hinaus versetzt wünschte.

Mit hochachtungsvollen Grüssen

Ihr

Bayreuth,

ergebener

30. März 1875.

Richard Wagner.

P. S. Für etwa 2 Logenplätze, im Hintergrunde, um möglichst ungesehen zu sein, würden Sie wohl freundlichst sorgen?

12.

Geehrtester Herr College!

Ich erfahre von Neuem, dass, wenn ich einmal mit München etwas zu thun haben will, nichts wie Schwierigkeiten aufkommen.⁵⁾ Demnach nehme ich mir vor, unter der Hand vom laufenden Repertoire mich in Kenntniss erhalten zu lassen, und — unangekündigt und unbeachtet — mir Frau Vogl einmal anzuhören. Diess kann ich leider in nächster Woche nicht ausführen, da ich bereits anderen Ortes mich anmelden musste.

Haben Sie Dank für ihre Bemühungen, und bleiben Sie der Hochachtung versichert, mit welcher ich stets bin

Bayreuth,
3. April 1875.

Ihr ergebener
Richard Wagner.

13.

Hochgeehrter Herr Kapellmeister!

Gewiss hatten Sie in der Annahme recht, dass ich im Betreff meiner Missgeschicke mit München in diesem besonderen Falle nicht eben bösen Willen, sondern eben nur mein — altes Missgeschick anklagte.

Entscheidend für meinen projectirten Besuch einer Opernaufführung bei Ihnen ist es nun zum Voraus darüber bestimmt klar zu werden, ob Frau Vogl die Sieglinde übernehmen werde, ohne dass Herr Vogl den Siegmund (welcher schon fest durch Niemann besetzt ist) erhielte, für welchen Fall ich mich dann sehr freuen würde, Herrn Vogl den Loge übergeben zu können.

Wollen Sie gütigst hierüber mit den Betreffenden vertrauliche Rücksprache nehmen, und über deren Erfolg mich nach Bayreuth benachrichtigen; denn wirklich hängt es von dieser mir nöthigen Erklärung allein ab, ob ich jetzt, wo ich wegen eines 3^{ten} Concertes in Wien mich zu entscheiden habe, zu einer Vorstellung nach München gehe, um mich persönlich über Frauen Vogl's Leistung in das Klare zu bringen.

Mit den ergebensten Grüssen verbleibe ich

Berlin,
24. April 1875.

der Ihrige
Richard Wagner.

14.

Geehrtester Freund!

Entschuldigen Sie meine Nachlässigkeit im Schreiben und Antworten auf den Grund meiner Ueberbeschäftigung. Mit Frau Vogl scheine ich nun einmal kein Glück haben zu sollen; vielleicht kommt aber auch dieses noch zum Vorschein!

Für die ausgewählten Musiker danke ich Ihnen sehr: ich nehme ihre Mitwirkung als eine Ehrenbetheiligung an der Sache an. Sehr leid thut es mir, dass Sie diesen Herren erst noch eine besondere Gratification seitens der Hofintendanz auszuwirken glauben mussten. Keines der Mitglieder der Berliner, Hannöver'schen, Darmstadter etc. Hofkapellen genießt dergleichen heimische Gratificationen, und Jedes begnügt sich mit der Aufenthaltsentschädigung, welche ich im Namen meiner Patrone ihnen einzig bieten durfte. Wie werden sich 'nun die Herren Münchener mit ihrer Bevorzugung unter diesen ausnehmen? Und wie kommen gerade diese, ohne welche ich mein Orchester übervollzählig haben kann, dazu, durch besondere Begünstigung von Hause her eine Auszeichnung zu ge-

niessen, die dort, von wo sie ertheilt wird, endlich doch mir erwiesen zu sein scheint, der ich gar keinerlei Auszeichnungen von Seiten des Herrn Generalintendanten in München beanspruche? Der Fall ist mir aus tief-
liegenden Gründen völlig unangenehm, schon weil er mich an die wider-
wärtigsten Erfahrungen meines Lebens erinnert. Sobald nämlich der König
von Bayern irgend eine Musteraufführung meiner Werke befahl, stellte sich
sofort das ganze Theater- und Orchesterpersonal mit Forderungen von
Gratificationen ein, als ob meine Werke nur durch besondere, gewisser-
maassen beschwichtigende Gnadenbezeugungen von oben im Betreff der
hierauf verwendeten aussergewöhnlichen (und doch eigentlich unnützen)
Anstrengungen herauszubringen wären, gleichsam durch Schindereien und
Plackereien, die besonders vergütet werden müssten. Gewisse Sänger
verlangten für ihre Mitwirkung Steigerung ihrer Pensionen u. s. w. Ich
sehe nun etwas Aehnliches hat sich hierbei wieder zugetragen, und muss
dagegen gestehen, dass ich durch die willig andererseits her mir zugetragene,
sogar aufopferungsvolle Unterstützung etwas verwöhnt bin. — Kurz, ich
möchte, man hätte diesmal seine Gunst mir nicht geschenkt: sie wird mir
im Cabinet doch angerechnet, wie ich diess seiner Zeit sehr wohl erfahren
musste. —

Zudem thut es mir leid, dass gerade C. M. Abel, der sich von lange
her bei mir um die Mitwirkung bei diesen Aufführungen beworben hat,
und mir sehr befreundet ist, aus Disciplinar-Rücksichten mir versagt sein muss.

Sie sehen, mit allem, was von München kommt, hat es für mich immer
einen Hacken, d. h. aus der Beamtenwelt dort! — Nach diesem Erguss,
den ich nicht zurückhalten konnte, sage ich Ihnen für Ihre gewogenen
Bemühungen meinen besten Dank, und bitte Sie auch noch meinen vor-
trefflichen Mime-Schlosser herzlichst von mir zu grüssen! Hoffentlich
wird diesem Einzigen, den ich mir sehnlich aus München herbeiwünsche,
keine — — Unannehmlichkeit desshalb widerfahren?

Hochachtungsvollst

Bayreuth,

der Ihrige

1. Juni 1875.

Richard Wagner.

Lassen Sie nur zu dem Contrabassisten ein ausgezeichnetes Instrument
mitgeben. Es versteht sich, dass der Transport dafür extra vergütet wird.

RW.

15.

Geehrtester Herr und Freund!

Lassen Sie sich in der, mir jetzt einzig möglichen Kürze sagen, dass
ich unter keinen Umständen Ihnen einen Vorwurf machte, und namentlich
den Grund und die Veranlassung zu Ihrem Verhalten in dieser Angelegen-
heit sehr wohl respectire. Nur wünsche ich nicht, dass mein braver
Schlosser seine überschwängliche Enthaltensamkeit auf Kosten des königlichen

Cabinets im Besonderen ausübe. Meine Unternehmung fusst auf dem ökonomischen Grundsatz: Kein Kreutzer Gewinn (oder Honorar) dagegen die nothwendige Entschuldigung von Reise und Aufenthalt für Solche, welche aus eigenen Mitteln hierfür nicht ausreichen. In dringenden Fällen wird sogar reichliche Entschädigung dadurch ermöglicht, dass viele der besser gestellten Künstler gar keine Entschädigung verlangen. In diesem Sinne habe ich Schlosser geschrieben.

Nun aber noch eine Bitte:

Können Sie mir einige ausgezeichnete Chorsänger zuweisen? Ich habe besonders noch tüchtige Tenöre nöthig (für die Männer scenen der Götterdämmerung) Haupterforderniss: hohe, schlanke Gestalt, gute Haltung und Bewegung; somit weniger Choristen (etwa aus dem Kirchenchor!) als junge Anfänger für Oper, und Schauspieler mit genügender Musik und guter Stimme. (Besonders Sprache.) Ihre Entschädigungs-Bedingungen werden die gleichen wie für die Orchestermmitglieder sein.

Nun aber: ich muss Ihren Contrabass-Tubisten haben. Er soll sehr gut sein, auch schon mein Instrument geblasen haben. Ich würde Sie mit leichtem Herzen ersuchen, diese und die zuvor bezeichnete Acquisition mir zu vermitteln, wenn ich nicht der Fest- und Musteraufführungen gedenken müsste, welche Herr von Perfall gerade vom Monat August an für München ankündigt. Für dieses Jahr wären allerdings die Herren vom 15. August an wieder von mir entlassen, und somit geht die Sache doch wohl zu vermitteln?

Mir ist nicht möglich, die Familie Vogl jetzt in Weimar zu hören. Einstweilen habe ich in Fr. Weckerlin, welche ja nächstens bei Ihnen singen wird, eine wirklich gute, mit manchem Vorzüglichem ausgestattete Sängerin von schöner Gestalt, Intelligenz, und gefühlvoller, jungfräulicher, leider aber nicht sehr kräftiger Stimme kennen gelernt und gern in Aussicht genommen. Ich höre, sie will in München als „Norma“ auftreten. Sehr thöricht!

Nehmen Sie vorlieb mit diesen schlechten Zeilen und bleiben Sie ge-
neigt Ihrem

Bayreuth,

8. Juni 1875.

sehr ergebenen

Rich. Wagner.

16.

Geehrtester Freund!

Haben Sie, mit dem vortrefflichen Vogl-Paar besten Dank. In Kürze erwidere ich Ihnen nur Ihren geneigten Vorschlag dahin, dass ich es jetzt für nicht mehr an der Zeit halte, Concerte oder sonst etwas für das Zustandekommen von Bayreuth zu geben. Dieses ist gesichert, wenn auch für das Nächste noch einige Schwierigkeiten zu überwinden sind: der gute Wille meiner Sänger und Musiker ist meine Hauptstütze. Wir gehen im

nächsten Jahr nicht eher auseinander, als nach den drei Aufführungen; mit diesen ist dann Alles in Ordnung. Lassen Sie mich über meine Abneigung gegen Bruchstück-Vorführungen in Concerten nichts weiter sagen! — Auch eine Theateraufführung des Tristan selbst zu dirigiren würde mich viel zu sehr angreifen, wesshalb ich diess auch schon seit längeren Jahren mir vertrauten Dirigenten überlassen habe.

Auf der anderen Seite thut es mir wohl leid, meine so erfreulich angeknüpfte Bekanntschaft mit den so sehr tüchtigen Vogl's für jetzt nicht weiter ausbilden zu können. Hätte ich Beide doch in Wien! Wie gerne studirte ich z. B. mit ihm den Tannhäuser! Einem blossen, flüchtigen Gastspiele für einige Aufführungen des Tristan in Wien war ich entgegen. Könnten aber die beiden Sänger einmal für längere Zeit nach dort abkommen, so studirte ich sehr gerne eben mit ihnen dort den Tristan neu ein. Ich schrieb diess kürzlich dem Director Jauner, mit dem Bemerken, dass ich für die jetzt — mit dem Wiener Personale — vorbereiteten Aufführungen des Tannhäuser gar kein Herz hätte. —

Wenn ich von Ihren Choristen ein tüchtiges Quartett für nächstes Jahr bekommen könnte, wäre diess sehr schön: nur müssten sie auch bei den Proben sein, mindestens vom Juli an.

Es freut mich sehr, dass Sie an mich denken, nur will es mich dünken, dass Sie immer noch über mein Verhältniss zu München im Unklaren bleiben. Im Publikum sind es dort selbst nicht die „Greise“, mit denen ich etwa nichts zu thun haben möchte; wogegen das ganze Münchener Publikum, von den Kindern bis zu den Greisen mir sehr werth ist: nie habe ich mich über dasselbe zu beklagen gehabt. Aber gewiss sind es auch nicht die Künstler, weder Sänger noch Musiker — aber es sind Gespenster dort, denen ich nicht mehr begegnen mag!

Nun, das nächste Jahr wird uns wohl Alle freundlich zusammen bringen, dann fürchten wir uns selbst vor Gespenstern nicht.

Schönsten Gruss an Herrn und Frau Vogl! Sie sollen mir treu und gut bleiben! Hochachtungsvoll bleibe auch ich

Bayreuth,

Ihr ergebener

9. Oct. 1875.

Richard Wagner.

Seiner Majestät hatte ich ja voriges Frühjahr eine Privat-Aufführung meines letzten Wiener Programms mit Herrn und Frau Vogl (als Siegfried und Brünnhilde) vorgeschlagen. Es ward Nichts daraus! Nun ist's zu späth!

17.

Geehrtester Freund!

Dass gerade das Münchener Hoftheater, durch unvorhergesehene Schicksalsnöthigungen, gezwungen ist, eben am 15. August, also so ziemlich gleichzeitig mit den Bayreuther Aufführungen seine Vorstellungen wieder

zu beginnen, ist wiederum fast ebenso charakteristisch, wie das Verhältniss der Münchener Theatereinnahme für Bayreuth, (300 Thl.) zu der Berliner (mit 5000 Thalern!). Dazu ist eben nichts zu sagen: es ist die „alte Weise“!

Das Hin- und Herreisen der Choristen dürfte doch etwas zu umständlich und kostspielig ausfallen. Also bitte, werthester Gönner: um das ursprünglich versprochene Elite-Quartett, wobei ich einzig bemerke, dass mir 3 Tenoristen (2 erste, 1 zweiter, oder auch 1 erster und 2 zweite) mit 1 Bassisten lieber wären, als ein vollständiges Quartett, weil ich durch die Mitwirkung der beiden Riesen, des Donner u. s. w. an tüchtigen Bassisten reicher als an Tenoristen bin.

Unser Freund Vogl hätte mich wohl auch etwas eher benachrichtigen können, um mir nun grosse, grosse Schwierigkeiten (durch die Verspätung entstehend) zu ersparen. Der Fall ist das erste Missgeschick, welches meine Unternehmung trifft! — Aber — so geht mir es einmal mit München, seiner Beamten- und Künstlerschaft!

Doch — verzweifeln wir nicht! Am Ende soll es doch etwas werden, und herzlich wird es mich freuen, Sie, Werthester dabei zu wissen!

Mit den ergebensten Grüssen der

Bayreuth.

Ihrige

22. April 1876.

Richard Wagner.

P. S. Nun bitte ich noch um die Namen der H. Chorsänger, um ihnen Reverse zur Unterzeichnung zuzuschicken: endlich muss doch Alles mit der Feder hinter den Ohren abgemacht werden!

RW.

18.

Werthester Freund!

Sie haben mit Bruststimme zu mir gesprochen; dass sie belegt klang, liegt an der sonderbaren Temperatur!⁶⁾ Sie sehen ganz richtig, und — manches ist zu bedauern, nur — ich bin auch heiser, und meine Stimme würde nur neue Verwirrung über mein Haupt ziehen!

Zunächst aber aufrichtigen, herzlichen Dank! Kommen, wenn Sie können und wollen: dem Siegfried vollständig zu assistiren, dürfte wohl dem mit der Reproduction in München Beauftragten fast unerlässlich sein. —

Frau Vogl hat mir grosse Noth gemacht. Frau Voggenhuber war zwar grenzenlos erfreut, als ich ihr sofort die Sieglinde anbot: endlich kommt es heraus, dass auch sie im Vogl'schem Zustande sich befindet. Ich will mir jetzt Frä. Scheffzky ansehen — und hören. Ich bin eben in der Noth.

Verzeihen Sie meine Kürze! Ich verbleibe mit aufrichtiger Hochachtung

Bayreuth.

Ihr ergebenster

6. Mai 1876.

Richard Wagner.

19.

Werthester Freund!

Herzlichen Dank für Bemühungen und tröstliche Nachrichten. Schlosser soll mir nur (um Gottes Willen!) sagen, was er für seinen Aufenthalt hier braucht; kein Mensch (und namentlich mein Comité nicht, welches ja weder etwas zu bewilligen, noch zu verwilligen hat) verlangt ja, dass er sich von uns nicht entschädigen lasse! —

Sehr erfreut hat es mich, dass Sie sich auch der Frl. Scheffzky angenommen haben. Ich war wirklich in der Noth, mich zu entscheiden, und konnte nicht abwarten, bis ich diese oder jene Sängerin noch Gelegenheit fände kennen zu lernen. (Man meldet mir — nachträglich — von einer Frl. Hofmeister in Frankfurt als etwas Göttlichem!) Das Unfertige im Material der Scheffzky ist mir allerdings nicht entgangen; doch muss ich fast bei allen meinen Künstlern darauf rechnen, dass sie willig sich von mir erst manches noch weisen lassen, was sie gar nicht kennen. Die Grundlage ist allerdings peinlichste Correctheit, namentlich auch im Rhythmischen; ich verlange (vom Tannhäuser an) dass meine Sänger vom „Recitativ“ gar nichts wissen, sondern meine Noten nach dem kleinsten Bruchtheile ihres melodischen Werths richtig im Takte lernen, um so zu allererst zur Kenntniss meiner Intention für den Vortrag zu gelangen. Nun, das wissen Sie ja eben auch, und desshalb beklage ich Sie, der Nachstudirer der Ull- und Hofmanns pp. sein zu müssen. Tausend Dank hierfür!

Kommen Sie im Juni los, desto schöner. Stets seien Sie herzlich willkommen.

Ihr herzlich verbundener

Bayreuth.

Richard Wagner.

18. Mai 1876.

20.

Werthester Freund!

Ich werde geplagt, und muss diesmal Sie auch plagen. — Hey hat sich von mir, für seinen an Unger gegebenen Unterricht, die Erlaubniss zu einem Benefize-Concert — mit Benützung meiner Orchesterstimmen zum Ring des Nibelungen — verdient. Ich muss Unger nun nächstens von München fortnehmen; Hey drängt daher mit seinem Concert, und bittet mich, Sie, bester Freund, zu ersuchen, ihm sein Concert zu arrangiren und zu dirigiren. Das thue ich nun, und zwar von ganzem Herzen, denn ebenso fühle ich mich Hey verpflichtet.

Wie nun aber der Teufel bei Allem, was mir jetzt vorkommt, sein Spiel hat, scheint nun diese, seit länger abgemachte Sache mit dem Interesse des Münchener Hoftheaters kollidiren zu sollen, da ich vernehme, dass man von dem verzehrenden Wunsche beseelt ist, zur Deckung meines vorjährigen Festspiel-Deficit's ein Gewaltiges zu thun. Man hat schon ein-

mal diesem Eifer nachgegeben und für das Gelingen des Bayreuther Unternehmens durch eine Benefizvorstellung ganze 300 Thl. einzunehmen gewusst. Ich höre, dass man diesmal die Segel bedeutend höher zu spannen gedenkt, wodurch meinem armen Verwaltungsrath, welchem täglich unbezahlte Rechnungen vorliegen, die Aussicht, Hoffnung und Annahme einer sehr baldigen Erleichterung seiner fatalen Lage erweckt worden ist. Auch da muss ich dann behutsam sein, und sehe mich daher genöthigt, an Ihr höheres, diplomatisches Talent zu appelliren, um hier ein beiderseits zweckdienliches Arrangement zu Stand zu bringen. Natürlich durfte auch ich schliesslich der sonderbaren Lage, in welche ich mit meinen Geschäftsfreunden gerathen bin, nicht kaltblütig gleichgültig zusehen, und habe mich daher entschlossen, um der ganzen Unwürdigkeit ein Ende zu machen, nach England zu gehen; dort gedenke ich mit Concerten das Geld einzunehmen, welches ich zum Erwachen aus allen Bühnenfestspiel-Alpträumen bedarf.

Dann — wird es wahrscheinlich sehr hübsch werden!

Von Herzen grüsst Sie

Bayreuth.
21. Febr. 77.

Ihr ergebener
Richard Wagner.

21.

Werthester College!

Ihren Rath habe ich befolgt. Jetzt bitte ich Sie noch, in der Angelegenheit der Orchesterstimmen, Ausleihung, in welcher sich nach meinem Auftrage Herr A. Seidl an Sie wenden wird, mir nach Möglichkeit behilflich sein zu wollen. Die Details meiner Bedürfnisse kennt er, und ich übergehe sie daher, wünsche ihn und seine Bitte nur von mir herzlichst zur Vermittlung ausgezeichnetsten Ortes empfohlen zu haben.

Mit den besten Grüssen

Bayreuth.
28. März 77.

Ihr stets ergebener
Richard Wagner.

22.

Lieber Freund!

Was ich Ihnen zu sagen habe, wird nicht viel heissen, es wäre denn, dass Ihnen der Ausdruck meiner grossen Freude über Sie für Etwas gelten könnte. Mit dieser Schätzung meiner „Freude“ möchte ich aber nicht für anmassend gehalten werden, als ob es einen Werth hätte, wenn ich mich freue; hier liegen aber ernste und tiefe Geheimnisse zu Grunde, und wer sie vollständig sich an das Licht der Vernunft brächte, würde z. B. in meiner „Freude über Sie“ einen guten Anhalt für eine Construction zukünftiger Gestaltungen der menschlichen Dinge gewinnen, unter deren edler

Harmonie uns gereinigt wiederzufinden uns Beiden nicht ganz untröstlich dünken müsste. —

— Social-Metaphysik!! —

Herzlichen Dank und Gruss von

Bayreuth.

Ihrem

27. Febr. 79

sehr ergebenen

Richard Wagner.

Mässig langsam.



Feld- u. Wiesen-Musik. RW.

23.

Hochverehrtester Freund!

Schönsten Dank für Ihre freundlichen Nachrichten über unseren Münchener Benvenuto Cellini! Glück auf! 7) —

Sehr bedaure ich, dass Ihnen die Angelegenheit Jäger-Tannhäuser bereits seit länger Sorge gemacht hat. Ich bestehe nicht mit einem Atome meines Willens auf irgend Etwas, was durch die Münchener Intendanz realisirt werden soll. Jäger, der den Tannhäuser für Wien studiren soll, — war ganz gelegentlich. — Noch immer halten wir darauf, die letzte Woche dieses Jahres in München zuzubringen. Hübsch wäre es, wenn meine Kinderchen etwas von mir hören und sehen könnten. „Meistersinger“ — „Tannhäuser“ — was und wie es geht. Unter Umständen brauche ich ja nur zu Hause zu bleiben. — Kommt ein Concert um diese Zeit daran? —

Schönste Grüsse aus der Insel „Wahnfried.“

Bayreuth,

Ihr herzlich ergebener

24. Nov. 79.

Richard Wagner.

24.

Lieber Freund!

Ich schreibe — gegen das Verbot des Arztes. — Also: ein Wort:

Wie steht's mit Freund Gedon? — Wann bekomme ich die Casette?*)

— Was habe ich dagegen sofort zu thun? —

Heute über 8 Tage München! Wie Gott will —

C. M. v. Weber, genannt

RW.

25.

Telegramm.

Bayreuth, 18. Jan. 81.

Wir nehmen Rücksichten nicht an, erwarten Sie in Wahnfried morgen.

Richard Wagner.

26.

Mein lieber Freund!

Ich habe einen Augenblick Musse zu freundlicher Besinnung: diesen wünschte ich den braven Vogl's zu widmen. Desshalb frage ich an: Habt ihr in München diese Beiden bei ihrer Zurückkunft tüchtig geehrt? Sie haben den Ruhm München's über alle Sterne der deutschen Theaterwelt erhoben. Sie waren die Stützen der verwegenen Berliner Unternehmung, ohne welche diese nicht bestanden haben würde. — Vogl hat geleistet, was bei der seltsamsten Begabung doch nur ein Mensch von grösster innerlicher Herzensenergie leisten konnte: er ist mir sehr werth geworden: Ich wollte Euch bitten, auf ihn und seine prächtige Frau recht stolz zu sein und in meinem Namen ihnen alles Gute zu erweisen.

Herzliche Grüsse von Ihrem

Wahnfried.

Rich. Wagner.

3. Juni 1881.

27.

Telegramm.

Kapellmeister Levi, Bamberger Hof, Bamberg

30. Juni 1881.

Freund, Sie sind auf das ernstlichste ersucht, schnell zu uns zurück-zukehren;*) es ist die Hauptsache schön in sichere Ordnung zu bringen.

Wagner.

28.

Lieber bester Freund!

Alle Ihre Empfindungen in Ehren, so machen Sie doch sich und uns nichts leicht! Gerade dass Sie so düster in sich blicken, ist es, was uns im Verkehr mit Ihnen etwa beklemmen könnte! Wir sind ganz einstimmig,

*) Wort unleserlich.

aller Welt diese Sch... zu erzählen, und dazu gehört, dass Sie nicht von uns fortlaufen, und folgendes Unsinn vermuthen lassen. Um Gottes Willen, kehren Sie sogleich um und lernen Sie uns endlich ordentlich kennen! Verlieren Sie nichts von Ihrem Glauben, aber gewinnen Sie auch einen starken Muth dazu!

Vielleicht — giebt's eine grosse Wendung für Ihr Leben — für alle Fälle aber — sind Sie mein Parsifal-Dirigent!

Nun, herauf! herauf!

1. Juli 1881.

Ihr

RW.

29.

Lieber Freund!

In Erwartung u. s. w. bitte ich Sie Herrn Fuchs zu benachrichtigen, dass ich ihn für Juli und August 1882 eingeladen wissen will, und er gebeten ist, seine Bedingungen an den Verwaltungsrath pp. kundzugeben. Ich weiss nicht, wie ich das Engagement stellen soll, da ich ihn — allerdings nicht alternirend — aber aushelfend, und mit Anrecht die Parthie wenigstens 4 mal zu singen, neben Hill für Klingsor bestimme, (vielleicht selbst für Amfortas?) — jedenfalls aber für den Ritter, welcher Akt I einen ersten Sänger erfordert. — Wollen Sie ihm das auseinandersetzen, und ihm sagen, dass ich ihn jedenfalls beim Parsifal mit haben will.

Im Uebrigen u. s. w.

Bayreuth

Ihr guter alter

17. Sept. 1881.

R. Wagner.

30.

Lieber Freund!

Also — Sie sind für alle musikalischen Vorbereitungen der nächstjährigen Parsifal-Aufführungen mein Plenipotenciare, mein „alter Ego“. Anmeldungen von Musikern sind Ihnen übermacht worden: Sie disponiren hierüber ganz nach Ihrem persönlichen Ermessen. Engagements immer durch A. Gross. Ueber Saenger einverstanden: Titirel—Klingsor—Kinder-mann: gut! Amfortas—Reichmann—Fuchs—gut! — Auf die beiden Ritter (Aufmerksamkeit:) die 4 Edelknaben: wenn möglich die Lehmann mit herüberziehen — oder: besser auch nicht! Sie fällt zu sehr auf! — Eifrigstes Einverständniss mit Lilli — wenn eine der Blumen-Sopranistinnen

das  nicht leicht und zart nehmen kann, — fort! —

Salzunger Knabenchor? Vortrefflich! — Haben Sie das Anerbieten der Hannöversischen Choristen bekommen? Uebersichtsprobe in Osterfeiertagen? Vortrefflich — aber doch wohl nur mit dem Münchener Personal? — (Das rothe Buch kommt; nur wenn Humberding einmal von

aussen zum Studiren zitirt werden sollte, müsste er noch darüber verfügen können) —, (Vogl könnte auch besser für den Empfang an ihn gesandter Partien sorgen: jetzt ist's wohl in Ordnung? — —) Klavierauszug 1 Act im Stich: II. Act noch nicht bis zum Schluss fertig, — doch gewissermaassen unterwegs. Den III^{ten} Act muss ich erst in Palermo instrumentiren (90 Seiten!) Dort duplirt und arrangirt Rubinstein sogleich. Spätestens bis Ende Januar fertig: dann noch Zeit genug zum Ausschreiben. Ich — kann nicht anders: hier kann ich nicht mehr an die Luft gehen, und gehen soll und muss ich, sonst — geht es mit mir fort!

Nun eine Hauptsache: Sie sind auch nicht fest; man hat Sie wieder fiebernd angetroffen. Seien Sie vernünftig und lassen Sie sich in Allem, Allem von Fischer tüchtig helfen; Sie können nach Bedürfniss Ihre Vollmacht auf ihn (für diess oder jenes) als von mir kommend übertragen. —

Halten Sie sich gut, und — schonen Sie sich! — Ich thu's mit mir auch! —

Nun Adieu und Contentement!⁹⁾ Mittwoch früh treffen Sie uns in unserem Salon (Eisenbahn): hoffentlich mit gutem Kaffee.

Herzlichen Gruss von Ihrem

alten guten

Richard Wagner.

Bayreuth, den soundsovielsten Oct. 1881.

31.

Lieber Freund!

Es wird wohl an der Zeit sein, dass ich einmal selbst bei Ihnen nachfrage, wie es steht? Sonderbarer Weise macht mich das Schweigen um mich her — welches ja eigentlich Ruhe für mich bedeuten soll, dann und wann bange. So z. B. dass ich von keinem der Sänger irgend etwas höre, — ausser von Vogel, der uns einen Oberstabsarzt empfohlen hat! — Wie steht es? Sind Sie Aller sicher? Haben Alle die gedruckten Klavierbegleitungs-Parthien? — Die Vertheilung der verschiedenen Aufführungs-Abende an die Sänger macht mir Sorge: Jeder will natürlich zuerst auftreten? Welchen Modus der Aufeinanderfolge schlage ich ihnen nun vor? Die liebste Besetzung ist mir — offen gesagt: Brandt, Winkelmann (die bei mir bereits studirt haben) und Scaria. Was werden die Andern dazu sagen, wenn sie erst am zweiten Abend singen sollen? z. B. Vogel's? Hiebei muss ich Ihnen noch bemerken, dass ich die beste Besetzung der Kundry und des Parsifal eigentlich von der Malten und Gudehus in Dresden voraussetze. Diesen Beiden wünschte ich auch so bald als möglich — volle gedruckte Parthien zugeschiedt: könnten Sie dafür sorgen und mich davon

benachrichtigen? — Soll ich nun die Leute losen lassen, wer zuerst singen soll? Das kann sich sehr dumm treffen! — Was Amfortas und Klingsor betrifft, so nehmen wir wohl an, da es kürzere Parthien sind, dass sie durchaus Reichmann und Hill angehören, dass Fuchs für Beide nur im Nothfall eintritt, hierfür aber die Zusicherung erhält, dass er — auch ohne Nothfall — in jeder der Parthien ein paar Mal singt? —

Gott! Wie vieles müssen Sie wissen, was ich nicht weiss! — Mit den Bestellungen auf Plätze soll es ja über alle Erwartung stark hergehen? Feustel behauptet, dass alle Aufführungen zuvor ausverkauft sein werden: nun, dann wollen wir einmal etwas recht Gutes essen!

Mögen Sie sich wohl befinden — ich höre von Ihnen gar nichts mehr. Nun, so schreiben Sie einmal! — —

Jetzt, bitte ich, Contentement! Herzlich grüsst Sie Alles, besonders auch

Ihr

allerbester

Villa Gangi.

Rich. Wagner.

Piazza Porazzi

(Sie haben nämlich doch
keinen besseren!)

Palermo 3 März 1882.

32.

Oh, Hermann! — Hermann! —

Was macht mir Hermann das Herz so schwer? ¹⁰⁾ —

Doch! Es möge sein! Gutes Spiel bei böser Miene gelte auch! —

Also! —

Eine Publication in den Bayr. Blättern wird meinerseits dafür sorgen, dass die Rang-Jalousie der Sänger mir gegenüber zu einiger Contenance gelangt.

Die sechs Solo-Zaubermädchen sollen von Humperting einzeln an ihren Orten besucht und einstudirt werden. Hierüber möge mit diesen Damen eine successive Abmachung getroffen werden, wann und wo? — Humperting reist u. s. w. natürlich auf unsere Kosten. Bitte, leiten Sie das ein: zur Noth kann Hump. diess Alles besorgen. Geben Sie ihm nur in meinem Namen den Auftrag, und verschaffen Sie ihm die Adressen. Auch Scaria und Materna könnte er in loco zum Studiren aufsuchen.

Brandt (jun.) ist besorgt, auch Fricke. 3 tiefe C-Bässe: versteht sich, ja nicht mehr! Ich kenne ihre schlechten Eigenschaften. — —

Haben Sie eine Partitur? — Fordern Sie sie von Hump. anderen Falls!

Gott der Allgütige und Grundweise u. s. w. Contentement! —

Porazzi (!!!)

Ihr kleiner guter

15. März 82.

RW.

Bayreuth. 20. Mai 1882.

Lieber Freund!

Ich erfahre, dass Sie von Herrn Vogl in Betreff der beabsichtigten Aufführungen des Parsifal in Bayreuth auf die Schwierigkeiten aufmerksam gemacht worden sind, welche es mir bereiten würde, wenn ich nicht ihn und seine Gemahlin den übrigen Mitwirkenden unbedingt voranstellte. Es bestimmt mich dies, Sie zu ersuchen, die nächstfolgenden Mittheilungen in meinem Namen an den vorzüglichen Künstler zukommen zu lassen. Herr Vogl selbst weiss, dass ich nur zögernd, aber dann bestimmt zur Anerkennung seiner bedeutenden Verdienste angeleitet worden bin; wenn hier zwischen talentvollen Sängern ein Primat zuerkannt werden soll, sei dies von mir ihm herzlich gern zugewiesen. Im Betreff der Frau Vogl, so sehr sie mich in verschiedenen Parthien der von ihr mir vorgeführten Rollen zu rühren verstand, glaubte ich zunächst nicht vorsichtiger verfahren zu können, als die Partie der Kundry ihr gar nicht anzubieten, da ich für die Durchführung derselben eine Energie der Stimme fordern muss, welche ich von dieser Sängerin nicht in Anspruch nehmen zu dürfen glaubte. Ich habe diese Parthie demnach zum Alterniren an Frau Materna und Frl. Brandt ursprünglich zuertheilt, und nur, da ich zu ersehen glaubte, dass H. Vogl sich hierdurch betroffen fühlen durfte, stellte ich es seinem eigenen Urtheil anheim, nach gewonnener Einsicht in dieselbe, diese Parthie auch seiner Frau zur Mitwirkung zu übertragen. Da auch Herr Vogl durch ein Manifest von mir bekannt sein wird, dass ich überhaupt talentvolle Sänger zur Uebung für die zahlreichen Aufführungen des Parsifal herbeizuziehen gedenke, wird er, sobald er auf meine Idee eingeht, sich nicht verletzt fühlen, wenn er, neben dem mit ihm zum Alterniren zugesellten Hn. Winkelmann in einigen Aufführungen Hn. Gudehus, sowie auch Hn. Jaeger an der Darstellung des Parsifal sich betheiligen sehen wird. In gleicher Weise wird Frl. Malten einige Male die Kundry singen, und es würde mich sehr befriedigend dünken, wenn auch Frau Vogl an mehreren der so zahlreichen Aufführungen sich betheiligte. Hiergegen glaubte sich Frau Materna durch meine zuerst an sie ergangene Einladung im eigentlichen Besitz der Partie, und besteht jetzt als Bedingung ihrer Mitwirkung auf dem Rechte der ersten Vorstellung, während Frl. Brandt, welche die Kundry bereits vor sieben Monaten zu meiner höchsten Befriedigung mit mir studirt hat, von einem Vorrecht der ersten Darstellung, wie ich sicher annehme, bescheiden absteht.

Diesen einigen Schwierigkeiten entgegensehend, glaubte ich mit der Ausgleichung derselben bis zu unser Aller persönlichen Zusammenkunft warten zu können. Die an Sie ergangene Erklärung des Hn. Vogl lässt mich jedoch erkennen, dass ich bei Zeiten zu einem Entschluss hierfür kommen muss, und diesen theile ich Ihnen nun in Folgendem mit: Ich bin

bereit, die Anzahl der von mir angekündigten Vorstellungen des Parsifal so stark zu reduciren, dass ich mit einem einzigen, mir durchaus gewogenen und auf meine Ideen willig eingehenden Personale dafür auskomme, wonach demnach ich das Ausscheiden derjenigen Künstler, welche diese Uebereinstimmung mit mir nicht aufrecht zu erhalten wüssten, willig zu ertragen haben würde.

In Folge hiervon ersuche ich Sie, lieber Freund, das Ihnen hier Gesagte in meinem Namen Hn. Vogl zur Kenntniss zu bringen und zwar mit dem Ersuchen, Ihnen baldmöglichst zu wissen zu geben, ob ich die angedeutete Abänderung der Ankündigung unserer Festspiele in das Werk zu setzen habe oder nicht.

Mit den besten Grüßen verbleibe ich

Ihr herzlich ergebener

Richard Wagner.

34.

Liebster!

Ich sende Ihnen die Erklärung Vogl's.¹¹⁾ Wollen Sie vor allen Dingen die ganze Angelegenheit, sowie diese Wendung in meinem Namen unserem verehrten Freunde, Herrn von Büchel mittheilen, um durch eine Berathung mit ihm zu erfahren, was ich etwa beschliessen solle, um — jedenfalls — das Königl. Hoftheater nicht zu beleidigen!

Herzlichst

RW.

35.

Lieber Freund!

12)

Durch meinen neuesten Probeplan ist eine Verrückung im Betreff der Parthie des Parsifal vorgefallen, die mir sehr widerliche Schwierigkeiten mit Winkelmann, der zur Zweite gekommen ist, erwachsen. Wollen Sie nun so gut sein, Gudehus zu benachrichtigen, dass der Plan dahin — zur Berichtigung eines Versehens — umgeändert sei, dass er z. B. in der ersten Szenenprobe nur assistire, u. s. w. Er würde demnach, wie auch ursprünglich nicht anders intentionirt war, erst in der zweiten Aufführung auftreten, demnach sein Name mit dem des Winkelmann im Probenplane umzutauschen sei.

Ich hoffe, er ist vernünftig, denn eigentlich war es so bestimmt, dass Winkelmann zuerst singe.

Hol's der † † †

Montag Abend —

Ihr ganz guter

11 Uhr.

RW.

36.

Lieber Freund!

13)

Wohlerwogen darf ich die alternirenden Sänger nicht ohne Proben lassen und habe ich mir dafür einen geeigneten Plan entworfen. Für heute bitte ich Sie — in meinem Namen — Scaria, Materna und Gudehus zu ersuchen, Vormittag um 11 Uhr an der Klavierprobe, welche Fischer im Foyer (1^e Gallerie) hält, zur Befestigung der Memorie theilzunehmen; dafür mögen Brandt, Siehr und Winkelmann Nachm. 5 Uhr zur Gesammtprobe kommen.

Nicht wahr?

Dienstag früh

Ihr

3 Uhr.

RW.

37.

Lieber Freund!

14)

Um meine Nerven etwas zu erholen, komme ich heute Vormittag nicht zur Probe: entschuldigen Sie mich! — Die Verwandlungsmusik wird glatt durchgemacht, alle Wiederholungen fallen fort, es wird nicht gewandelt! — Haben Sie einen Unmuth, wie mir gestern schien, wandeln Sie ihn.

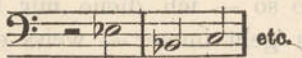
Ihr

RW.

38.

Sie haben Recht!

15)



muss einen Takt früher eintreten. Also die Taktpause fort.

RW.

39.

Donnerstag

Lieber Freund!

16)

Ich wünsche, dass morgen — Freitag — sogleich beim Schluss des 3^{ten} Actes das gesammte Darstellungs-Personal, soweit es nicht bereits in der Schluss-Scene betheiligt ist, sich auf der Bühne versammle, wovon, ausser den Sängerinnen der Blumen, besonders auch die Sänger der ersten Serie — Fr. Materna, Herr Scaria und Winkelmann — zu benachrichtigen sein werden. Wollen Sie das in meinem Namen freundschaftlichst besorgen?

Für Sie und das Orchester werde ich schon noch etwas ausfindig machen.

Ihr

Richard Wagner.

40.

Venedig, 2. Januar 1883.

Liebster Freund!

Also! —

Zum Voraus alle Contentements der Welt! — Gut! — „Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!“ Somit —

Also! —

Ich denke, wir lassen ziemlich Alles beim Alten! — Nur: — Mit Siehr wird es schwer werden: ich glaube, wir werden auf ihn verzichten müssen. Es thut mir leid: aber er ist gewiss nie zu dem Einsehen zu bringen, dass er neben Scaria nur eine zweite Stellung annehmen kann. — Wir müssen suchen, einen tüchtigen Bassisten zu gewinnen, der, — gegen die Garantie, den Gurnemanz mindestens 4mal zu singen, zum Einspringen im Nothfall sich bereit erklärt. Hier meldet sich u. A. Reuss: was ist Ihre Meinung über diesen? —

Im Uebrigen, denke ich, ganz das alte Personal: nur suchen Sie es mir wieder zusammenzubringen. Nur 2 Kundry's: Materna und Malten. Zwei Parsif.: Winkelmann und Gudehus. — Chor u. s. w. möglichst unverändert. — Orchester: Ein anderer Basstubist u. Contrafagottist:

bitte: tenuto!!!!¹⁷⁾

Nun schreiben Sie mir einmal — ganz ohne Redensarten! Theilen Sie mir mit, was los ist. Frank u. frei! —

Mir geht's immer so so — ich diene mir meistens selbst als ballon d'essai¹⁸⁾ —. Aber, — es geht immer — weiss es Gott! — Sonst ist Alles gut und — so weiter.

Herzlichst

Ihr

alter guter

R. Wagner.

Was habe ich Alles vergessen! Ich weiss es nicht! Nur nicht viel schreiben, das ist mein Tod!

Ergebenst!

41.

Sonntag Abend.

Lieber Freund!

¹⁹⁾

Diess wäre nun Alles schön und gut, und dabei bleib' es!

Amen! —²⁰⁾

So sehr es mich müht, muss ich doch wieder an die Parsifal-Geschichte denken. — — —

Dazwischen kam die ungeheure Abschweifung vom Geschäft Ihrerseits, die auch mich so confus machte, dass ich nun glaubte, wieder von Neuem anfangen zu müssen.

Also gut: Contentement! —

Was — nach seinen letzteren Studien — Winkelmann endlich leistete, wollen Sie übersehen. Einen „Fertigen“ kann ich gar nicht gebrauchen. Winkelmann soll kürzlich in Wien im „Siegfried“ hinreissend gewesen sein; die Scene mit den Rheintöchtern im letzten Act der Götterdm. soll über alle Maassen gerathen sein; mir war sie noch nie geglückt, namentlich auch nicht mit Vogl: — also — voyons! —

Mit Siehr kommt, so hoffe ich bestimmt nach meinem Briefe an ihn — die Sache in Ordnung. —

Schelper ist gut: übernehmen Sie ihn, bitte. Auch Degele in Dresden ginge recht gut zum Klingsor.

Kindermann ist ein grosser Luxus, den ich mir nicht wieder erlauben möchte: ihm wäre zu sagen, dass man ihn um der Kleinigkeit willen nicht wieder beschweren wolle. —

Nun dauert mich der arme Franck.²¹⁾ — Schreiben Sie doch in meinem Namen an Heckel in Mhm., dass er Franck bei sich auf meinen Wunsch mit anstellen solle. —

Mit den Ritttern und den Knappen lassen wir's wohl, wie's war. So schlecht war Hübbenet am Ende nicht, dass man ihn offenbar kränken dürfte.

Mit allen Benedictionen des Himmels und der Welt entlasse ich Sie

als

Ihr

ganz guter

Rich. Wagner.

In der nächsten Nummer des Mus. Wochenblattes lesen Sie etwas Hübsches von mir, als eine Polemik gegen H. M. Strauss in München.²²⁾

Bemerkungen.

1) Kalliwoda, Hofkapellmeister in Karlsruhe.

2) Es handelte sich um eine Vertretung des Karlsruher Orchesters bei der Feier der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses.

3) Ich hatte dem Meister mitgetheilt, dass ich die Berufung als Hofkapellmeister in München angenommen habe.

4) Herr Director Kayser hatte Bedenken geäussert, Mitglieder des Orchesters zu beurlauben, da Pfingsten zum erstenmale Gounods — unter der Direktion Ed. Devrients vom Repertoire ausgeschlossene — Oper „Faust“ gegeben werden sollte.

5) Herr Hofsekretär, Hofrath von Dülflipp hatte mich beauftragt, dem Meister mitzutheilen, dass „Seine Majestät fortwährend leidend sei und dass Höchstderselbe,

da es ihm zu schmerzlich sei, eine Aufführung von Tristan nicht hören zu können, dieselbe auf eine spätere Zeit (10. Mai) verlegt zu sehen wünsche“.

6) Ich hatte den Meister in einem Briefe vom 27. März — im Einverständniss mit Herrn Hofrath von Düllipp — dringend ersucht, sich künftig in Angelegenheiten, welche das K. Hoftheater betrafen, direct an die einzig zuständige Behörde zu wenden.

7) Lorenz Gedon.

8) Von Mitte Juni 1881 an war ich als Gast im Hause Wahnfried. Fast jeden Abend spielte Joseph Rubinstein aus dem sogenannten „rothen Buche“ — (einer Parsifal-Skizze, in welcher die Singstimmen vollständig ausgeführt waren, das Orchester aber nur auf 2—3 Systemen angedeutet war, siehe Brief 30) und der Meister trug die Gesangspartien vor. An den Vormittagen arbeitete er in dem grossen Saale an der Instrumentation und ich hatte oft das Glück, neben ihm sitzen und ihm zuschauen zu dürfen. Diese Arbeit des Instrumentirens war für ihn nämlich eine rein mechanische; das Notenpapier lag paginirt, in Systeme eingetheilt, und mit allen Taktstrichen versehen, vor ihm; die Instrumentation war fertig im Kopfe, und es waren nur mehr die Noten einzutragen. Täglich schrieb er einige (ungefähr 4) Partiturseiten sozusagen aus seinem Gedächtnisse ab — und eben weil diese Thätigkeit eine rein mechanische war, klagte er oft, wie sehr sie ihn langweile; wenn er sich nun gar einmal, was selten vorkam, verschrieb und einen angefangenen Bogen wegwerfen musste, wurde er so ärgerlich, dass er aufstand und für diesen Tag nichts mehr arbeitete. — Am 28^{ten} Juni hatte ich das Missgeschick, mich in der Stadt zu verspäten: ich kam 10 Minuten nach 1 Uhr, der gewohnten Essensstunde ins Haus zurück. Der Meister erwartete mich mit der ganzen Familie in der Halle, die Uhr in der Hand, und sagte in sehr feierlichem, ernstem Tone: „Sie kommen 10 Minuten zu spät! Unpünktlichkeit ist halbe Untreue! Wer Andere auf sich warten lässt, ist ein Egoist.“ Dann wieder, in freundlichstem Tone: „So — nun gehen wir zum Essen, doch nein, lesen Sie zuvor den Brief, den ich auf Ihren Tisch gelegt habe.“

Ich ging in mein Zimmer und fand dort einen anonymen Brief von München, in welchem mein Character und meine Beziehungen zu Wahnfried in der schmähtlichsten Weise verdächtigt waren, und in welchem der Meister beschworen wurde, „sein Werk rein zu erhalten, es nicht von einem Juden dirigiren zu lassen“. Ich ging, aufs tiefste verstimmt und entrüstet, zu Tisch, konnte aber kein Wort sprechen. Auf die Frage des Meisters, warum ich so still sei, erwiderte ich, dass ich nicht begriffe, warum er den Brief nicht einfach zerrissen, warum er ihn mir zum Lesen gegeben habe. „Das will ich Ihnen sagen,“ antwortete er, „hätte ich den Brief Niemandem gezeigt, ihn vernichtet, so wäre vielleicht Etwas von seinem Inhalte in mir haften geblieben, so aber kann ich Sie versichern, dass auch nicht die leiseste Erinnerung an ihn mir bleiben wird. Wenn Sie nach München zurückkommen, geben Sie Herrn . . . eine Ohrfeige und sagen ihm, sie komme von mir. Und damit sei die Sache ein für alle Male abgethan.“

Trotzdem war die Stimmung bis zum Ende der Tafel eine sehr schwüle. Nach Tisch packte ich meine Sachen zusammen und fuhr, ohne mich von dem Meister zu verabschieden, nach Bamberg. Von dort schrieb ich ihm, am 29^{ten} Juni, einen ausführlichen Brief, welcher in der dringenden Bitte gipfelte, mich der Direction des Parsifal zu entheben. Am 30^{ten} erhielt ich das Telegramm (27.) und als ich daraufhin nochmals dringend bat, mich zu entlassen, den Brief vom 1. Juli, welcher mich natürlich veranlasste, wieder nach Bayreuth zurückzukehren.*)

*) Bei diesem Berichte scheinen sich in die Erinnerung an jene Vorgänge der Vergangenheit einige Irthümer eingeschlichen zu haben. Ein „Zuschauen“ bei der Arbeit an

9) „Contentement“: das Wort kommt in Töpfer's Lustspiel: „des Königs Befehl“ vor, in welchem eine alte Dienerin den Grad der Bildung der Menschen danach bemisst, ob diese, wenn sie niest, „Contentement“ sagen, oder nicht.

10) Ich hatte den Meister auf die grossen Schwierigkeiten aufmerksam gemacht, welche in Bayreuth entstehen würden, wenn die Reihenfolge, in welcher die alternirenden Sänger auftreten sollen, nicht vorher genau geregelt würde.

11) Herr Vogl hatte, weil er „durch eine vierfache Besetzung der Hauptparthien die nothwendige Veranlassung zu nicht absehbaren Verwicklungen und Verdrüssen ersehe, und weil er seinen Namen nicht von dem seiner Frau trennen wolle und könne“, seine Zusage, bei den Festspielen mitzuwirken, zurückgezogen.

12) Datum: 3. Juli 1882.

13) Datum: 4. Juli 1882.

14) Datum: (von L. nicht ausgefüllt).

15) In der Scene des III. Aktes zwischen Parsifal, Kundry und Gurnemanz war nach den Worten Gurnemanz': „Nicht doch“ ein ganzer Takt Pause:



Ich empfand bei dieser Stelle eine gewisse Länge und erlaubte mir den Vorschlag, der Meister möchte den Takt Pause streichen. Er gab mir zunächst keine Antwort; erst am folgenden Tage — (des Datums erinnere ich mich nicht) — erhielt ich die schriftliche Zustimmung.

16) 24. August 1882.

17) Während einer Orchesterprobe erschien plötzlich der Meister im Orchester-räume, bei den Posaunen, ersuchte mich, einen Augenblick inne zu halten, und liess sich von dem Contrabass-Tubisten (Strobl aus München) einige tiefe Töne vorblasen. Später sagte er mir, Strobl habe in der Tiefe nicht Kraft genug, ich

der Instrumentation des „Parsifal“ könnte wohl nur einmal in einem Ausnahmefall auf ganz kurze Zeit stattgefunden haben, etwa bei Gelegenheit einer Abruflung am Schlusse der Arbeitszeit. Die Bezeichnung aber dieser Arbeit als „langweilig“ widerspricht der von Andern, Nächststehenden oft vernommenen als besonderes „Behagen“ oder „délassement“ zu sehr, als dass sie anders, denn höchstens als scherzhaft gemeint, angenommen werden dürfte. Das Wort über die Unpünktlichkeit, das auch mehrmals geäussert worden ist, lautete prägnanter: „Unpünktlichkeit kommt gleich nach Untreue“. Zweifelhaft dünkt endlich die „Ohrfeige“ schon deshalb, weil es jedenfalls eine nicht mehr ganz sichere Erinnerung verräth, wenn hier ein bestimmter „Herr“ genannt worden sein soll, während es doch um einen „anonymen“ Brief sich handelte, über dessen — thatsächlich niemals bekannt gewordenen — Verfasser, nach dem Berichte selbst, damals bei Tische kein Wort der Vermuthung ausgesprochen ward.

*) Der richtige Wortlaut des Textes ist: „Nicht so!“ wie es in Dichtung und Partitur steht, und in Bayreuth gesungen wird; die obige Lesart ist die auf einem Korrekturfehler beruhende des Kl.-Auszuges.

möge ihn durch einen anderen Bläser ersetzen. Das tiefe *D*  bezieht sich auf die Stelle der Einleitung



Der Meister wünschte diesen Ton *ff* ausgehalten und ermahnte mich überhaupt, darauf zu achten, dass die Bläser im *f* bei einem lange auszuhaltenden Tone in der Kraft nicht nachlassen, nicht *fp* spielen, wie dies ihre schlechte Gewohnheit sei.

18) „Ballon d'essai“ — Diese Redensart hatte ich einmal in einem Briefe aus Paris angewendet, was dem Meister, der solche Fremdwörter nicht liebte, unerschöpflichen Stoff zu Neckereien bot.

19) Datum: 8. Januar 1883.

20) Der Anfang dieses Briefes, sowie die spätere Stelle von der „ungeheueren Abschweifung“ bezieht sich auf mein Glückwunsch-Schreiben zum neuen Jahre.

21) Karl Frank, 1882 musikalischer Assistent in Bayreuth, später Kapellmeister in Mannheim.

22) Siehe den Aufsatz: „Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes“ (Band X der ges. Schriften).

Konrad Fiedler.

Zur Erinnerung.

Von Ferdinand Laban.

Der Mann, dessen Gedächtniss die nachfolgenden schlichten Bemerkungen gewidmet sind, hat sich durch eine Reihe bedeutsamer kunstphilosophischer Schriften einen in weitesten Kreisen fortklingenden Namen gemacht, noch mehr aber hat er durch sein persönliches Eingreifen in die Lebensschicksale einer kleinen Gruppe von Künstlern, die in der dicken Atmosphäre deutscher Kultur schwer nach Atem rangen, sich ein lebendig fortwirkendes Andenken gesichert. Das Denken, Schreiben und Drucken freilich scheint unter uns im Zeitalter des allgemeinen litterarischen Niederganges kaum mehr den Ruhmestiteln beigezählt werden zu dürfen, mit denen wir das Lob eines Dahingegangenen verkünden. Und so mag denn vor Allem mit vollem Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass Fiedler ein Mann der That gewesen ist. Ein solches Verdienst trifft unter uns Deutschen von heute unbedingt auf Zustimmung, es ist das zeitgemässeste Rühmen, das über dem Grabe eines Mannes laut werden kann. Ich fürchte nur, dass die vielen That-Menschen unter uns, wenn sie von den „Thaten“ des Verewigten hören, alsbald eine plötzliche Herabstimmung ihres so rasch wachgerufenen Interesses an den Tag legen werden. Denn allerdings, eine Thaten-Natur im landläufigen Sinne ist Fiedler nie gewesen: er hat sich weder mit Politik befasst, noch hat er — der reichlich mit irdischen Gütern Gesegnete — Preise gestiftet für künstlerische Wettarbeiten oder ein Altersasyl gegründet für invalide „Helden der Feder“. Der Thatensinn Fiedlers war von viel feinerer Art, ja von einer solchen aristokratischen und exklusiven Farbe, von einer Zartheit und Innigkeit, dass er überhaupt nur dem sichtbar und verständlich wird, dem die Sinne durch die unaufhörlichen Knalleffekte unseres Kulturlebens noch nicht abgestumpft worden sind. Fiedler, dessen ganzes Streben dem lebendigen Kunstempfinden geweiht war und der sein ganzes Trachten in den Dienst werdender Ideale gestellt hatte, besass ein aus tiefen seelischen Nöthen heraus geborenes Witterungsvermögen. Er spürte unserer deutschen Kunst nicht dort nach, wo sich diese, vom Erfolg des Tages emporgehoben, breit und plump den Marktplatz beherrschend, dem Auge eines jeglichen aufdrängte. Von prophetischem Ahnungsvermögen geleitet, entdeckte er in diesem Wüste die vom Schicksal planlos ausgestreuten und in dieser Welt des Zufalls schutzlos gebliebenen und gefährdeten Keime der Zukunft, und ward ein Gärtner, wie nur je einer es gewesen. So trat er in die Reihe jener Mäcene, deren freigebige Hand nicht durch das Luxusbedürfniss in Bewegung gesetzt wird, sondern

die mit Sehnsucht und Demuth es wie eine ihnen wiederfahrene geheime Weihe betrachten, dass sie dazu auserkoren sind, an dem Schaffen der höchsten Güter eines Volkes mit Bewusstsein thätigen Antheil zu nehmen. So gewiss es immer produktive Geister geben wird, in deren Brust der Quell rauscht, der einst zum Strome der Zukunft anschwellen soll, und die daher in einer ihnen entfremdeten Gegenwart allein es sicher wissen, wie über dreissig Jahre das ganze Gross der Menschheit denken, sehen, hören und empfinden wird, — ebenso sicher werden sich immer wieder kongeniale Seelen finden, die, ohne selbst zum Hervorbringen berufen zu sein, doch ein gut Theil jenes Kommenden ahnend vorweg nehmen. Das ist es eben, was Fiedler in die edelste Reihe der Kunstförderer stellt, dass er als Helfer, Tröster und Ermuthiger einspringt nicht lediglich deshalb, um dem Zuge seines Herzens zu folgen und dieser oder jener mit dem Verhängniss schwer ringenden Begabung ein Retter zu sein, sondern weil ihn, über das begrenzte Erdenloos des betreffenden Künstlers hinaus, ein klares Bewusstsein erfüllt von den Aufgaben und Zielen, denen der Kern des ganzen Volkes entgegen reift. Es ergänzen sich daher Fiedlers Schriften und sein Handeln vollkommen zu einer Einheit. Die Schriften erhalten durch sein Thun die edelste Beglaubigung, wie ernst und schwer er es meinte. Und für sein Thun empfängt unser Auge von seinen Schriften her die Erkenntniss, aus welchem tiefen Beweggrunde es hervorging.

Konrad Fiedlers Streben galt in erster Linie der bildenden Kunst. Die Kunst jener Künstler, von der er, gemeinschaftlich mit einem kleinen Häuflein, bereits in den sechziger und siebziger Jahren „wusste“, was wir jetzt nachgerade alle wissen: dass sie die deutsche Kunst der Zukunft sei, die Kunst der Marées, Hildebrand, Feuerbach, Böcklin — hat auf der ganzen Linie gesiegt, sie ist mit Naturnothwendigkeit zum Durchbruch gekommen und beherrscht, was man uns auch sonst einreden will, das Fühlen und Empfinden der deutschen Volksseele. Und die echt deutsche Wehmuth, die jedesmal, wo es bei uns Feste zu feiern gilt, ihre Schatten dazwischen wirft, fehlte auch hier nicht. Während Naturen aus Erz, wie Böcklin und Hildebrand, allen Stürmen Stand hielten, gingen Feuerbach und Marées zu Grunde. Damit legt sich ein Flor auch über das Wirken Fiedlers. Es berührt wie eine eigenthümliche Tragik, dass Fiedler gerade zu jenem Künstler in die innigsten Beziehungen treten sollte, dessen ganze Lebensarbeit schliesslich in Nichts zerrann. Hans von Marées heisst jener räthselhafte Mensch, in dem die neu sich ankündigende Zeit so gewaltig pulsirte und den sich das Schicksal aus diesem Kreise zum Opfer ausersah. Das Schicksal gewährt nie etwas, ohne zugleich etwas zu nehmen. Wollte man in gewöhnlicher Weise nachrechnen, so müsste man sagen, Fiedler sei vom Schicksal um seinen Mäcenatenlohn geprellt worden. Fiedler war diesem Marées Alles: Freund, Gönner, Halt und Anker. Doch gerade in diesem Verhältnisse bewährte sich Fiedlers grossdenkende und unvergleich-

lich edelmüthige Gesinnung am leuchtendsten. Es wird immerdar ein Gegenstand der Bewunderung bleiben, wie Fiedler in seinem Aufsätze über „Hans von Marées“ und in einer Prachtpublikation hinterlassener Skizzen dieses Künstlers die trotz alledem unsterblichen Reste eines schiffbrüchigen Lebens für die Erinnerung zu retten bestrebt ist. Wie hoch, wie selbstlos, wie bescheiden und wie besonnen muthen uns diese Kapitel an! Sie sind es, die uns vor allem zeigen, dass Fiedler jede persönliche Eitelkeit, die Selbstsucht in jedem Sinne, fremd waren. Er kannte offenbar etwas und glaubte an eine Sache, die ihm höher stand als selbst das einzelne Gefäß, das vom Schicksal mit edelstem Inhalt zwar gefüllt, doch auch wieder herzlos zerschellt wurde. Er glaubte an das Heranblühen einer grossen, mächtigen, lebenskräftigen Kunst, er sah überall die Ansätze dazu, die Knospen und Verheissungen. Die Zukunft lag aber auf dem Wege, den Marées wandelte. Und so schritt Fiedler ihm zur Seite, ohne Hoffnung zuletzt, dass gerade sein Freund das Ziel erreichen werde, — doch fest vertrauend auf das Ziel und dass es erreicht wird.

Bevor wir nun dem eigentlichen Zweck näher treten, um dessentwegen wir gerade in diesen Blättern einen anspruchslosen Kranz der Erinnerung auf Konrad Fiedlers Grab niederzulegen Veranlassung finden, mögen hier kurz einige Lebensdaten eingeschaltet werden.

Konrad Fiedler wurde geboren am 23. September 1841 zu Oederan im Königreich Sachsen. Von 1856 bis 1861 besuchte er die Fürstenschule zu Meissen und studirte dann Rechtswissenschaft zu Heidelberg, Berlin und Leipzig. An letzterer Universität promovirte er und bereitete sich 1865, nach Beendigung des Staatsexamens, bei einem Rechtsanwalt für die praktische Thätigkeit vor. Hierauf begab er sich längere Zeit auf Reisen, zunächst nach Paris und London, dann nach Italien, Griechenland, Spanien, Aegypten, Syrien und Palästina. In Italien, wohin er immer mit Vorliebe zurückkehrte, trat er in näheren persönlichen Verkehr mit hervorragenden jungen Künstlern. 1876 nahm er seinen Aufenthalt, nachdem er sich vermählt hatte, in Berlin, dann in München, wo er bis zu seinem am 3. Juni 1895 erfolgten Tode ansässig war. In seinem letzten Lebensjahre besorgte Fiedler die Herausgabe der kleineren kunsthistorischen Aufsätze seines Schwiegervaters Julius Meyer, des früheren Direktors der Berliner Gemäldegalerie. Nach Fiedlers Tode erschien dann eine von Hans Marbach besorgte Sammlung seiner eigenen Schriften über Kunst.

Alle, Frauen und Männer, die mit Fiedler in nähere Berührung kamen, bekunden einstimmig den Zauber seiner Persönlichkeit. Ein feinsinniger, klarer, und doch nichts weniger als nüchterner Geist, dem es vergönnt war, sich mit ausgewählten Schätzen alter und neuer Kunst zu umgeben — darunter Lucas Kranachs herzerfrischendes berühmtes Jugendwerk! —; ein allem modernen schnöden Litteratentreiben abgewandter, durchaus ernster

Charakter! „Als „Mäcen“ bezeichnet oder gar gefeiert zu werden, — sagt Wilhelm Bode — wäre seiner innersten Natur zuwider gewesen.“ Es wird keine Verwunderung erwecken, dass ein so gearteter Mann in unserer lauten Oeffentlichkeit lieber bescheiden zurücktritt und schliesslich das, was er zu sagen hat, in einfacher Form ohne weiteres an diejenigen adressirt, vor denen er doch eigentlich gehört zu werden wünscht. So hielt es Fiedler mit seinen Kunstbestrebungen im engeren Sinne, so auch mit seinen Beziehungen zu Bayreuth. Nur einem kleinen Kreise sind die zwei ausführlichen Briefe bekannt geworden, in denen Fiedler sich über die Eindrücke der Bayreuther Festspiele der Jahre 1891 und 1894 Rechenschaft abzulegen suchte und die wir nachfolgend mittheilen. Von der Tagespresse, für die sie von ihm allerdings zunächst bestimmt waren, wurden sie wohl ihrer vornehmen Haltung wegen zurückgewiesen. Und im Grunde ist es auch besser, dass diese Kabinetstücke nicht in dem Massengrabe der Zeit, in den Spalten einer allgemeinen Zeitung, versanken, sind sie doch zu gut selbst für das Ehrengrab der „wissenschaftlichen Beilage.“ Fiedler liess daher diese beiden Briefe besonders in Druck legen und erfreute durch ihre Zusendung die Wenigen, die das innig Empfundene und aufrichtig Gedachte lieber für sich allein als in wenig angemessener Umgebung betrachten wollen. Als Zeugnisse einer ebenso liebenswürdigen wie sachlichen Sinnesart, als Belegstücke dafür, dass es auch solche „Stille im Lande“ gibt, werden sie in diesen Blättern weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Einen Kommentar benöthigen sie nicht, noch auch fordern sie zu einem solchen heraus. Mögen also diese Briefe die Oeffentlichkeit einerseits wie zwei verspätet anlangende Festkränze anmuthen, so wird ihre Mittheilung andererseits doch auch wieder wie ein pietätvoll gezollter Dank erscheinen, dargebracht am grünenden Hügel eines edlen Todten!

Briefe aus Bayreuth.

I.

Verehrter Freund!

Sommer 1891.

Warum ich gerade Ihnen von hier aus schreibe? Es ist mir ja niemals gelungen, Sie zu einem Besuche der Festspiele zu überreden; ich will es auch diesmal nicht versuchen; aber ich bedarf eines Aussenstehenden, um mich über etwas aussprechen zu können, was hier mein Interesse in hohem Maasse in Anspruch nimmt. Sie kennen mich genug, um zu wissen, dass ich der Ansteckungsgefahr von seiten der sich hier alsbald entwickelnden allgemeinen Begeisterung nicht ausgesetzt bin. Es ist ja etwas Schönes um die Begeisterung, aber wenn sie einen so obligatorischen Charakter hat, wie hier, so zweifelt man zuweilen daran, dass die Leute wissen, warum und wofür sie sich begeistern. Das, was nur aus dem tiefsten Verständnis sich entwickeln und nur die klarste Erkenntnis zur Bethätigung beflügeln sollte, sinkt dann oft zu einem inhaltsleeren Gethu' herab. Es ist daher auch schwer, sich hier ernsthaft und sachlich mit jemand zu verständigen; was bleibt mir übrig, als mich den Begeisterten zu entziehen, die die Besinnung verloren haben, und mich an einen Besonnenen zu wenden, dem freilich jegliche Begeisterung für das, was hier erstrebt und gethan wird, fehlt. Immerhin habe ich Sie doch noch jedesmal davon überzeugt, dass es sich in Bayreuth, man mag sich zu den Kunstwerken selbst, die in die Erscheinung treten, verhalten, wie man will, um recht ernsthafte Dinge handelt! Und etwas sehr Ernsthaftes kann der verständige Zuschauer auch in diesem Jahre erleben.

Sie werden unzweifelhaft von der wundervollen Inszenierung des Tannhäuser und wahrscheinlich auch von der nicht ganz genügenden Besetzung der Hauptrolle reden hören. Beides trifft zu und hat doch so gar nichts zu thun mit dem, was an der hiesigen Aufführung des Tannhäuser merkwürdig ist. Es hat sich wieder einmal die alte Erfahrung bestätigt, dass das Publikum dem Neuen, das ihm geboten wird, vollkommen rathlos gegenübersteht; und ob es von der Kritik gut berathen werden wird, erscheint mir mindestens zweifelhaft. Es kann mich ganz unglücklich machen, wenn ich Worte wie Inszenierung und Regie auf den Bayreuther Tannhäuser anwenden, wenn ich die Leute von dem Ballet im ersten Akt, von der Pracht der Dekorationen und der Echtheit der Kostüme schwärmen höre. Es ist ganz unmöglich, mit diesen Requisiten der Theatersprache das zum Ausdruck zu bringen, was die hiesige Aufführung thatsächlich über die Sphäre der gewohnten theatralischen Vorführungen weit hinaushebt. Ich kann nicht anders sagen, als dass hier eine Art von künstlerischer Gestaltung des Bühnenvorganges vorliegt, wie ich sie noch nicht erlebt habe.

Wenn der gewohnte Theaterbesucher Vergleiche anstellt, wenn er vieles besser findet, als auf den stehenden Bühnen, manches besser gesehen und gehört zu haben meint, so beweist er damit, dass ihm dasjenige nicht nahe getreten ist, wodurch das hier Geleistete als ganz unvergleichlich mit allem erscheint, was auf unseren Bühnen überhaupt möglich ist. Wem aber das „offenbare Geheimnis“ der hiesigen Vorführung aufgegangen ist, der wird davon so sehr gefesselt sein, dass ihm alles andere, wofür er in sonst Gesehenem und Gehörtem einen Maassstab der Vergleichung besitzt, doch nur als untergeordnet vorkommen muss.

Dieses Geheimnis der Gestaltung besteht, um es kurz zu sagen, darin, dass das auf der Bühne sichtbar Geschehende derartig mit der Musik verbunden ist, dass aus Beiden ein vollkommen einheitliches Ganzes entsteht. Sie wissen, dass ich niemals meine Bedenken gegen die für das musikalische Drama erforderliche Einheit von Musik und Wort ganz habe unterdrücken können; ich habe es noch niemals erlebt, auch hier nicht, dass der Zuhörer, wenigstens der nicht sehr musikalisch beanlagte, zu gunsten dieser Einheit nicht vielfach auf das Verständnis der Worte hätte verzichten müssen. Was aus dem Streben hervorgeht, die zur Darstellung kommenden inneren und äusseren Vorgänge eindringlicher, unmittelbarer, tiefer zum Ausdruck zu bringen, trägt zuweilen dazu bei, das Verständnis, das auf der Bühne immer ein augenblickliches sein muss, zu erschweren. Sehr anders aber verhält es sich mit der Möglichkeit, die dramatische Geste im weitesten Sinne des Wortes mit der Musik zu einer Einheit zu verschmelzen und diese Möglichkeit ist hier durch die Thatsache bewiesen. Ich halte dies für etwas künstlerisch ausserordentlich Wichtiges. Dass unser gesamtes Theaterwesen vollständiger Stillosigkeit preisgegeben ist, unterliegt ja leider keinem Zweifel; so wenig wir es auf anderen Gebieten des Kulturlebens zu bestimmten Formen gebracht haben, so wenig hat sich auch eine gültige Gestalt herausgebildet, an die die Darstellung des Lebens auf der Bühne gebunden wäre; wir sind auch hier Barbaren und zwar so sehr, dass dem allgemeinen Bewusstsein sogar das Verlangen nach der Bildung eines Stils und das Verständnis für die Versuche, die in dieser Richtung gemacht werden, abgeht. Und ab und zu haben wir ja solche Versuche erlebt, mochten sie sich mehr auf die Ausbildung des äusseren Apparates oder mehr auf die einheitliche Schulung der darstellenden Künstler beziehen. Alle diese Versuche werden aber weit übertroffen von dem, was die hiesige Tannhäuser-Aufführung leistet, und die Wichtigkeit dieser Aufführung liegt recht eigentlich darin, dass sie die Bildung eines bestimmten und grossen Stils für das erhabene Drama überhaupt möglich erscheinen lässt.

Ist es Ihnen noch nie aufgefallen, dass es bei unseren gewohnten dramatischen Darstellungen etwas sonderbares hat, die Einzelnen sowie die Massen sich nach einem inneren Impulse bewegen zu sehen, den man voraussetzen muss, ohne ihn doch wahrnehmen zu können? Und oft genug

hat man den Eindruck, dass es nicht die innere Empfindung, sondern ein äusserer fremder Wille ist, von dem die sichtbaren Vorgänge auf der Bühne regiert werden. Gerade die auf das höchste getriebene Sorgfalt in dem Studium eines Bühnenwerkes muss dahin führen, das Ganze mehr als einen wohlfunktionierenden Mechanismus, nicht aber als ein Spiel lebendiger Kräfte erscheinen zu lassen. Erinnern Sie sich nicht der zuweilen so vorzüglichen Aufführungen der Meininger Truppe? Ich kann nicht leugnen, dass ich namentlich in den so berühmten Volksszenen eher Marionetten als lebendige Menschen vor mir zu haben meinte. So schwanken die Bühnenvorgänge zwischen Willkür und Zwang und nur eine abstumpfende Gewohnheit hat uns dagegen unempfindlich machen können. Nun denken Sie sich zu den dem Auge sich darstellenden Vorgängen das andere grosse Sinnenwerk, die Musik, so gesellt, dass die Bewegungen der handelnden Personen nur wie die in das Reich des Sichtbaren erhobene musikalische Bewegung erscheinen, so haben Sie sofort an der Stelle der Willkür die Nothwendigkeit, an der Stelle des Zwanges die Freiheit. Die Kunst entbehrt derjenigen Nothwendigkeit, unter deren unentrinnbarer Herrschaft das Leben steht; um dem Leben gegenüber nur überhaupt glaubhaft zu sein, bedarf sie schon in ihrem äusseren Auftreten eine gegebene Nothwendigkeit. Es muss gleichsam ein Grund und Boden vorhanden sein, auf dem das Kunstwerk steht, ein Raum, eine eigene Lebensluft, in der es sich in seinen manigfaltigen Vorgängen frei entwickeln kann. Aus der innigen Vereinigung des dramatischen Vorgangs mit der Musik entsteht eine solche den künstlerischen Vorgang von vornherein bindende Nothwendigkeit. Jede Bewegung, jede Miene selbst, die Aeusserung der zartesten Empfindung, wie des höchsten Affektes ist der ebenso nothwendige, wie natürliche Ausdruck dessen, was das Ohr vernimmt; die Musik hinwiederum erscheint bedingt durch das, was sichtbar vor sich geht; das Ganze aber, da die Bedingungen seines Seins mit in die Erscheinung treten, lässt jeden äusseren fremden Zwang vergessen, dem es unterthan sein könnte, und stellt sich als ein freies, lebendiges Geschehen dar. Denken Sie dabei nicht an die Oper, als ob in ihr jenes erste künstlerische Erfordernis erfüllt werden könnte; so wie sie geworden ist, ist sie nicht stilschöpferisch gewesen; sie beweist nur die verderbliche Macht der Konvention. Wohl aber denken Sie an den Tanz, diese reizendste aller Kunstformen! In ihm erscheint uns die Einheit von dem, was das Ohr vernimmt, und dem, was das Auge sieht, ganz natürlich; das eine ohne das andere bleibt ein Unding; und während das eine das andere mit Nothwendigkeit fordert, wird das Ganze zu einem Spiel.

Dass die innige Beziehung, in der die Tanzkunst zur dramatischen Kunst steht, in unserem Bewusstsein verblasen konnte, beweist nur, wie weit wir uns von dem natürlichen Ursprung alles künstlerischen Ausdrucksbedürfnisses entfernt haben. Als sich der Vorhang zum ersten Akte des Tannhäuser aufthat und ich anstatt des gewohnten Ballets einen Tanz im

künstlerischen Sinne des Wortes sich entwickeln sah, da empfand ich sofort, dass es sich hier um etwas ganz anderes handle, als um die blosse Vervollkommenung einer gewöhnlichen Theatervorstellung. Die Behandlung dieser ersten Scene zeigte eine solche Uebereinstimmung der tanzenden Bewegung und der Musik, dass man meinen musste, die Musik selbst sei es, die mit Nothwendigkeit gerade diese und keine anderen Stellungen, Geberden und Bewegungen hervorrufe; was das Auge sah, erschien nur wie die zur Sichtbarkeit fortentwickelte Musik selbst; man meinte die Musik nun erst zu verstehen, da sie sichtbare Gestalt gewonnen hatte. Man fand sich sofort, sowohl dem wirklichen Leben, als auch der üblichen Bretterwelt entrückt und sah sich in eine Welt des Ausdrucks versetzt, in der die inneren Vorgänge des Lebens gleichsam mühelos und einem inneren Drange gehorchend zu einem bestimmten und unmittelbar verständlichen äusseren Vorgang sich entwickelten. Es muss als ein besonders glücklicher Umstand betrachtet werden, dass der „Tannhäuser“ gerade mit einer Tanzscene beginnt. Dem Zuschauer treten in ihr leidenschaftliche Vorgänge in einer ihm doch einigermaassen gewohnten Gestaltung entgegen; er wird dadurch unmerklich in eine Welt der Darstellung eingeführt, in der es ihm ganz natürlich erscheinen muss, wenn nun das höchste Mittel des Ausdrucks hinzutritt, das Wort, um ihm alle Höhen und Tiefen des Menschenschicksals in dem seinen Sinnen sich darbietenden Kunstgebilde zum Bewusstsein zu bringen. Nichts aber erscheint nun unabhängig von dem andern; wie sich in der ersten Scene die Ausdrucksmittel gegenseitig bedingen und zu einer Einheit zusammenschliessen, so geht es durch das Drama fort. Man möchte es so ausdrücken, dass die Tanzbewegung, mit der die Handlung anhebt, in einem höchsten Sinne des Wortes sich durch alle folgenden Scenen bis zum Schlusse fortsetzt. So sehr erweist sich das Ganze als von jener gestaltenden Kraft ergriffen, die sich gleich zu Anfang äussert, dass es sich durch die gesammte Akt- und Scenenfolge hindurch wie in einem gewaltigen Rhythmus an uns vorüber bewegt. Es entsteht dadurch eine Einheit, die es möglich macht, ein reiches und manigfaltiges Ganzes als einen Gesamteindruck zu empfangen und von diesem Gesamteindruck aus die einzelnen Theile als die nothwendigen, aber doch nur in ihrem Verhältniss zum Ganzen bedeutenden Glieder aufzufassen. Und in diese Gestaltung ist alles einbezogen, was sich auf der Bühne ereignet; bis zu dem Wechsel der Scenerien und Beleuchtungen scheint alles der musikalischen Forderung unmittelbar zu gehorchen. Und auch das Wort, die musikalische Deklamation, der Gesang tritt nicht als etwas von allem anderen Unterschiedenes hinzu, sondern erwächst als die höchste Form des Ausdrucks mit innerer Nothwendigkeit da, wo die Handlung es fordert. So tritt uns das Ganze als ein grosser Organismus gegenüber; wir vergessen thatsächlich das Theater mit seinen Mitteln und befinden uns in einer Welt, die uns ideal scheint, weil die gewöhnlichen Be-

dingungen des Daseins in ihr keine Giltigkeit haben, und die doch wiederum nothwendig und überzeugend ist, weil sie die Bedingungen ihres Seins uns in jedem Augenblicke sinnenfällig darstellt.

Ich bekenne, dass mich dieser Versuch in hohem Maasse gefesselt hat. Es mag ja Aehnliches schon bei früheren Bayreuther Aufführungen angestrebt worden sein, aber mir scheint, dass noch niemals ein so einheitlicher bewusster Wille gewaltet hat. Und freilich kann so etwas nur erreicht werden, wo alle konkurrirenden Kräfte, der Leiter des Orchesters so gut, wie die Darsteller der Hauptrollen, der Regisseur, der Maschinist bis zum letzten Statisten herab, sich einer höchsten Instanz unbedingt unterwerfen. Sie wissen, wer hier diese höchste Instanz bildet. Es fordert zu grösster Bewunderung heraus, wenn man bedenkt, nicht nur, was für eine Kenntniss und Beherrschung des darzustellenden Werkes, sondern noch viel mehr, was für eine selbständig gestaltende Vorstellungskraft nothwendig war, um den sichtbaren Theil der Vorführung so zu formen, dass er in jedem Augenblicke ebenso wie das deklamirte Wort, der Gesang mit der Musik zu einem einheitlichen Eindruck zusammenschmilzt. Man kann recht deutlich verfolgen, wo jener oberste Wille am freisten geherrscht hat, am besten verstanden und befolgt worden ist. Vollendet ist, wie schon erwähnt, die Tanzscene im ersten Akt, ebenso der zweite Akt mit dem Einzug der Gäste und dem Sängerkrieg, dann der Schluss mit der Erscheinung der Venus, dem Leichenzug der Elisabeth und dem Auftreten der jüngeren Pilger, kurz überall da, wo zu der beabsichtigten Wirkung schon ein unbedingtes Gehorchen genügte. Der hohen Intention nicht immer entsprechend waren die Einzeldarstellungen; nur wo, wie in manchen Fällen, sich eine selbständige Gestaltungskraft in den Dienst der grossen Absicht stellte, da freilich erschien das Höchste erreicht. Doch will ich Ihnen ja keine Kritik liefern; nur Eins noch möchte ich berühren. Sie werden unzweifelhaft die Pracht und die Vollendung der Dekoration rühmen hören; man kann diesem Lob als einem wohlverdienten beipflichten und doch der Ansicht sein, dass diese Dekorationen dem Gesamteindruck eher nachtheilig, als nützlich waren. Mir will es so vorkommen, als seien die Künstler, denen dieser Theil der Ausstattung zugefallen ist, doch nicht so ganz von dem Geiste erfüllt gewesen, der im Uebrigen die Aufführung durchdrang. Alles Andere erschien von der wirklichen sowohl, wie der Theaterwelt so gänzlich losgelöst, so sehr zu jener Höhe der Symbolik gesteigert, auf der allein die Kunst zu einem bedeutenden Gleichniss des Lebens werden kann: und allein die Dekorationen waren es, durch die man unmittelbar zum Vergleich, einestheils mit der Natur, andernteils mit hergebrachten Theatereindrücken aufgefordert wurde. Ich konnte es nicht anders als einen störenden Zug in dem grossen Gesamtbild empfinden. Wie freilich die Dekorationen beschaffen sein müssten, um sich dem erstrebten Ideale dramatischer Darstellung einzuordnen, das verlangen

Sie nicht von mir zu wissen; es gehört eine Art von Genialität dazu, um das Richtige zu treffen; nur scheint mir der Versuch, mit der Natur zu konkurriren oder das, was auf unseren Bühnen schon geleistet worden ist, zu übertreffen, nicht zum Ziele führen zu können.

Mein Brief ist lang geworden, indem ich Sie von diesem sehr eigenthümlichen Versuch der künstlerischen Gestaltung einer dramatischen Aufführung unterhielt. Ich meine aber, es muss auch diejenigen interessiren, denen die Werke selbst, die hier zur Darstellung gelangen, mehr oder minder fremd bleiben. Es kommt so selten vor, dass man mitten aus unserer naturalistischen Verwilderung heraus einmal einen Blick thun kann in eine mögliche Welt gefestigter künstlerischer Formen. Was könnte es sein, wenn ein allgemeines Bewusstsein die Forderungen stellte, die hier ein überlegener Geist in einem einzelnen Falle zu erfüllen sucht! Wie wäre von vornherein ein bestimmter Grund und Boden geschaffen, auf dem die Produktion, die jetzt rathlosem Umherirren anheim gegeben ist, einen natürlichen Ursprung und ein natürliches Wachsthum finden könnte! Doch das sind müssige Betrachtungen. Gerade dieser unter so aussergewöhnlichen Verhältnissen hier gemachte Versuch kann es dem Einsichtigen nur besonders deutlich zum Bewusstsein bringen, dass die Lebensbedingungen für eine allgemein giltige dramatische Kunstform in unserer Zeit nicht gegeben sind. Ja, ich zweifle sogar daran, dass es das hier Gethane zu einem einigermaassen allgemeinen Verständniss seines tiefen Sinnes bringen wird. Was man im Publikum unmittelbar nach der ersten Aufführung hörte, klang ziemlich hoffnungslos. Es ist sehr wünschenswerth, dass einer von denen, die sich zu den Eingeweihten zählen, in der Presse darauf hinweist.

II.

Sommer 1894.

Verehrter Freund!

Sie erinnern mich an den Brief, den ich Ihnen im Sommer 1891, als der Tannhäuser zum ersten Male auf der Bühne von Bayreuth erschien, von hier aus schrieb, Sie fordern mich auf, Ihnen über den Eindruck zu berichten, den ich in diesem Jahre von der Aufführung des Lohengrin empfangen habe, und Sie fragen mich, ob ich, wie damals, so auch jetzt wieder, in der Durchführung der einzelnen Aufgabe ein Problem von allgemeiner Bedeutung gelöst finde.

Ich bin im Zweifel, ob ich Ihren Wunsch erfüllen soll. Sie gaben mir ja recht in dem, was ich Ihnen über die Aufführung des Tannhäuser schrieb; aber was mir prinzipiell so wichtig, für die Bühnenkunst so bedeutsam erschien, bezeichneten Sie als einen vereinzelt, den geistigen Bedürfnissen der Zeit fremden Versuch. Freilich konnte ich Ihnen schon damals kaum

widersprechen, als Sie mir entgegenhielten, die Bayreuther Tannhäuser-Aufführung würde in ihrem wahren Werthe nahezu unverstanden bleiben. Das Publikum ist sich des Unterschiedes kaum mehr als in Nebendingen bewusst geworden. Und die Leiter der Bühnen! Es ist überall beim Alten geblieben, und da, wo man vorgab, sich nach dem Muster von Bayreuth richten zu wollen, hat man ein Zerrbild geliefert.

Dann sind es Ihre allgemeinen Bedenken gegen Bayreuth, die es mir schwer machen, Sie von dem zu unterhalten, was hier erstrebt und gethan wird. Ich will unsere Diskussionen nicht erneuern. Sie sind ja auch diesmal den Festspielen fern geblieben. Sie meinen, Ihrer Freiheit und Selbständigkeit einen Zwang anzuthun, indem Sie, wenn auch nur vorübergehend, sich einem Kreise zugesellen, in dem, wie Sie sich ausdrücken, Werth und Bedeutung des Einzelnen abhängig erscheint von dem Grade der Unterwerfung unter eine gemeinsame Aufgabe. Ich will ja nicht bestreiten, dass die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Richtung, das Bekenntnis bestimmter einer Gemeinsamkeit angehöriger Ueberzeugungen, die Theilnahme an bestimmten Bestrebungen keinen zuverlässigen Maassstab für die Beurtheilung der Menschen abgibt. In allen Gemeinschaften ist es häufig genug die eigene Unzulänglichkeit, die den Einzelnen dazu treibt, sich unter- und einzuordnen. Es ist aber nicht weniger richtig, dass sich wiederum auf dem Boden bestimmter gemeinsamer Bestrebungen neue hervorragende Naturen erheben, die gerade im Dienste einer Sache die Kraft zu ihrer Entwicklung und Entfaltung gewinnen. Kämen Sie hierher, Sie würden sich überzeugen, dass sich diese Erfahrung hier, wie von jeher, so immer von neuem bestätigt.

Bei der Aufführung des Tannhäuser hatten wir uns über die grosse Bedeutung verständigt, die für die Bühnengestaltung dramatischer Werke der von der Tanzform ausgehenden Vereinigung der mimischen, musikalischen, sprachlichen Ausdrucksmittel zu einer untrennbaren Einheit zukomme. Die Welt kann sich bei jedem Unternehmen sehr lange mit den Nebendingen beschäftigen, ohne jemals zur Hauptsache zu gelangen. Man hatte sich bisher im besten Falle bemüht, Einzelnes einer grösseren Vollendung zuzuführen, im Glauben, dadurch ein besseres Ganzes zu gewinnen; hier erst hatte man mit dem begonnen, womit begonnen werden muss, und war zu einer Gestaltung des Ganzen gelangt, der gegenüber eine geringere oder grössere Vollkommenheit der Einzelheiten an Bedeutung verlor. Es braucht nicht gesagt zu werden, dass die strenge Durchführung dieses Prinzips den Ausgangspunkt für die Aufführung jedes neuen Werkes in Bayreuth bilden muss. Thatsächlich ist die Aufführung des Lohengrin ein Zeugnis dafür, zu welcher Freiheit man hier in der Erfüllung jener ersten Forderung gelangt ist. So gross ist diese Freiheit, dass man das, was nur als das Ergebnis hoher künstlerischer Besonnenheit, unermüdlicher Arbeit möglich ist, als etwas Natürliches hinnimmt. Vom ersten Aufgehen bis zum letzten

Schliessen des Vorhangs bewegt sich das Ganze wie ein einheitlicher Organismus, nur einer inneren Nothwendigkeit gehorchend. Es bewährt sich dies in den Bewegungen der Massen so gut wie in der Aktion der Einzelgestalten, auf den Höhepunkten der Handlung so gut wie in den scheinbar unwichtigen Nebendingen. Bewundernswerth ist es, bis zu welchem Ausdruck inneren Lebens die Chöre dadurch gebracht sind, dass in ihren Stellungen und Gruppierungen, ihrem Vor- und Zurückweichen, ihrem Sich-zusammenschliessen und Sichtrennen, bald beschleunigt, bald verlangsamt, die musikalisch gewollte Bewegung sich sichtbar zu vollziehen scheint. Es ist ein besonderer Genuss, sich darüber Rechenschaft zu geben, wie überall in jedem Theile der Handlung Musik und Geste zu einem einheitlichen Eindruck gestaltet ist, und gerade dadurch, dass sich die Durchführung des Prinzips mit gleicher Gewissenhaftigkeit bis auf die kleinsten Dinge erstreckt, erscheinen auch diese als nothwendige Theile eines geordneten Ganzen.

Und doch, so sehr dies zu bewundern ist, so geht die Bedeutung der Lohengrin-Aufführung darüber weit hinaus. Dieser ganze Theil der Gestaltung erscheint hier nur wie die Vorarbeit, durch die gleichsam das Ausdrucksmaterial geschaffen wird, der Stoff, der nun erst der eigentlichen Formgebung harrt. Seit nahezu einem halben Jahrhundert beschäftigen sich die Bühnen mit diesem Werke, und man muss sich sagen, dass es im Grunde noch niemals verstanden worden ist, verstanden in dem Sinne, dass die Form gefunden worden wäre, in der es sich selbst voll zum Ausdruck gebracht hätte. War dieses Verständnis jemals vorhanden, so ist es vollständig verloren gegangen. Es galt, diese Form zu finden, und hier stellt sich die eigentliche künstlerische Aufgabe.

War schon jenes allgemeine Prinzip dem Bedürfnisse entsprungen, das Drama als ein geordnetes Ganzes zur Anschauung zu bringen, jedes Einzelne nur in dem Maasse hervortreten zu lassen, als es zu dem Gesamtbilde beizutragen hat, so erscheint hier die selbe Forderung künstlerischer Gestaltung und Ordnung an einen bestimmten dramatischen Vorgang gestellt. Handelte es sich dort um die allgemeine Kunstform des Dramas, so handelt es sich hier um die besondere Kunstform des Lohengrin. Auch hier musste vom Ganzen ausgegangen werden, um innerhalb dieses Ganzen das Einzelne zur richtigen Wirkung bringen zu können. Indem sich der Blick auf die grossen Verhältnisse des Vorgangs richtete, stellte es sich heraus, dass für das zu schaffende Bühnenbild vor allem der Gegensatz der Massen auf der einen Seite und der wenigen handelnden Figuren auf der anderen Seite maassgebend sein musste. Diesen für den Lohengrin bezeichnenden Gegensatz galt es energisch zur Anschauung zu bringen, um den Rahmen zu gewinnen, innerhalb dessen sich die einzelnen Theile des Bildes ordnen und in ihrer wechselseitigen Wirkung zu einem Ganzen zusammenschliessen konnten. Dieser obersten Gliederung des gesamten im Drama gegebenen Stoffes ist in der Aufführung zu allererst Rechnung getragen. Auf die

Chöre der Grafen und Edlen, der Frauen, der Mannen, auf die freie und selbständige Lebendigkeit ihrer Bewegungen, auf ihr Zusammen- und Gegeneinanderwirken, auf die Deutlichkeit des Ausdrucks ihrer Beziehung zur Handlung ist die äusserste Sorgfalt verwendet. Es ist erreicht, dass für den Zuschauer sich die Chöre bei all' ihrer Manigfaltigkeit zu dem einen grossen Bestandtheil des dramatischen Vorgangs zusammenschliessen, und es liegt nahe, in dieser Behandlung und Verwerthung der Chöre eine Fortentwicklung des Chores der antiken Tragödie zu erkennen. Von diesem Hintergrunde eines bewegten Gesamtdaseins heben sich die Träger der Handlung deutlich ab und werden so trotz ihrer Gegensätzlichkeit zu dem anderen grossen Bestandtheil des Gesamtbildes. Bis zu den Kostümen ist diese grosse Scheidung durchgeführt; schon für das Auge treten vor den schlichten und einförmigeren Massen die in starke und bestimmte Farben gekleideten Einzelfiguren hervor.

Hat sich so einem tief eindringenden künstlerischen Blick der allein richtige Ausgangspunkt für die Lösung der Aufgabe enthüllt, so mussten sich daraus die glücklichsten Konsequenzen ergeben. Durch die Bedeutung, zu der die Chöre erhoben sind, wird von vornherein das kraftvoll kriegerische, leidenschaftliche Leben zur Anschauung gebracht, inmitten dessen allein der tragische Vorgang verständlich wird. Die scheinbar äussere Gliederung des Stoffes zeigt sich in ihrer inneren Wichtigkeit; nur durch sie kann der wahre Inhalt des Dramas zum Ausdruck gelangen. Hier erhält auch die Zurückverlegung in das zehnte Jahrhundert, über die so viel geredet worden ist, ihren tieferen Sinn; es ist keine blossе Frage historischer Treue, keine Kostümfrage. Nur durch diese Zurückverlegung war es möglich, die nothwendigen Vorbedingungen des tragischen Konflikts in das Bild des Vorgangs einzufügen: das Fortleben heidnischer Vorstellungen im Streite mit einem Christenthum, dessen mildernde versöhnende Elemente noch kaum bemerkbar sind, eine wilde kampferfüllte Stimmung, ein trotzig kühnes, der eigenen Kraft vertrauendes Wesen, ein leidenschaftlicher Zug nach rückhaltloser Bethätigung der eigenen Natur, eine durch kein Bedenken beirrte Bereitschaft, alles, sich selbst, Besitz, Glück und Leben an die Forderung des Augenblicks zu wagen. Diese Vorbedingungen mussten zu sinnenfälliger Wirkung gebracht sein, um die Handlung möglich erscheinen zu lassen. Die Welt ist gegeben, der auch die führenden Gestalten mit ihren Leidenschaften und ihren Schicksalen angehören. Lohengrin selbst, der in diese Welt herabsteigt, tritt als Mensch und Held aus einem Traumdasein in die lebendige Wirklichkeit.

Nun erst zeigt sich die Bühnengestaltung des dramatischen Vorgangs in ihrer künstlerischen Folgerichtigkeit. Die beiden grossen Bestandtheile des Bühnenbildes, das Leben der Massen und das Handeln der Einzelfiguren, bedingen sich gegenseitig, ihre gleichmässige Herausarbeitung führt nicht zu einer getrennten Wirkung der einzelnen Theile, vielmehr sind die

in dem Drama gelegenen Elemente gerade so geordnet und so herausgehoben, dass sie eine einheitliche Gesamtwirkung ergeben müssen. Das kraftvolle Leben, das sich in den Schaaren der Edlen und Mannen, der Krieger und Frauen entwickelt, erscheint gesteigert in den Trägern der Handlung, die Gegensätze, die dort zum Ausdruck kommen, werden hier zu unlöslichen Konflikten, was die Menge nur bewegt, hierhin und dorthin treibt, das wird auf den Höhen des Daseins zum unentrinnbaren Schicksal. Und so sehen wir auf dem grossen Hintergrunde leidenschaftlich bewegten Lebens zwischen den Gestalten, in denen die streitenden Mächte selbst gewaltige Erscheinung gewonnen haben, die tragische Handlung sich vollziehen, die unaufhaltsam dem unentrinnbaren Ende zutreibt.

Es würde sehr weit führen, wollte ich Ihnen schildern, wie jedes Einzelne als ein nothwendiger Theil des Ganzen dadurch erscheint, dass es zu einem unentbehrlichen Faktor der Gesamtwirkung gemacht ist; auch muss man sehen und hören, was im Grunde doch nur aus dem sinnenfälligen Eindruck ganz begriffen werden kann. Das aber werden Sie aus meinen Andeutungen erkannt haben: indem die Bühnendarstellung unter das Gesetz einer künstlerischen Nothwendigkeit gestellt ist, indem alle einzelnen Bestandtheile so geordnet und betont sind, dass aus ihrem Gegeneinander- und Zusammenwirken die Anschauung eines Ganzen und gerade dieses Ganzen sich ergeben muss, ist es allein möglich geworden, die innere dramatische Nothwendigkeit zum Ausdruck zu bringen. Der im Drama gegebene und doch der Anschauung noch verborgene Inhalt hat die anschauliche Kunstform gewonnen, in der er sich ganz offenbart. Das ist das eigentliche Geheimnis der Aufführung des Lohengrin in Bayreuth, und das ist es, wodurch sie jedem Vergleich mit den bisherigen Versuchen, dieses Werk zur Darstellung zu bringen, entrückt erscheint.

Es ist damit etwas Ausserordentliches geleistet. Die Aufführungen des Lohengrin auf den gewöhnlichen Bühnen, auch da, wo man es an gutem Willen nicht fehlen lässt, zeigen ihre Unzulänglichkeit darin, dass der dramatische Vorgang zu keiner unmittelbaren Verständlichkeit gelangt; man verlässt sich auf eine jenseits der Anschauung liegende Bedeutung, um das erklärlich erscheinen zu lassen, was aus dem, was sich der gegenwärtigen Anschauung darbietet, nicht begriffen werden kann. Es entsteht dadurch eine Vermischung verschiedener Gebiete, die sich wohl bedingen, sich aber nicht gegenseitig ersetzen können. Wer möchte auf den Tiefsinn des Lohengrin-Dramas verzichten! Aber es ist mit jedem Drama, wie mit dem Leben selbst: es muss sich zunächst aus sich selbst erklären, um dann erst in einem höheren Sinne erfasst werden zu können.

So ist ein Vorbild geschaffen, dessen Bedeutung über den besonderen Fall weit hinausgeht. Hier erst wird man sich der Verwilderung, der Rohheit bewusst, in der die Bühnenkunst befangen ist. Es ist ein Maassstab gegeben, an dem alle theatralischen Leistungen gemessen werden müssten.

Und es mag wohl nicht nur in unserer Zeit, sondern zu allen Zeiten selten genug vorgekommen sein, dass sich der dramatischen Werke eine so hohe künstlerisch gestaltende Kraft bemächtigte, um sie zu ihrem höchsten Leben zu entwickeln.

Aber ich möchte noch weiter gehen. Ich erkenne eine viel allgemeinere Bedeutung in dem, was ich Ihnen zu schildern versucht habe. Wenn man sich fragt, wie es möglich wird, in Bayreuth etwas zu erreichen, was sonst kaum erstrebt wird, so genügt es nicht, auf die besonderen hier waltenden Verhältnisse, auf die ungewöhnliche Begabung hinzuweisen, der sich hier alle ausführenden Kräfte unterordnen. Diese Begabung steht selbst im Dienste viel höherer Eigenschaften, die man im besten Sinne des Wortes moralische nennen mag. Woran scheitert gemeiniglich jedes Streben? Warum sieht man grosse Veranstaltungen zu kläglichen Resultaten führen? Es sind im Grunde Jämmerlichkeiten, denen das Wichtige zum Opfer fällt. Nicht die Sache ist es, um die es sich handelt; nur zu oft ist sie nur dazu da, dass Talent- und Gesinnungslosigkeit und damit allerhand Eitelkeiten und Interessen Spielraum gewinnen. Daraus folgt das Nachgeben, das Kompromisse-Schliessen, das Sichbegnügen mit dem Annähernden, dem Mittelmässigen. In dieser Verstrickung geht jede Möglichkeit, zu einem Guten zu gelangen, verloren; es entsteht jenes Scheinwesen, das auf allen Gebieten herrscht, jenes scheinbar Gute, welches recht eigentlich das Schlechte ist. Hier nun ist der feste unbeugsame Wille da, wirklich und wahrhaftig Ernst zu machen. In den Dienst dieses höchsten sachlichen Idealismus stellt sich die Begabung. Alles fällt als nichtig ab, was sonst die Denk- und Handlungsweise der Menschen zu bestimmen pflegt; das Interesse der Sache ist das einzig Maassgebende. Indem an ihm mit einer nicht um eines Haares Breite nachgebenden Energie festgehalten wird, indem es allem entgegen gehalten wird, was von dem geraden Wege zum Ziele ablenken könnte, wird es möglich, die Knechtschaft jenes Scheinwesens abzuschütteln und zu der freien Wahrhaftigkeit durchzudringen, in der nur die echten Werthe Geltung haben.

Mag nun auch das Beispiel dieser Lohengrin-Aufführung so wenig eine unmittelbare Nachfolge haben, wie damals die Aufführung des Tannhäuser; unberechenbar ist doch die Wirkung, die von hier ausgeht. Nicht in dem Interesse der Bühne, nicht in dem Interesse der Kunst erschöpft sich die Wichtigkeit dessen, was hier gethan wird. Welchem Tätigkeitskreise der Einzelne angehören mag, zu welchen Zielen ihn sein Streben treibt, er wird sich an dem, was er hier erlebt, stärken und aufrichten können, wenn er nur den Geist zu erkennen vermag, in dem hier gewirkt und geschaffen wird. —

Zur Feier des Preussischen Königthums.

Ein Vorwort von Hans von Wolzogen.

Wer sein Deutschland liebt, muss am 18. Januar 1901 voll aufrichtigen Dankes des Preussischen Königthums gedenken, das an diesem Tage seinen zweihundertsten Geburtstag feiert. Wo wären wir, wo deutsches Volk und Reich, wo wäre auch alles Grosse und Schöne, soviel auf deutschem Boden, unter dem Schirm deutschen Fürstenthums, in diesen zwei Jahrhunderten erblühen konnte, — wo wäre wohl selbst unsere Kunst und unser Bayreuth: wenn nicht einst in das zersplitterte, ohnmächtige, von Ost und West bedrohte Deutschland und Deutschthum, wie es kaum noch lebend dem bösen Säculum des dreissigjährigen Jesuitenkrieges entronnen war, die feste Hand, der klare Geist, der grosse Wille des Hohenzollern-Geschlechtes gewaltig erziehend, ordnend, gestaltend, Volksbewusstsein und Volksehre weckend und stärkend und erhaltend eingegriffen und der Welt wiederum gezeigt hätte: was deutsch sei, und dass Deutschland — am Ende doch nicht zu verachten sei! —

Nicht besser aber könnten wir, meine ich, diesen Aufstieg des königlichen Aars von Preussen auch bei uns feiern, als indem wir demjenigen Fürsten unsere Huldigung darbringen, welcher — am Wenigsten für die Kunst gethan hat: König Friedrich Wilhelm dem Ersten. Er hat mehr gethan, etwas, was sicherer und bedeutender, wirksamer und zukunftskräftiger war, als ein fürstliches Mäcenatenthum: er hat Preussen und damit Deutschland neu begründet, und er hat dies vermocht, weil er, er allein in seiner Zeit auf deutscher und europäischer Staaten- und Fürstenhöhe: ein Deutscher war, eine ganze, echte, grosse deutsche Persönlichkeit, in den Tagen des Scheins, der Lüge und der Listen: ein wahrhafter Mensch, ohne Falsch und Spiel, nicht nur der „Soldatenkönig,“ wie man ihn früher nur kannte, heute aber nicht ohne tiefes Unrecht mehr nennen dürfte, vielmehr der Friedensfürst und Landesvater, der Gesamtorganisator seines Volkes und Staats, aus Zerfall und Wüstenei heraus, und nicht zum Wenigsten auch der Vater seines Sohnes, der ihn nicht nur gezeugt, sondern wahrhaft erst geschaffen hat, in der Gluth des Leidens zum Manne geschmiedet, wie die gefährvolle Zukunft seines schweren Werkes ihn einzig brauchen konnte, um nicht wieder verloren zu gehen, sondern empor zu steigen zur Höhe Fridericianischer Grösse!

Auch Friedrich Wilhelm den Vater nenne ich einen „grossen“ Menschen und Fürsten, gross in dem Sinne, wie man seinen Urenkel einzig also nennen darf, den so anders gearteten, und doch in der Wahrhaftigkeit und der Schlichtheit, in dem Pflichtgefühl und dem Klarblick, in der Treue und Frömmigkeit tiefverwandten Kaiser Wilhelm: politisch gross — weil moralisch gross. — Diesen grossen Menschen und Fürsten, diesen warmen Freund des Niederländischen Wesens, diese — wie wir heute

sagen würden — echte Burennatur, hat uns zuerst der moralische Strafprophet seines englischen Volkes und Staates, Carlyle, mit deutschen Augen und deutschem Herzen erschauen, erkennen, verehren gelehrt; und die neuere Wissenschaft, vornehmlich Schmoller's weit- und einsichtige Quellenforschung, hat das durch zwei Jahrhunderte arg verdunkelte Bild eines seinen Mitlebenden und Unterthanen gewiss recht unbequemen Monarchen, eines der heilsamsten „Tyrannen,“ so glänzend vor uns hergestellt, dass jenes ursprünglich so drollig klingende Wort des Königs nachgerade anfängt, bei seinem zur deutschen Nation ausgewachsenen Volke sich zu bewahrheiten: „Ihr sollt mich nicht fürchten, ihr sollt mich lieben!“ —

Und doch ist jene Wissenschaft noch zu jung, als dass es heute schon hätte gelingen können, ein grosses Gesamtbild der Persönlichkeit Friedrich Wilhelms und seines königlichen Werkes zu zeichnen. An dieser Stelle freilich hätte gerade ein solches seinen Platz verdient, da wir unsere bedeutenden Persönlichkeiten eben nicht betrachten mit der modernen Neugier, die dem Alltagsleben in die Fenster guckt, sondern von dem freien Standpunkt aus, den unser Meister uns angewiesen hat, wo sie sich uns in ihrer Ganzheit darstellen als Verkörperungen des Geistes, „der die Sache um ihrer selbst willen thut.“ Suchend aber nach einer Möglichkeit, dennoch ein Bild des Königs unsern Lesern darzubieten, woran sie wenigstens den ganzen Umfang und die in Allem sich bekundende Eigenart seines Wirkens recht übersichtlich erkennen könnten, habe ich vor Jahresfrist schon eine Arbeit entdeckt, welche von der trefflichen „Deutschen Welt,“ dem Beiblatt der „Deutschen Zeitung“ des Dr. Friedrich Lange in Berlin, in den Nrn. 15 und 16 von 1900 veröffentlicht worden war, und die mir nun bei uns und für uns wieder abzdrukken durch die Güte des Herausgebers und des Verfassers gestattet worden ist.

Möge denn also der folgende Aufsatz seinen Zweck erfüllen, in unserem Bayreuther Kreise durch ein würdiges Gedächtniss des Königs die Jubelfeier seines Staates zu begehen, nicht nur um des Jubels willen, sondern auch um der ernst befragenden Einkehr in unser Aller deutsches Gewissen: Ist jener königliche Geist heute noch lebendig? — Wie sollen und können wir helfen, ihn lebendig zu erhalten auf rechten Wegen in Leben, Staat und Kunst? — Nie aber wird uns eine gute Antwort darauf möglich sein, ohne einen starken, seelenvollen Atem jenes religiösen Geistes, welcher Friedrich Wilhelm den Heldenmuth eingab, in seinem armen, jungen Staate, um alle ihn umringenden Mächte der Welt und der Kirche furchtlos unbekümmert, die vertriebenen evangelischen Bauern Salzburgs bei sich aufzunehmen: eine unvergessliche, für Preussen segensreichste That, die allein genügte, den König als ein hochragendes Vorbild in Deutschlands Geschichte verehren zu lassen, wenn nicht gerade sie diejenige Kraft bezeugte, aus welcher ihm alle jene seine vielen fürstlichen Bethätigungen erst hervorgegangen sind, die wir nun mit-sammen uns vergegenwärtigen wollen, zu Ehren des Preussischen Königthums.

Friedrich Wilhelm I. als Neubegründer Preussischer Grösse.

Von Heinrich Graf zu Rantzau.

Im Anfang des 18. Jahrhunderts sehen wir in Preussen den glänzenden Hof Friedrichs I., der es dem Sonnenkönige Frankreichs an schwelgender Pracht gleich zu thun täglich sich bemühte — und in Ostpreussen? Da lagen Städte und Dörfer verödet, leer, ausgestorben in buchstäblicher Bedeutung des Wortes: die Pest hatte fast zwei Drittel der gesammten Einwohnerschaft vernichtet, der Handel stockte, der Ackerbau hörte auf — und Niemand half! Da war die Stadt Crossen; halb niedergebrannt konnte sie ihre Versicherungssumme aus der Staats-Versicherungsanstalt nicht erhalten, trotz mehrfacher Immediatgesuche; die Bürger wandten sich an den Kronprinzen — nun wurde die Sache untersucht: der Oberkämmerer hatte die Versicherungsgelder unterschlagen, sein Gehalt aber eigenmächtig um mehrere tausend Thaler erhöht!

Friedrich Wilhelm musste es noch öfter erleben, dass die Leute ihn um Hilfe baten gegen die Diener seines Vaters; aber trotzdem die Noth wirklich gross war, konnte der Kronprinz dem Könige die Augen nicht öffnen.

Wie war das gekommen? Mit Gewalt und List hatte der grosse Kurfürst Brandenburg-Preussen aus der Reihe der deutschen „Bundesländer“ herausgehoben, und es zu einem achtungsgebietenden Staate gemacht, der Polen und Frankreich, Dänemark und Schweden bald bekriegte, bald begünstigte, dessen Bundesgenossenschaft von dem damaligen Schiedsrichter Europas, dem allerchristlichsten Könige, eifrig gesucht wurde! Französische Gelder, die Kontribution auf dem Lande, die Accise in den Städten, verschafften dem Kurfürsten die Mittel, sein Heer, das Werkzeug und den Grund seiner Macht, zu unterhalten. Sein Nachfolger verhinderte — sehr zum Heile des Landes — zunächst die Zersplitterung seiner Kräfte, indem er das merkwürdige Testament des grossen Kurfürsten umstiess; und die Erwerbung des königlichen Ranges war nach Ranke, wie Treitschke, keine That blossen Ehrgeizes, sondern eine politische Nothwendigkeit, sobald Brandenburg in dieser Blüthezeit steifer Zopf-Etiquette den ihm gemäss seiner Machtmittel zukommenden Einfluss realisiren wollte.

Friedrich I. hätte nicht der Sohn seines Vaters sein müssen, wenn er nicht der Armee eingreifende Fürsorge gewidmet hätte! Er hat sie Brandenburger Waffenruhm weit in die Welt verbreiten lassen: Höchstädt und Blenheim, Turin und Malplaquet sind unvergessliche Namen in unserer Armeegeschichte. Aber solche Siege hatten ihre Ursache:

1702 ward das erste Exerzier-Reglement herausgegeben.

Leopold von Dessau, dessen Name schon damals Europa durchklang, hatte es verfasst; es enthält nur Griffe und Marschbewegungen, somit aber die Disziplin der Truppe: Mollwitz bewies glänzend, was Infanterie-Mannszucht bedeutet. Weit einschneidender noch war die Errichtung der Landmiliz, welche 1705 beendet erscheint. Die erste schwache Form, in welcher die nationale, allgemeine Wehrpflicht zum Gesetz erhoben wird!

Während so Friedrich I. sich seiner königlichen Pflichten gegen die äussere Stellung seines Landes, sowie gegen die Armee mit Einsicht erledigt hat, begann die innere Verwaltung, besonders gegen das Ende seiner Regierung, mehr und mehr zu verfallen. Die schlechte finanzielle Lage, hervorgerufen einerseits durch den ungeheuren Aufwand der Hofhaltung, der sich bis 1713 gerade verdoppelte, sowie die fast unglaubliche Untreue der höchsten und niederen Beamten, andererseits durch das Versiegen der damaligen Hauptgeldquelle des Staates, der Einnahmen aus den Domänen, veranlasste eine gewaltige Unordnung schon in allen Gehalts- und Lohnsachen; wie schwer dies gerade bei einem Söldnerheere in's Gewicht fällt, dessen Werth vermindert, ist leicht zu ermessen. Ein Versuch, der Domänenwirthschaft durch Einführung der Erbpacht aufzuhelfen, missglückte gänzlich: grosse Erbitterung im Lande, unendliche Streitereien der einzelnen Behörden untereinander, und vor allem das Gebundensein der Hofkammer an eine, nach den steigenden Preisen als sehr gering anzusehende und dabei ewige Pacht, waren ihre Folgen.

Da schloss Friedrich I. die Augen: einen gordischen Knoten hinterliess er seinem Sohne — König Friedrich Wilhelm hat ihn zerhauen! Was brachte er mit in sein Amt? Einen Charakter, der sich in zartester Jugend bereits in klar erkennbarer Richtung höchst drastisch bezeugt hatte, und sich von keinem energischen Willen weder in andere Bahnen geleitet, noch auch in den seinen ausgebildet, umgeformt zu dem gewaltigen Felsen auswuchs, auf dessen sicherem Grunde Preussen, (somit das heutige deutsche Reich — ohne allen Zweifel —) allein und sicher ruht!

Friedrich Wilhelm I. beklagte sich in späteren Jahren, er sei von seiner Mutter verzogen worden. Ich erwähnte schon, dass Niemand ihn ernstlich zu bändigen unternommen hat. Als seine Gouvernante ihn als Knaben von 5 Jahren zum Gehorsam zwingen wollte, schwang der junge Herr sich aus dem Fenster, hielt sich am Fensterkreuz fest, und da hing der Prinz von Brandenburg und Preussen, der sorglichst und ängstlichst behütete Thronerbe, mehrere Stockwerke hoch zum Fenster des Schlosses hinaus, nur durch die Kraft seiner Hände vor grauenvollem Tode bewahrt! Welch ein entsetzlicher Aufruhr mag das alte Schloss durchtobt haben, als man erfuhr, was vor sich ging! Durch gütliches Zureden bewog man den unternehmenden Prinzen, die Stube wieder zu betreten — Strafe hat er aber nicht bekommen. Er selbst dagegen prügelte den Kurprinzen von

Hannover derartig, dass die Vettern, die zusammen erzogen werden sollten, getrennt werden mussten. Einen Kammerjunker von Brand warf er später einmal die steinerne Treppe herunter, und darauf erfolgte nichts als die Ermahnung: so etwas dürfe der Kronprinz doch nicht thun!

Neben diesen Jähzorns-Ausbrüchen, die sein ganzes Leben hindurch ein hässlicher Flecken auf seinem Schilde blieben, findet sich in frühester Jugend auch bereits ein starker Abscheu gegen reiche Kleidung. Als sechsjähriger Junge warf er sein erstes, schwer mit Gold besticktes Gala-Röckchen einfach in's Feuer! Es bestand diese Abneigung in Friedrich Wilhelm dem Ersten also als eine angeborene; weder ist sie ihm anerzogen worden, noch durch ein Uebermaass aufgezwungener Pracht erst in ihm erweckt, sie findet sich schon als Instinkt in seinen urtheilslosen Kinderjahren. Es ist kein Zweifel, er musste so sein, um Preussen retten, neu gründen zu können. Unmittelbar hat die Vorsehung hier in Preussens Geschichte eingegriffen: wäre auf Friedrich I. ein ihm ähnlicher Sohn gefolgt, so wäre Preussen, wo nicht untergegangen, so doch menschlichem Ermessen nach für das 18. Jahrhundert lahm gelegt worden!

Friedrich Wilhelm I. aber nährte diesen seinen Widerwillen gegen die herrschende Verschwendung und nicht minder Unordnung: er hat als junger Prinz eine „Rechnung über meine Dukaten“ geführt, die das Muster eines peinlichen Staatshaushalts sind. Zu dieser seiner Ordnungsliebe passt vortrefflich seine ganze Soldaten-Passion, sein Talent, zu exerzieren und sein Sinn für das Uniforme, Gleichmässige, für Disziplin und Unterordnung. Mit dem alten Dessauer zusammen, der sich mit wahrer Gier an seinen königlichen Freund anschloss, bildete sich Friedrich Wilhelm I. schon als Kronprinz zu einem Meister im Exerzieren aus, lehrte sich einen Scharfblick, der dem Soldaten ansah, ob er unter dem Waffenrock sein Hemd zugeknöpft habe oder nicht, und wühlte sich geradezu in seine Militär-Manie hinein. Bekannt ist, dass er in Wusterhausen heimlich vor dem Könige ein Leibbataillon aus seiner Tasche unterhielt, das zu exerzieren seine Wonne war. Es hiesse aber, ihm nicht gerecht werden, wollte man nicht ausdrücklich darauf hinweisen, dass Friedrich Wilhelm schon als Kronprinz den Ernst dieses Spieles klar erkannte, und es oft genug aussprach, dass dies langgedehnte, nicht zusammenhängende Land Preussen, eingedrängt zwischen Frankreich, Oesterreich, Polen, Russland, Schweden, einer Armee bedürfe, die jeder Europas die Spitze bieten könne. Er hat sie geschaffen: unter seinem Sohne hat sie Europa die Spitze geboten. Es lag also Absicht und System in der viel besprochenen Soldatenliebhaberei unseres Königs.

Ein jähzorniger, unbeugsamer Autokrat, ein passionirter Soldat, ein Rechenkünstler, und wie wir sehen werden, ein Verwaltungsgenie, das mit den hochfliegenden Plänen den Blick für das Erreichbare verband, bestieg 1713 Preussens Thron. Er begann sofort gewaltig zu regieren. Den

ganzen Hofstaat seines Vaters entliess er 15 Minuten nach dem Tode des ersten Königs, den wenigen Hofchargen (4 Kammerherren, 4 Kammerjunker), die er behielt, strich er einen beträchtlichen Theil ihres Gehaltes. Hierdurch sparte der König jährlich so viel, dass er sofort 7 neue Regimenter errichten konnte; wir haben auch die Summen: zunächst 500 000 Thaler jährlich; hinzurechnen muss man aber noch 400 000 Thaler, die Friedrich Wilhelm im selbigen Jahre baar an Russland und Polen zahlen konnte. Nun wurden auch die Schulden Friedrich I. bezahlt; sie lasteten drückend genug auf dem Lande! Aber das konnte getilgt werden, wenn man jährliche Gehälter sparte, die, wie das des Ober-Ceremonienmeisters Wartenberg, nach unserem heutigen Gelde ganze Vermögen darstellten.

„Saget dem Fürsten von Anhalt, dass ich selbst der Finanzmann und der Feldmarschall des Königs von Preussen bin.“ Auch dem alten Freunde gegenüber wurde so das Selbstherrliche der Stellung als König scharf betont; andererseits aber stürzte sich Friedrich Wilhelm I. nun auch in die Reorganisations-Arbeit, nachdem er sich erst nach seinem Geschmack das Haus eingerichtet hatte.

Zunächst zur Armee. Das Erste, was der König verbesserte, waren Kleidung, Wohnung und Sold! Sein Heer bestand nur zu einem Drittel aus Inländern, zwei Drittel waren angeworbene Reisläufer aus aller Herren Ländern, welche nur die Furcht vor Strafe und eben gute Behandlung, guter Lohn, gutes Essen und Trinken bei der Fahne festhielt. Diesen wundensten Punkt des Söldnerwesens, die hohle Treue, durchschaute der Soldatenkönig wohl; so sorgte er dafür, dass es bald rings im Reiche hiess: trotz des Korporalstockes und trotz der strengen Zucht sei es ein schönes Leben als Soldat bei den Preussen — der König liebte seine „blauen Kinder!“ Bei der 20jährigen Dienstzeit konnte er ihnen manches gewähren, was, merkwürdig genug, an eine Art Bürgerwehr erinnert: viele, ja die meisten Grenadiere waren verheirathet, hatten grosse Familie, und dazu so nebenbei Schankwirthschaften, waren Hausbesitzer, Kunst- und Handels-Gärtner und dergleichen.

So hatte Friedrich Wilhelm die Geld- und Natural-Verpflegung seiner Soldaten gesichert, den Weg zum Herzen der Söldner durch den Magen gefunden, und er wachte mit der ihn kennzeichnenden Peinlichkeit darüber, dass die Krieger pünktlich und genau alles erhielten. Er vergass aber nicht im Geringsten, dass der richtige Geist ein Heer erst gross macht. Als Wecker und Träger dieses Geistes kannte und nannte er die Offiziere. Um sich deren zu vergewissern, that er einen gewaltig folgenschweren Schritt: er nahm den Regiments-Commandeuren das Recht, sich ihre „Offiziers“ selbst zu ernennen — fortan pflanzte der oberste Kriegsherr Ehrfurcht und Liebe in das Herz schon des jüngsten Leutnants unmittelbar ein: der König von Preussen ernennt seit dieser Zeit alle seine Offiziere selbst. Wurde so das Standesbewusstsein des Einzelnen um ein Bedeutendes erhöht, und

den Offizieren zuerst recht ein Begriff von der Wichtigkeit ihres Berufs gegeben, so rottete der König andererseits die verderbliche Vettern-Wirthschaft und den indirekten Stellenkauf mit einem Schlage aus. Und wenn Preussen-Deutschland heute, wie schon damals, stolz auf sein unerreichtes und unerreichbares Offizierkorps sein kann — Friedrich Wilhelm I. hat den Geist, der es beseelt, geschaffen und erweckt, hat das herrliche, unmittelbare Verhältniss des jüngsten wie des ältesten Offiziers zu seinem Könige und Kriegsherrn für alle Zeiten festgestellt! War er doch auch der erste Herrscher, der sich um das ausserdienstliche Leben seiner Offiziere eifrigst kümmerte, ja sogar angemessene wissenschaftliche Beschäftigung verlangte und förderte. Wie viel bedeutet das, wenn man erwägt, dass sich trotzdem 1730 noch Offiziere finden, die weder schreiben noch lesen können!

Nicht minder pflegte und hegte der König die Kameradschaft, welche er aber nur durch billige Tafel- und Gesellschaftsfreuden gefeiert wissen wollte. „Wann ein Offizier bei einem anderen zu Mittag isset, so sollen ihm keine theueren Weine, sondern eine Flasche Ducksteiner Bieres vorgesetzt werden,“ so lautet eine Allerhöchste Kabinettsordre. Schuldenmachen und Misswirthschaft konnte unter diesem Könige nicht blühen. Die selbe Sorge verwandte er auf das Gerippe, den Knochenbau der Armee: das Unteroffizierkorps. Sorgfältigste Auswahl und unbarmherzige Sichtung wurde den Compagniechefs in klaren Worten zur Pflicht gemacht; aus ihrer Compagnie selbst sollten sie in erster Linie sich Unteroffiziere heranzubilden. Der ganzen Armee gab der König neue, auf die veränderten Einrichtungen passende, sehr strenge Kriegsartikel, welche wir, in manigfach gemilderter Form, ja heute noch beschwören.

Der grosse Exerziermeister aber ruhte auch nicht, bis er seinen Truppen ein neues Reglement geben konnte; für dazumal ein Muster an Genauigkeit, Klarheit und Einfachheit. Heute sind wir zu noch einfacheren Formen gelangt. 1720 chargirte eine Brigade auf den heiligen Gefilden des Kreuzberges, den damals schon der Schweiss der Edlen netzte, nach Kanonensignalschüssen in 53 Tempis. Diese Tempi sind passati! Solche Uebungen leitete der König stäts persönlich; um 2 Uhr Nachts ritt er vom Schlosse ab; jedem Regiment hatte er selbst Anmarschstrasse und Zeit genau angegeben, immer war er der Erste am Platze und kontrolirte An- und Aufmarsch. Mit dem ersten Sonnenstrahl begann das Exerzieren, das mit Pausen bis 5 Uhr Nachmittags dauerte! Unmittelbar schloss sich an grosse Parole in dem Lustgarten; hier waren aber für die müden Offiziere Holzbänke aufgestellt, und trotz der Gegenwart des Königs durften sie sich setzen. Dies anstrengende Ueben hatte doch seinen grossen Nutzen; denn die ganze Art des Exerzierens wurde durch den alten Dessauer und dann durch Friedrich Wilhelm I. wesentlich, „in ihrem Wesen“, andere. Einerseits wurde das genaue Detail-Exerzieren nun offiziell die Grundlage für alle „Bewegungen im Ganzen“ — andererseits wurde durch Einführung

des Gleich-Schrittes, wie überhaupt dadurch, dass der König diesen gewaltigen Werth in der peinlichsten Gleichmässigkeit aller Griffe und Bewegungen im Einzelnen wie im Ganzen suchte, wirklich etwas erreicht, was kein Korporalstock und keine noch so hohe Besoldung in dem Maasse hervorgebracht hätte: unbewusste Disziplin. Nun — diese straffe Disziplin, das stramme Exerzieren Friedrich Wilhelms, sie haben Mollwitz und die meisten anderen Schlachten Friedrich des Grossen gewonnen, sie sind das heilige Geheimniss preussischer Soldatentüchtigkeit geworden!

Wunderbarer Anblick: ausser der raschen Eroberung Vorpommerns hat dieser Soldatenkönig keine Kriege geführt. Und doch! dem grossen Kurfürsten und Wilhelm dem Grossen setzen wir Friedrich Wilhelm (den Grossen) kühnlich an die Seite: dies sind die drei Gründer der Armee, und König Friedrich Wilhelm war nicht der Geringste unter ihnen. Die ganze, auch sonst an Arbeit und Mühe reichgesegnete Zeit seiner Regierung über hat er sein Heer unablässig vermehrt, gepflegt, ausgebildet, verbessert. Die Einführung des eisernen Ladestockes, des Tornisters, die Abschaffung der gewaltigen Bagage für den einzelnen Mann — alles einschneidendste Maassregeln von unermesslicher Wichtigkeit! Nicht minder das Kanton-Reglement: die Regimenter und Compagnien hatten zwar früher schon getrennte Aushebungsbezirke gehabt, jetzt aber wurde jede Feuerstelle des Landes gebucht, und einer Compagnie, einem Regiment zugewiesen „enrollirt.“

Allerdings wurden die enrollirten Leute nicht alle eingestellt, trotzdem war das Ergänzungswesen in Preussen damals denen anderer Länder weit voraus; in keinem anderen Lande aber war auch der Herrscher so sehr sein eigener Kriegsminister wie in Preussen.

Hier muss eine höchst bedeutsame Neuerung des königlichen Reformators einschiebend erwähnt werden: die Aufhebung des Lehns-Nexus. Es bestand 1713 thatsächlich noch die Lehenspflichtigkeit der Rittergutsbesitzer; jedes Gut musste beim Ausbruch eines Krieges ein oder mehrere Ritterpferde stellen. Dafür waren die Rittergüter steuerfrei, blieben jedoch beim Tode des Besitzers vom König neu zu verleihende Lehen. Dies änderte der König, da die Pferde weder verlangt noch gestellt wurden, nun durch Allerhöchste Kabinettsordre dahin ab, dass alle Güter allodial, also persönlicher, freier, beweglicher Besitz wurden; die Gestellung der Pferde schaffte er ab, dafür musste aber jedes Rittergut 30 — 40 Thaler jährliche Abgaben zahlen. Man sollte denken, diese Neuordnung sei vom Adel als wohlthätige Reorganisation empfunden und begrüsst worden. Aber nein! Kostete es grosse Mühe, nach und nach die märkische Ritterschaft zur Unterwerfung zu bringen, so beschwerte die Magdeburgische Ritterschaft sich schnurstracks beim Kaiser! Indess war das heilige römische Reich damals schon zu einer solchen Farce geworden, dass die erfolgende Verwarnung des Kaisers den Kurfürsten von Brandenburg nur noch mehr

dazu antrieb, nun gerade auf seinem Kopfe zu bestehen. Aber auch die Magdeburgische Ritterschaft blieb bei ihrer Weigerung — gutwillig wurde kein Pfennig bezahlt!

Noch zu Friedrich des Grossen Zeiten wurden die 30 Thaler den Rittergütern abgepfändet, indess machte das beiden Parteien Vergnügen. Der pfändende Offizier fand bei seiner Rundreise die herrlichsten Quartiere und wurde mit liebenswürdigster Gastfreiheit bewirthet.

Wie dem auch sei, der König hatte diese gewaltige, für Heer und Nationalvermögen gleich wichtige Neuerung durchgesetzt. Zurück zur eigentlichen Armee-Reorganisation. Die oben erwähnte Miliz seines Vaters, eine Vermengung von Ersatzreserve und Landsturm, schaffte Friedrich Wilhelm zunächst ab; später meinte er sie doch nicht entbehren zu können. In der That hat sie im 7jährigen Kriege gegen die Russen gute Dienste geleistet.

Hat Friedrich Wilhelm selbst von allen diesen Neuerungen Nutzen gehabt? Nicht den Geringsten! Welche Grösse königlicher Gesinnung, Sichgenügens, Sichbescheidens liegt nicht schon in dem ausgesprochenen Bewusstsein, lediglich für die Zukunft, nur für seinen Nachfolger zu schaffen! Klar hat der König seinen Beruf erkannt und dahin präzisirt, dass es „seine Aufgabe sei, die Kräfte seines wankenden Staates zu sammeln, zu festigen, zu konsolidiren“; die Armee zur besten Europas zu machen: „Dann mag Fritz ernten, was ich gesäet habe!“ Nun — das hat Friedrich der Grosse gethan.

Aber man würde Friedrich Wilhelm I. nur zu einem kleinen Theile kennen, wenn man allein den Soldaten in ihm sähe: Ranke, Treitschke, Carlyle, die grössten Geschichtsforscher, stellen ihn als Verwaltungs-Genie ohne Zögern auf eine Linie mit Napoleon I. und Stein. Diese drei, sagt Treitschke, sind die grössten Verwaltungsmänner, die es je gegeben. Was hat denn Friedrich Wilhelm hierin gethan? Die Verwaltung seines Landes war, wie wir oben schon sahen, tief in Verfall gerathen. Vergewärtigen wir uns noch einmal die Lage. Die königliche Macht und das Einkommen des Monarchen, also der Regierung: unser Staatseinkommen, gründete sich damals ja in erster Linie auf den ungemein grossen persönlichen Landbesitz des Herrschers, die Domänen. Für diese war in jeder Provinz eine Kammer eingesetzt; in Berlin gab es eine Centralbehörde hiefür, das Finanz-, später Domänen-Direktorium. Da aber die hieraus fliessenden Einkünfte nicht ausreichten, so erhob man noch eine Unmenge anderer Abgaben. Vor allem die Kontribution auf dem Lande, die Accise in den Städten (für die Armee unter dem Kriegs-Commissariat); ausserdem noch Abgaben für Schlossbau, für die Legationen, Marsch-, Fuhr-Zuschussgelder, Kreis-Expensen und andere. Ausserdem bestand neben dem Finanz-Direktorium und dem Kriegs-Commissariat noch eine Hof-Kammer, welche die Erbpacht

auf den Domänen eingeführt hatte, und neben den zuständigen Kammern weiter verwaltete! Alle diese verschiedenen Behörden lebten bei den wenig abgegrenzten Kreisen ihres Wirkens im ewigen Kriege untereinander: die Kriegs- und Domänenräthe bekämpften und verleumdeten sich mit einem Fanatismus, der eines Moslems würdig gewesen wäre. Schlecht dabei fuhr nur der Staat; zumal hinzu kam, dass in allen Büchern eine babylonische Verwirrung herrschte, Betrug und Unterschleif an der Tagesordnung waren. Die Beispiele der Stadt Crossen, des Oberkämmerers, die eigenen Worte des Königs bezeugen, dass die Lage der Dinge eher noch schlimmer als beschrieben war.

So fand Friedrich Wilhelm seinen Staat, und mit der ganzen Wucht seiner Energie begann er zu reformiren! Er selbst hatte ja den prunkenden gewaltig ausgedehnten Hofhalt seines Vaters sofort auf einen schlicht bürgerlichen Haushalt reduzirt; er wollte in seiner Wirthschaft jedes Rebhuhn jede Flasche Wein, jedes Ei berechnet wissen! Jetzt, beim Antritt seiner Regierung, verkündete er, dass er jeden Beamten, der nicht über jeden Groschen zu jeder Zeit genaueste Rechenschaft ablegen könnte, und in seinem Amtsbereich peinlich genau Bescheid wüsste, „zum Teufel jagen“ würde.

Friedrich Wilhelm war aber auch der Mann, der seinen Worten und Befehlen Wirkung und Ausführung zu verschaffen wusste: er erschien unerwartet am Rhein bei einem Kriegsrath und rechnete seine Bücher nach, er setzte ungetreu erfundene Beamte von einem Tage zum andern ab, ja, er liess in Königsberg den Amtsrath von Schlubhut wegen Unterschlagung vor den Fenstern der Kammer-Sitzungszimmer hängen, — innerhalb eines Jahres waren sämmtliche Beamte in Preussen, ob hoch oder niedrig, in beständiger Angst, vom Könige in Person visitirt, revidirt, malträtirt, arretirt zu werden! Ungeheuer war schon der Eindruck im Lande, als die obersten Hof-, Oberhof- und Hofcharen sämmtlich an einem Tage mit einem Schlage von der nährenden Erde verschwanden; als man erfuhr, dass der König zwar statt 1000 nur 30 Pferde im Stalle habe, aber doch in 4 statt in 14 Tagen von Berlin nach Königsberg fahre; wohlthätig war der Schreck, als der König den Marktweibern bei Gefängnisstrafe empfahl, beständig zu stricken, denn: „Stille sitzen und Faullenzen sind Gott ein Gräuel!“ Unzählig sind die Geschichten und Anekdoten, wie der selber ohne Ruhe thätige König Säumige zur Arbeit antrieb, ja zwang! Spazierengehen war verpönt: ohne ein wichtiges Geschäft nachweisen zu können, durfte kein Bürger dem König begegnen. „Kerl, scher' er sich an die Arbeit.“ Ein Lieblingsauspruch des Monarchen, kennzeichnend für sein ganzes Wesen, Denken und Handeln.

Also zunächst begnügte sich der König damit, die vorhandenen Einrichtungen und Behörden so zu sagen wieder in Gang zu bringen, den

komplizirten Mechanismus richtig und peinlich genau funktioniren zu lassen. Nur die Hofkammer ward sehr bald aufgelöst — mit ihr fiel auch das, was sie geschaffen: die Erbpacht auf den Domänen!

Entsetzlich war Friedrich Wilhelm der Gedanke, königliches Landeigenthum in fremde Hände übergehen zu lassen, und ohne weiteres wurden durch Königs Dekret die Erbpacht-Kontrakte gelöst, der Pachtschilling zurückgegeben und die Zeitpacht wieder eingeführt. Hierbei bekundete der König, der in Holland Landwirthschaft gelernt hatte, eine erstaunliche Fachkenntniss. Unendlich wichtige Bestimmungen hatte er damals getroffen: alles Land wurde nach seiner Güte in drei Klassen getheilt und hinsichtlich seiner Ertragsfähigkeit genau geprüft — hiernach wurde fortan die Pacht Höhe festgesetzt — ein Verfahren, das trotz seiner inneren Nothwendigkeit jetzt erst eingeführt wurde! So brachte Friedrich Wilhelm diese wichtigste Einnahmequelle seines Staatshaushalts persönlich in ein geordnetes System. Uermüdlich wachte er sein Lebelang darüber, dass die Bewirthschaftung der königlichen Güter rationell und mit allen Verbesserungen der fortschreitenden Technik geführt werde. Domänen-Wirthschaft war das erste, was Friedrich der Grosse in Küstrin lernen musste, freudig wird der erste, dem Kronprinzen gelungene Anschlag über die Ertragsfähigkeit eines Amtes vom Vater begrüsst; eifrig empfiehlt er seinem Sohn Verbesserungen und Vergrösserungen der Aemter und Höfe in Betracht zu ziehen; er geht in die kleinste Einzelheit: bespricht wohl die Dicke der Mauern von Schafställen, die Güte des Bodens, dass man Wiesenkultur treiben, die Viehwirthschaft hoch bringen müsse — der König war der erste und umsichtigste Landwirth seines Landes. So hob sich der Ertrag der Domänen in kurzer Zeit zu des Königs grösster Freude ganz bedeutend; nur die endlosen Verwicklungen zwischen Kriegs-Commissariat und Finanz-Direktorium, Domänen-Verwaltung und Steuererhebung störten noch den regelmässigen Gang der Maschine. Neun Jahre lang hielt Friedrich Wilhelm lediglich kraft seiner letzten Entscheidung in diesen verzwickten Kompetenzfragen Ordnung. 1722 aber ward sein lang gehegter Plan, in diesen Jahren praktischer Arbeit gereift, zur That: mit einem Schlage gab er Preussen eine grundlegende Neuordnung der Verwaltung. Sie war ebenso genial wie einfach: er verschmolz in jeder Provinz die Kriegs- mit der Domänenkammer, setzte über jede einen Präsidenten, der für die genaue Verwaltung aller, jetzt in eine Kasse fliessenden Einkünfte aus Domänen, Kontribution, Accise sowie aller anderen Steuern verantwortlich war — und in Berlin ward als letzte Instanz vor dem König das General-Ober-Finanz-, Kriegs- und Domänen-Direktorium eingerichtet. Dies war in Abtheilungen getheilt, jede Abtheilung umfasste unter einem Minister ein bis drei Provinzen. Eigenhändig hat der König die berühmte Instruktion für dies sein Staats-Ministerium niedergeschrieben. Diese Urkunde liegt im königlichen Hausarchiv. In 34 lapidar gefassten Artikeln

schreibt der König jedem Minister genau vor, was er zu thun, wie, wann und wo er zu arbeiten habe. Es ist nicht möglich, bei der gedrunghenen Sprache einen erschöpfenden Auszug zu geben, sagt Ranke; der Endzweck und Inhalt ist der: ohne Bedrückung der Unterthanen möglichst viel Geld zu erheben; nur dann könne die Armee erhalten und vermehrt werden, also Preussen die ihm gebührende Stellung einnehmen; nur dann könne für das Wohl des einzelnen Unterthanen gesorgt werden. Die klare Einsicht, der weite Blick, das Genie des geborenen Herrschers verbindet sich mit dem peinlichen Ordnungssinn des Exerziermeisters, wird getragen von echter, väterlicher Liebe des Königs zu seinem Lande. Mit derben Worten und praktischen Beispielen ermahnt dieser merkwürdigste aller Könige die Minister zur Pflichttreue und zur Einsicht: „So mir einer eine Melioration vorschlägt, die mir mehr kostet, als ich mir vor die nächsten Jahre Gewinn auch genau nachrechnen kann, so ist das Wind und blauer Dunst, und nichts nutze!“

Das oberste Präsidium und die Entscheidung in allen zweifelhaften Fällen behielt sich der König vor; fleissiger als er hat keiner mitgearbeitet: es war nicht Friedrich der Grosse, sondern Friedrich Wilhelm I., der zuerst das grosse Wort gesprochen hat: „Der König ist der erste Diener seines Staates!“ Preussen ist gediehen unter seiner Hand, die Staatseinkünfte sind gestiegen von 2½ bis auf 7 Millionen Thaler.

Hierzu trug nicht am Wenigsten die Reform des Städtewesens bei. Friedrich Wilhelm I. hat die ganze Zeit seiner Regierung hindurch hiermit zu thun gehabt. Die Materie war eine so schwierige, gemäss der verschiedenen Stellung der Mediat- und Immediatstädte in den verschiedenen Provinzen eine so verwickelte, unmöglich kurzer Hand zu erledigende, dass eine ausführliche Beschreibung dieses langsam vorwärts wachsenden Werkes hier — leider — nicht Platz finden kann. Ganz kurz gefasst (ich berufe mich für das Folgende auf Schmoller) war Wesen und Verlauf der Städte-„Ordnung“ von 1713 — 40 folgender: Die Selbstherrlichkeit der Reichsstädte des Mittelalters war möglich und berechtigt durch den losen Zusammenhang des „heiligen römischen Reiches“ in staatlicher und wirthschaftlicher Beziehung. Im Innern einig, weil die Kraft der Stadt nach aussen zusammengehalten werden musste, wurde die Verwaltung solcher Republiken in vielem ein Muster staatlichen Lebens; ein gesundes Beamtenthum konnte sich ausbilden. Mehr und mehr aber zerfiel das Reich in Territorien; in diesen engeren Staaten konnte ein weiterer Staat: die Stadt, nicht mehr berechtigt sein, also nicht geduldet werden; nothwendig mussten die Fürsten die Centren für Handel und Gewerbe, für Kunst und Wissenschaft ihrem Territorium politisch einverleiben. Zwar blieb in manigfachen Abstufungen bei Immediat- und Mediatstädten die Selbstverwaltung; allein in sittlicher und wirthschaftlicher Beziehung schien sie in Preussen am Anfange des 18. Jahrhunderts Daseinsberechtigung nicht mehr zu besitzen. Weder gegen den

Staat noch gegen die Stadt selbst wurden die Pflichten erfüllt: Steuerwilligkeit und Unterordnung unter das Interesse des Gesamtlandes war ebenso wenig zu finden, wie geordnete, ehrliche Verwaltung des Stadtvermögens. So litten beide: Stadt und Staat. Hier griff Friedrich Wilhelm I. ein. Untersuchungs-Commissionen für je mehrere Städte wurden eingesetzt, welche die vielfach verschlungenen Fäden rechtlicher und finanzieller Verwickelungen zu lösen, und darüber zu berichten hatten. Sodann wurden die Städte bezirksweise einem *commissarius loci*, einem Steuerrath unterstellt. Dieser stand unter der Kriegs- und Domänenkammer, diese unter dem General-Direktorium, wie wir sahen.

Der Steuerrath, ursprünglich nur Accisebeamter, hatte schon früher Aufsichtsrecht über einzelne Theile der städtischen Verwaltung gehabt, jetzt aber wurde diese ihm ganz (wenigstens der praktischen Wirkung nach) unterstellt. Er, der königliche Beamte, nahm die Geschäftsvertheilung der Magistratsmitglieder vor; er revidirte den jährlichen Stadthaushalt, die Brot-, Bier-, Fleisch-Steuer, Maass und Gewicht; die Leitung der Feuerpolizei wurde ihm überwiesen. Neue Steuern durften die Städte nicht erheben, ohne ihn zu fragen, ohne seine Genehmigung keinen Prozess führen. Ja, der Steuerrath führte eine Konduitenliste über die städtischen Beamten, und über die gesammte Stadtverwaltung hatte er jährlich in der „Städte-Tabelle“ zu berichten. Im Jahre 1723 wurde der Allgewaltige Mitglied der Kriegs- und Domänen-Kammer; wie früher schon oft gegen die Regel, berichtet er jetzt stäts unmittelbar dem General-Direktorium. Dieses aber hatte ja alle wichtigen Sachen dem Könige vorzulegen, und der unermüdlichen Energie, dem zähen Willen des Königs vor allem ist die unerbittliche Durchführung der Städtereform zu danken. Er wachte über der straffen, einheitlichen Durchführung der Steuerungen; er schützte seine Beamten vor Anfeindungen nicht minder wie er sie in angespanntester Thätigkeit beständig erhielt. So musste der Erfolg sich zeigen: geordnete, ehrliche Verwaltung brachte Wohlstand, also Steuerfähigkeit. Die Stadt wurde mit eiserner Ruthe zu ihrem Glücke, kann man sagen, gezwungen. „Friedrich Wilhelm I.“, sagt Schmoller, „hat die Städte von Neuem erzogen; und als besten Beweis für die Nothwendigkeit und Nützlichkeit dieser Erziehung kann man die Thatsache anführen, dass manche der kleineren Städte in ihrer Verwaltung zurückgegangen sind, als sie 1808 von dem gefürchteten Commissarius loci befreit wurden.“

Von der Städtereform schwer zu trennen ist die Reorganisation des Innungswesens. Zwar ward sie 1731 durch Reichsgesetz für ganz Deutschland festgelegt, aber erst auf preussischen Antrag, und für Friedrich Wilhelm I. nehmen wir in Anspruch, dies Reichsgesetz in seinem Lande rasch und energisch durchgeführt zu haben. Das Resultat fasst (wieder) Schmoller dahin zusammen, dass die Innungen der Staatsgewalt völlig untergeordnet, die innere Konkurrenz von der Stadt auf den Staat aus-

gedehnt, und die Gesellen rechtlich der Polizei, den Meistern, dem ruhigen Geschäftsgang unterstellt wurden.

So hat Friedrich Wilhelm die gesammte innere Verwaltung seines Landes reorganisirt. Aber das war nur ein kleiner Theil seiner Lebensarbeit. Zu seinem Bestreben, Geld zu schaffen, ohne durch übermässige Steuern das Volk zu drücken, und ohne Schulden zu machen, hat er, nach Ranke, dadurch den Idealzweck der Volkswirtschaft erreicht, dass er die natürlichen Erwerbsquellen seines Landes öffnete, und nun reiche Steuern zum Besten des Landes verwerthen konnte. Wir sahen schon, wie er die Landwirthschaft auf den königlichen Gütern zur Blüthe brachte, hier kann ich noch hinzufügen, dass er auch für die freie Landbebauung unendlich viel gethan hat. Nicht nur, dass er durch die genial-einfache Anlage der grossen Kornsilos den Preis des Getreides stäts auf einer Höhe zu halten wusste, der den Bebauern des vaterländischen Bodens das Leben ermöglichte; nicht nur, dass er durch Erlass von Steuern, Befreiung der ältesten Söhne von der 20jährigen Dienstzeit, unmittelbare Schenkungen von Saatgut und baarem Gelde zahllose Landwirthe unterstützte, zum Theil vom Ruin rettete: — Friedrich Wilhelm I. folgte dem Beispiele des Grossen Kurfürsten: er rief aus Holland, vom Rhein, aus Sachsen gute, bewährte Landwirthe nach Preussen, vertheilte sie als Instruktoren auf seine Aemter, wo man sie nehmen wollte, auch auf Privatgüter — der Erfolg ist nicht ausgeblieben. Indessen hiermit nicht genug: den Städten, der Industrie hat der grosse König die gleiche Fürsorge gewidmet. Ihn verdross es über die Maassen, dass er sogar das Tuch für die Röcke seiner Soldaten im Auslande kaufen musste — das konnte er nicht dulden. Und er, der König von Preussen, setzte sich mit einem Berliner Kaufmann in Verbindung, suchte sich aus dem Reiche gute Tuchmacher zusammen, gab das Betriebskapital her und das Lagerhaus, die Königliche Tuchmanufactur erstand. Sämmtliche Uniformen seiner 80000 Soldaten wurden hier aus Brandenburger Wolle verfertigt. Das Geld blieb im Lande, und, was mehr war, der Staat machte dabei auch noch sein Geschäft. Das selbe Bild wie bei der Landwirthschaft: Staatsmusteranstalten werden gegründet und die private Thätigkeit geweckt, unterstützt und gefördert. Denn Friedrich Wilhelm begnügte sich nicht mit seinem Lagerhaus: er vertheilte Wollwirker, Handwerker jeder Art durch alle Städte; in der Instruktion des Generaldirektoriums schon verlangte er genaue, statistisch begründete Meldungen, wo noch Handwerker unterzubringen seien; bald wurde, um die Konkurrenz mit England aushalten zu können, durch Allerhöchste Cabinetts-Ordre die procentuale Zusammensetzung der einzelnen Fabrikate festgelegt, etwas später die Ausfuhr bedingt verboten, andererseits auf Einfuhr fremdländischer Stoffe ein gewaltiger Zoll gelegt. Ja, der König ging soweit, das Tragen ausländischer Stoffe kurzab zu verbieten: nachdem über diese „maasslose Tyrannei“ eine Zeit lang entsetzlich gescholten war, kamen

plötzlich die einheimischen Tuche zu Ehren, Produktion, Gross- und Kleinhandel blühte, Kaufleute und Handwerker verdienten, wie nie zuvor!

Friedrich Wilhelm hatte die seltene Freude, den Erfolg seiner Organisationsarbeit meistens schon nach 2—3 Jahren vor Augen zu sehen. An dieser Stelle aber muss ich seiner gewaltigsten Schöpfung gerecht werden: dem „Retablissement“ Preussens. Wir hörten schon, wie entsetzlich die Pest in Ostpreussen und Lithauen gewüthet hatte: thatsächlich war das Land zur Wüste geworden. Für unsere heutigen Kulturverhältnisse ein unmögliches und kaum in seinem ganzen Umfange vorstellbares Ereigniss, dass eine Provinz, eine ganze Provinz über die Hälfte ihrer Einwohner durch eine Seuche verliert; dass ganze Städte und Dörfer leer und verödet daliegen, dass man 3 Tagereisen in der Runde kein bewohntes Haus mehr trifft, zumal die Angst vor der Pest die Leute schaarenweise aus dem Lande trieb. Die Cholera in Hamburg 1893, die jetzige Pest in Indien wüthet nicht annähernd so im Verhältniss, wie damals die Pest in Preussen. Friedrich Wilhelm dem Grossen gebührt der Ruhm, das Land Preussen im grossartigsten Maassstabe neu besiedelt zu haben. Der sparsame und darum reiche König, der in manchen Geschichtsbüchern als Geizhals verschrien wird, hat an 6 Millionen Thaler nach Preussen gegeben: das Jahreseinkommen des Gesamtstaates ward für eine Provinz verwandt! Man stelle sich vor, dass in unserer Zeit eine solche Regierungsvorlage an das Parlament käme, dass bekannt würde, dass der Monarch nicht nur persönlich ein gutes Stück der vorbereitenden Arbeit geleistet habe, sondern auch seiner Energie hauptsächlich die Fertigstellung des Entwurfes zu danken sei — man stelle sich vor, dass ein solcher Entwurf angenommen, durchgeführt und von herrlichstem Erfolge gekrönt würde — welch' ungeheurer Zeitungsärm würde entstehen, in den Himmel würde man den Fürsten erheben, Denkmal auf Denkmal würde ihm gesetzt werden, bei Lebzeiten würde man ihn den „Grossen“ nennen, den Retter Preussens! Damals nichts von alledem: ausser in einem Privatbriefe Friedrichs des Grossen an Voltaire, ausser Notizen von Pöllnitz, Morgenstern, Gundling (Biographen Friedrich Wilhelms) findet man keine Nachricht von gebührender Würdigung. Und doch: an dieser Reorganisation einer ganzen Provinz und ihrer Bevölkerung kann man erst recht sehen, was Friedrich Wilhelm geleistet hat. Wie der ganze Plan von ihm ausging, so hat er auch dessen Ausführung persönlich geleitet und überwacht. Seine Gesandten und Agenten im ganzen Reiche mussten gewaltig die Werbetrommel rühren. Freie Reise, Land und Haus und Hof geschenkt, Steuerfreiheit für die nächsten Jahre — man kann sich denken, welch glänzenden Erfolg solche Anerbieten hatten! Unzählige jüngere Söhne, arme Handwerker, Besitzer verschuldeter, schlechter Güter strömten herzu! Der König von Preussen war bekannt für baare und pünktliche Zahlung; sein Wort galt mehr als mancher Eid. Der vorsichtige Monarch seinerseits traf die peinlichste Auswahl unter den Bewerbern;

genaue, beglaubigte Auskunft über jeden Kolonisten wollte er haben; denn: „Trunkenbolde, Tagediebe, Lotterbuben und Faullenzler passen wohl in dem Teufel sein Reich, nicht aber in meines!“ An dieser Stelle seien auch die Salzburger erwähnt. Es war nicht das einzige Mal, dass Friedrich Wilhelm, dass der König von Preussen sich in Gegensatz setzte zu dem Erzhaue Oesterreich, zu dem römischen Kaiser, und nachdrücklich der evangelischen Glaubensgenossen sich annahm! Bekannt ist, dass 12000 Salzburger, die um ihres Bekenntnisses willen leiden mussten, der königlichen Güte und Einladung folgten, mit Sack und Pack ihre Heimath verliessen und gleich den Schwaben, Franken, Rheinländern, Sachsen in Ostpreussen angesiedelt wurden. Auf Befehl des Königs entstand so an der deutschen Ostgrenze eine Kolonie von rein deutschen, evangelischen Bauern, Handwerkern und Bürgern; unermesslich wichtig als neue Grenzmark, als deutsche Insel inmitten von polnisch-römischkatholischen Landen.

Aber das neu besiedelte Land hätte keine Lebenskraft gehabt, wenn nicht Friedrich Wilhelm den Boden gepflügt und bestellt, die Verwaltung, das Steuersystem, Handel und Gewerbethätigkeit, endlich das Gerichtswesen von Grund auf reorganisirt, neu geschaffen hätte. Es übersteigt weit den Rahmen dieser Skizze, dieser wahrhaft königlichen Arbeit eingehend gerecht zu werden: nur die wichtigsten Veränderungen konnten hervorgehoben werden.

1713 regierte in Ost-Preussen nicht der König, sondern der Adel, und zwar regierte er schlecht. Denn die Vertheilung der Steuern muss, nach Schmoller, eine unglaublich ungerechte genannt werden: die Armen wurden gedrückt, die Reichen geschont. Veruntreuungen, „Vetternwirtschaft“ in allen Schattirungen trugen dazu bei, die Thätigkeit der eingesetzten Kriegskommissariate und Domänenkammern zu einer nutzlosen zu machen. Die vier ständischen Regimentsräthe nennt Schmoller „Vormünder des Fürsten“; sie vergaben alle Stellen, sie ernannten die Beamten. Ihre Gewalt musste gebrochen werden, wollte der König freie Hand haben — ihnen, dem ganzen Adel gegenüber „stabilirte Friedrich Wilhelm die Souveraineté“. So ward unter des genialen Waldburgs Leitung auf Befehl des Königs das gesammte Land neu eingeschätzt, und hernach eine General-Hufensteuer festgesetzt: sämmtliche andere Steuern wurden aufgehoben. Welche Ungerechtigkeiten durch diese umfassende Reform beseitigt wurden, mag man daraus ersehen, dass die alte Steuerrolle nur 34 681 Hufen gänzlich verschwieg, dass z. B. die Schlodischen Güter jetzt 6250 fl. anstatt wie bisher 2000 fl. Steuer geben mussten.

Gleichzeitig wurden die ständischen Amtshauptmannschaften aufgehoben und Landrathsämter an ihrer Stelle „etabliert“, welche der königlichen Kammer unterstanden: allmählich ward die ganze ständische Beamtenhierarchie beseitigt, indem die Stellen theils gestrichen, theils bei Todesfall nicht neu besetzt wurden.

So ward Ostpreussen königlich.

Und nicht zu seinem Schaden. Denn der König sorgte für das neu-geordnete Land. Er liess die Flüsse reguliren, er kaufte die beiden grossen Kanäle an (die „Friedrichsgräben“), er liess die Wege verbessern, neue anlegen, er liess die für das Land der Forsten so wichtige Flösserei systematisch organisiren, er stellte endlich auch zahlreiche neue Postverbindungen her. Aber damit nicht genug. Industrie wurde geweckt, indem man Papier-, Oel-, Schneide-Mühlen und Eisenhämmer anlegte; indem man Handwerker kommen liess und vertheilte. Der so erwachenden Industrie wurde Stätte und Absatz im Lande dadurch bereitet, dass acht Flecken, bezw. Dörfer zu Städten geradezu „gemacht“ wurden, es waren dies Tapiau, Ragnit, Biala, Stallupönen, Darkehmen, Pillkallen, Gumbinnen, Schirwindt. Für die Landwirthe wurde so gesorgt, dass königliche Magazine ihnen das Getreide abkauften und gleichzeitig — als grosse Erleichterung — die Kavallerie vom Lande in die Städte „umquartirte“.

Das höhere Gerichtswesen wurde von Cocceji neu geordnet: vereinfachte, regelmässige, rasche Arbeit der Justizbehörden war das bald erreichte Ziel.

Wir werden weiter unten sehen, was der König für die Volksschulen that.

Zieht man nun die Summe dieser landesväterlichen Arbeit, erwägt man, mit welch' unablässiger Sorge und Energie der König sein ganzes Leben hindurch die stätige Weiterentwicklung Preussens (Ostpreussens) überwacht hat, bedenkt man schliesslich den frischen Zug, den die grosse Menge der neuangesiedelten Bürger und Bauern in das Leben der Provinz brachte, so wird man zugeben, dass Friedrich II., der grössere Sohn des grossen Vaters, nicht übertreibt, wenn er an Voltaire schreibt:

„Die Erde ist wieder angebaut, das Land bevölkert; der König hat es weder an eigener Mühe noch an dem, was andere antreiben kann, fehlen lassen; keinen Aufwand hat er gespart: hunderttausende denkender Wesen verdanken ihm ihr Dasein oder ihr Glück.“

Und den nackten Daten, dass in Ostpreussen von 1713—1740 die Bevölkerung von 440000 auf 600000 gestiegen, dass urkundlich 11833 Bauern neu angesetzt sind, dass die Bodenpreise um das Anderthalbfache gestiegen, dass die Steuern von 209279 Thalern bis auf 299501 Thaler kommen — diesen Daten füge ich das Urtheil Schmollers, des grossen Forschers, auf den meine Darstellung sich gründet, bei: „Was Friedrich Wilhelm I. für Ostpreussen gethan, gehört zum Grössesten, was je ein Fürst, was je ein einziger Mann für ein Land gethan hat.“

Wir kennen unseren König jetzt als Soldatenkönig, als Verwaltungs-genie, als Nationalökonom von grösster Ein- und Umsicht, als einen Mann, der das als richtig Erkannte auf diesen Gebieten mit beispielloser

Energie in praktischer Weise ins Leben rief und am Leben erhielt — und doch ist die Geschichte seines Wirkens noch nicht erschöpft!

„Die schlimme Justiz schreiet zum Himmel, und wenn ich's nicht remedire, lade ich selbst die Verantwortlichkeit auf mich“ — unmittelbar nach seiner Thronbesteigung hat der Fünfundzwanzigjährige so gesprochen. Als bald führte der König wie in Preussen, so in seinem ganzen Lande mancherlei Vereinfachungen und Verbesserungen ein; er wollte vor allem das Verfahren beschleunigt wissen. Im Wesen der Sache lag, dass ohne gewiegtcs Fachstudium und lange Arbeit von Fachleuten hier nichts plötzlich geändert werden konnte — somit beauftragte der König auch jetzt den berühmten Cocceji in Halle, ein neues Rechtsbuch auszuarbeiten. Und der Monarch, der ein Deutscher war an Leib und Seele, er hat den selben grossen Zweck damals schon als das Ideal hingestellt und ihm nachzustreben befohlen, der jetzt zum kleinen Theile durch das neue Bürgerliche Gesetzbuch erfüllt ist: die Umwandlung des römischen Rechts in deutsches, in solches, welches dem deutschen Rechtsbewusstsein entspricht! Weit ragt Friedrich Wilhelm auch in diesem Erkennen dessen, was dem Volke noth war, über die anderen Herrscher seiner Zeit hinaus.

Die Stellung Friedrich Wilhelms zu den Wissenschaften überhaupt war nicht annähernd so schroff, wie in den meisten Büchern zu lesen ist. Wahr ist, der König der praktischen Arbeit war kein Philosoph, kein Schöngeist er wollte von allem, jedem Axthieb und jeder Denk-Arbeit, wo möglich sofort den unmittelbaren Nutzen sehen; wo dies nicht zutraf, ist er allerdings wohl mit scharfem Spott dazwischen gefahren. Doch die vorhandenen wissenschaftlichen Einrichtungen hat er nicht geändert, wenn er auch der Akademie der Wissenschaften bei der grossen Revision des Etats die Zulage verringerte. Dafür hat er die medicinisch-chirurgische Abtheilung erweitert, und den grössten Nutzen für die Ausbildung der Militärärzte daraus gezogen; ja, er liess öffentliche, gemeinverständliche medicinische Vorträge halten, die dem Gesundheitszustande des ganzen Volkes zu Gute kamen. Und so haben Wissenschaften und schöne Künste unter dem eisernen Könige zwar keine Blüthezeit erlebt, schlecht ist es ihnen aber auch nicht gegangen: Ranke nennt Heineccius, Böhmer, Ludewig, Pott als Koryphäen der Wissenschaft, und sie haben unter Friedrich Wilhelm gewirkt. Der König errichtete in Halle sogar eine neue Professur, für National-Oekonomie und Cameralia; hier konnten, das war wieder die praktische Seite der Sache, seine Beamten theoretisch gebildet werden. Eine wahrhaft königliche Fürsorge aber widmete der um die Heranbildung seines Volkes so eifrig bemühte Herrscher dem Volksschulwesen. Er war es, der den obligatorischen Schulbesuch einführte, er sorgte auch dafür, dass die Kinder gesunde Kost bekamen. Lesen, Schreiben, Rechnen und Religionsunterricht — wer nicht lesen kann, wird zum Konfirmations-Unterricht nicht zugelassen. Diesen aber hat auch wieder Friedrich Wilhelm als erster Regent durch Dekret

eingeführt. Oft genug wurden bei den jährlichen Reisen in die Provinz Schulprüfungen abgehalten — bekannt ist, dass der König den Schulmeister zu Wusterhausen höchlichst belobte, weil er, der König, die Kinder dort nicht hatte bewegen können, zu rufen: „Unser Schulmeister ist ein Esel!“

In der Provinz Preussen hat der König gerade 1000, sage tausend neue Schulen gestiftet, — man berechne einmal den Zinseszins dieses im Herz, Kopf und Gemüth des Volkes angelegten, geradezu riesenhaften Kapitals!!

Es gibt kaum ein Gebiet des sozialen Lebens, auf dem Friedrich Wilhelm sich nicht als helfender, rettender Neuordner gezeigt hätte. Er war der erste Fürst, in dessen Landen Befehle, Gesetze erlassen wurden zur Verhütung von Feuersgefahr, genaue Vorschriften über Bauart der Häuser, besonders der Feuerstellen — unendlich wichtig in damaliger Zeit, da es eine eigentliche Feuerwehr noch nicht gab, aus Fachwerk gebaute und weichgedeckte Häuser die grosse Mehrzahl der menschlichen Wohnungen ausmachten.

Friedrich Wilhelm hat Gesundheitsämter errichtet (heute ist man darauf zurückgekommen), besonders in den Grenz-Provinzen; die Verhütung der Ausbreitung und Einschleppung so mancher Epidemie war lediglich dieser Organisation zu danken.

Aber noch tiefer griff der König in das tägliche Leben ein: seine Almosenämter beaufsichtigten, leiteten und erweckten, ja erzwangen die private Wohlthätigkeit — die Pflicht des Staates, den Armen zu helfen, hat schon Friedrich Wilhelm festgestellt und in die That umgesetzt.

Das alles hat dieser König geschaffen und unterhalten. Er allein; denn seine Minister waren nachgewiesenermaassen stets nur die Ausführer des königlichen Gedankens und Willens. So hat er die Armee, die Verwaltung, die Finanz-, die Volkswirtschaft, die Justiz, das Schulwesen von Grund aus neu geschaffen, umgeformt, reorganisirt; das kann man an den geschehenen Thatsachen nachzählen, abmessen. Unermesslich aber ist der gewaltige erziehende Einfluss, den der König seine ganze Regierung hindurch auf sein Volk, seine Beamten ausgeübt hat. Denn er regierte und wirkte ja nicht als unsichtbarer, geheimnissvoller Leiter vom grünen Tische aus, er ist ja geradezu der Vorarbeiter seines Landes gewesen. Er war der „König Ueberall“; er revidirte den Kammerpräsidenten und den Dorfschulmeister, den Domänenpächter und den Steuerrath, den Prediger und den Tuchverkäufer, seine Soldaten und den Zolleinnehmer! Niemand war vor seinen, in das kleinste Detail gehenden Fragen sicher — und dieser König regierte nur 27 Jahre lang! Als er aber, erst 52 jährig, heimging zu seinen Vätern, da hatte er nicht nur das Heer von 30 000 auf 80 000 gebracht, die Schulden seines Vaters in einen baaren Kriegsschatz von 7 Millionen Thalern verwandelt, nein, da funktionirte die ganze Staatsmaschine so vorzüglich, so unheimlich genau — da war jener preussische Beamtentypus, jenes Muster an Pflichttreue, Fleiss und Redlichkeit (denn anderes duldete der König nicht) so

klar festgestellt, so sicher allein vorhanden, dass jetzt wirklich endlich Preussen in seiner Kraft frei wurde, dass Friedrich der Grosse diese von seinem Vater in mühsamer Friedensarbeit mühsam errungene Kraft entfalten, entfesseln konnte, und das Zwitterding zwischen Kurfürstenthum und Königreich zur europäischen Grossmacht wurde!

Wie hat man dem eigentlichen Gründer Preussens, Friedrich Wilhelm I., seine Lebensarbeit gedankt? Was ist über ihn geschrieben? Was wird in den Schulen über ihn gelehrt?

Ich entnehme den officiellen Geschichtsbüchern von Lehranstalten jeden Grades folgendes:

„Friedrich Wilhelm, ein rauher und sparsamer Fürst, schaffte Ordnung in der Verwaltung.“

„Dieser König strebte nur nach Soldaten und Geld.“

„Friedrich Wilhelm war ein strenger Herrscher, eine derbe Soldaten-Natur, ein Feind des französischen Wesens.“

„Die Anlagen Friedrich Wilhelms entwickelten sich aber durchaus nicht in der gewünschten Weise. Sein Geist blieb auf den gewöhnlichen Menschenverstand beschränkt, seine Sitten festigten sich mehr und mehr in roher Derbheit!“

Das sind so zusammengefasste Urtheile, der Gesamt-Eindruck, den der Schüler von Friedrich Wilhelm I. erhält; und wenn auch dann seine Neu-Schöpfungen, zum Theil noch dazu lückenhaft, aufgezählt werden, wenn dann zugestanden wird, dass Friedrich Wilhelm ein praktischer, ungemein thätiger Arbeiter, ja ein Wohlthäter seines Volkes gewesen wäre — ist denn das genug? Wird man dadurch seiner historischen Grösse gerecht? Die geradezu sagenhafte Vielseitigkeit dieses Autodidakten auf dem Throne, dazu diese wunderbare Fachkenntniss auf allen Gebieten, die grossartige Genialität seines Schaffens, seine gewaltige Bedeutung für Preussen — wo steht davon geschrieben? Das Volk, die preussische Jugend bekommt nichts davon zu hören! Nur die grossen Forscher, deren Werke mehr gelobt als gelesen werden, Carlyle, Ranke, Treischke, Sybel, Koser, Schmoller, sie geben dem König, was des Königs ist!

„Ein Genie von seltener Energie der Praxis —“,

„nur Napoleon und Stein erreichten Friedrich Wilhelm I. Verwaltungsgenie —“,

„der grosse Kurfürst, Friedrich Wilhelm und Wilhelm der Grosse sind die Gründer der Armee —“,

„Friedrich Wilhelm hat Preussen nicht nur gerettet, nein, ohne ihn hätte es im 18. Jahrhundert kein Preussen gegeben“ — so und ähnlich steht da zu lesen! Und der Franzose Trochu, der die Schärfe des preussischen Schwertes erfahren hat, er schreibt, der Staat Preussen sei von niemand anderem als von Friedrich Wilhelm I. gegründet worden! Aber in die Erkenntniss unseres Volkes sind diese Resultate der Forschung nicht

gelangt — wer kennt Friedrich Wilhelm I. in seiner grundlegenden Grösse? Wo steht sein Denkmal? Friedrich Wilhelm III. und Friedrich Wilhelm IV., sie haben Reiterstandbilder an glänzenden Plätzen erhalten, er aber, der ungleich grösser war als sie, hat in der Stadt, die er gebaut hat, kein Denkmal bekommen. (Erst seit diesem Jahre steht er in der Ahnenreihe der Siegesallee!) Wahrlich, Preussen ist seinem zweiten Gründer, seinem König-Reformator heute noch die bei weitem grössere Hälfte des Dankes und der Anerkennung schuldig!

Otto von Leixner: Ueberflüssige Herzensergiessungen eines Ungläubigen.

„Betrachtungen aus deutscher Weltanschauung.“

(Berlin, O. Janke.)

Das entschieden beachtenswerthe Buch soll doch mit etwas mehr Worten, als es der Raum unseres „Umschlags“ gestattet, unseren Lesern angezeigt werden, wenn auch ein ausführliches „Referat“, nach unserer Ansicht, da nicht an der rechten Stelle ist, wo man eben eine eingehende Lektüre empfehlen will. Vor-erst aber sei davor gewarnt, dass man sich nicht etwa am Titel stosse: diese überflüssigen Herzensergiessungen bedeuten nicht solche, die „überflüssig“ wären, sondern bekunden ein Herz, das überfließt; und dieser „Ungläubige“ stellt sich keineswegs also zum Religiösen, zu Gott und Heiland, sondern vielmehr zum Modernen, — jedoch nicht, indem er ihm nur den Rücken zukehrt, sondern, indem er ihm gerade in's Gesicht sieht. Auch die „deutsche Weltanschauung“ endlich ist keine moderne Phrase, sondern sie blickt aus uns verwandten Augen in die Welt und ermöglicht daher auch über Zweifelhafte eine Verständigung. Eigentlich wär' es hiermit nun schon des „Sondernden“, Kritischen, fast genug; wir brauchen das „tolle! lege!“ nur noch ein Weniges zu umschreiben. Wir „schreiben“ aber in diesem Falle ausnahmsweise gerne, weil wir zuvor gerne gelesen haben. —

Ernste Menschen schreiben in unseren unruhigen Tagen mahnende Bücher aus dem tiefen Quell der Selbstbesonnenheit und aus einem starken Drange, etwas beizutragen zur Erleuchtung und Erwärmung der Seelen durch neue Kräfte deutscher Religiosität. Das sind Gewissensbücher, und wenn auch kein „Kanon“, doch um so mehr lebendige Symptome wieder erwachenden Christenthums. Vielleicht dürfte unter den zumeist hervortretenden Schriften dieser Art aus jüngster Zeit, die einen Gelehrten (Harnack, Wesen des Christenthums), einen Dichter (Rosegger, mein Himmelreich), einen Schriftsteller (O. v. Leixner) zum Verfasser haben, eben dies Letztgenannte sich am Besten eignen, auf weitere Kreise einigermaassen nachdenksamer und gebildeter Menschen zu wirken, weil es mit der frischen Art der subjektiven Erfahrung eine gewisse, auf breiterer Bildungs-

basis beruhende, daher ruhige Berücksichtigung moderner Richtungen und Interessen verbindet, und weil es mit einem mannhaft kräftigen, vertrauensvollen nationalen Zuge eine „deutsche Weltanschauung“ als sicheres Gut bekennt und behauptet. —

Da fühlt man sich auf einem heimischen Boden, nicht nur im Kämmerlein bei einem lieben, zart- und tiefsinnigen Einzelmenschen, der uns wohlthut, wie er uns wohlgefällt, — aber auch nicht nur unter Idealen, Abstraktionen, Gedankenbildern, die immer erst des Mannes warten müssen, der sie durch eine kühne That der — immerhin raumzeitlich beschränkten — Verwirklichung beglaubigt. Mit Leixner können wir wie in lebhaftem Gespräch, im Geist und Gemüth ernst bewegt, mitunter auch heiter ermuntert, durch's offene Leben der Zeit hinschreiten, und werden bald bemerken, dass unser Begleiter es wohl verstanden hat, aus Manchem, was uns als ein allgemeines „Problem“ beunruhigen mochte, eine persönliche Pflicht für uns zu machen. Darauf aber kommt es doch im Grunde bei allen schwierigen Fällen und Lagen des Lebens vornehmlich an, — nur dass es eben deutscher Weltanschauung entspricht, die Pflichten nicht als auferlegte Gesetze, jüdisch-alttestamentlich, aufzufassen, sondern evangelisch-christlich, als freie, unsern Willen erleuchtende Erkenntnisse unserer eigenen Stellung zu Welt und Gott.

Die schönsten, belehrendsten Kapitel aus der Fülle der dahin führenden Betrachtungen des Autors sind wohl das über „die Welt der Beweggründe“ und das über „Weltbesiegung, nicht Weltflucht.“ Die muss man eben lesen und für sich bedenken. Wer aber einmal seinen festen Boden gefunden hat, auf welchem ihm solche Erkenntnisse erwachsen und gedeihen, der kann darnach auch sowohl mit belustigendem Humor die Umwelt — „im Lande der Streithänse“ — schildern (hier findet sich u. A. das witzige Wort von „den gelehrten Philologen, der bekannten Menschenart, der zu Liebe die Sprachen erfunden worden sind“), als auch dem „Uebermenschen“ mit ernster Gelassenheit in's Gesicht schauen, als auch einem Theile der grossen Welt des Wahnes, Rausches und Scheines. Das Kapitel „Nietzsche“ ist vielen Unsicheren besonders zu empfehlen; es ist mit schöner Würde geschrieben, und ohne drastische Einfälle zu verschweigen, wie den von der „Umwortung der Worte“, enthält es auch tief eingreifende Sätze, wie den über den „irren Klang“, der schon bei der Zertrümmerung seines „Leitbildes“ aufkante: „die Zertrümmerung, die Ueberwindung ist ganz inneres Geschehen, wie der Aufbau des Leitbildes es war, Beides, aber ein ästhetisches Thun — ein künstlerischer Genuss. Er geniesst in seinen „fünfzig Entzückungen“ sich selbst, er geniesst seine Schmerzen, die den Zerfall des Ideals begleiten, vor allem aber die künstlerische Freiheit, womit er das Selbstgeschaffene zerstört. Aber er ahnt nicht, dass er dabei an einen Abgrund geräth, in dem er versinken wird.“ (Nur im „Lande der Streithänse“ würde es möglich sein, auch über den Begriff des ästhetischen „Genusses“ in Streit zu gerathen, als ob er die tiefsten persönlichen Leidenszustände ausschliesse, die ihm vielmehr adhaerent sind!)

Sehr zu beachten ist, was von der „Umdeutung der Beweggründe“ gesagt wird, der die „unbewusste Anerkennung der sittlichen Weltanschauung zu Grunde zu liegen“ scheint. Hier kann ein Jeder noch lernen, vor der Selbstbelugung sich zu hüten, womit er sich die Irrungen seiner Ichsucht so gerne aus ethischen Motiven fälschlich erklärt. Dem „Ich“ gegenüber stellt der Verfasser den Begriff des „Selbst“, s. z. s. „das Beste meines Wesens“, wie Faust sagt. „Es ist der Hauptirrthum des Buddhismus“ — lesen wir in Bezug auf diese Unterscheidung — „dass er das Ich tödten will, statt es zum Werkzeuge eines Höheren zu gestalten;

des Selbst.“ — „Auch der Künstler muss das Ich unterwerfen, damit frei werde das Selbst, d. h. das, was im eigentlichen Sinne im Einzelwesen schöpferisch ist.“ In der Schilderung des Künstlers tritt uns, auch ungenannt und ungewollt, mit innerer Nothwendigkeit das Bild unseres Meisters deutlich vor die Seele, eines der gewaltigsten Heroenbeispiele von der schier bis zur Vernichtung gehenden Achtlosigkeit gegen das Ich auf der steilen Bahn zur freien Bekundung des in den Werken zum Ausdruck kommenden Selbst. — Es ist nur zu bedauern, dass Leixner an einer Stelle, welche geradezu dieses Wortes zum vollerkklärenden Abschlusse zu bedürfen scheint, —: „Todt sind die Asen, wie die Olympier es sind“ (S. 228) — nicht ausdrücklich die Tragödie des „Ringes“, das grösste Gedicht unserer Zeit über dieses Thema, angeführt hat, worin eben der „Tod der Asen“, die Antwortlosigkeit der Götter einer alten Welt — und zugleich im Sinne des Autors! — die Selbstvernichtung des Ich vor dem Siegesbilde des Selbst, künstlerisch für alle Zeit verkörpert ist. Aber er wird zu Denen gehören, die diese Tragödie noch nicht in Bayreuth erlebt haben, und denen daher aus mehr oder minder glanzvollen Operaufführungen der „Walküre“ etwas wie ein krampfhafter, wenn auch genialer und pompöser — musikalischer — Wiederbelebungsversuch an den nordischen Asengestalten vorschwebt! —

Dem gegenüber wieder klingt es im vollen Tone Wagnerischen Glaubens und Lehrens, wenn er sagt: „Wie natürlich werden die Wunder, die der t ä p - pische Geselle Verstand leugnet, wenn ein Genius sie mit lächelndem Munde und ernstem Auge verkündet.“ —

An den insonderheit religiösen Betrachtungen, die zum Schlusse in edlen Seelenklängen austönen, wird es allerdings auch unter den ganz deutschen Lesern — nicht nur den „Streithänsen“ — wiederum Spaltungen geben; denn das religiöse Bedürfniss ist und bleibt verschieden, wie die Individuen selbst. Der Eine bedarf eines Heilandes, der ihm nur vorlebt, der dabei aber auch alle Phasen des Lebens mit ihm theilt; der ihm gerade auch in den Ueberwindungen seines Ich durch sein Selbst, bei dem allmählichen Aufstieg durch Zweifeln zur Gewissheit, durch Kampf zum Sieg, sympathisch ist, also eines Christus, der, wie der Verfasser meint, auch einmal „ausserhalb des Vaters“ gewesen, im Leben, nicht nur im Sterben. Der Andere aber bedarf eines Erlösers, in dem er gläubig hingebungsvoll das reine Göttliche selbst, das göttliche Selbst, das lebende Ideal, verehren kann, den sündenlosen, gnadenmächtigen Gottmenschen, Mensch nur im Leiden seines uns geopferten Lebens, aber in der Kraft seines eigensten ewigen Wesens: Gott. Der Eine liebt, was ihm gleich ist; der Andere glaubt, was über ihm ist. Der Grund zu beiden Empfindungen ruht in ihm, im Einen wie im Andern. Im Grunde aber wirkt bei beiden „die Sehnsucht nach dem Heil“, nach der Wahrhaftigkeit, der Freiheit, dem Ewigen, dem „Vater.“ —

Der heilige Ernst dieser Sehnsucht lebt auch in diesem Buche, auch wo es Scherze treibt und Märchen erzählt; und wir begrüßen es gerne als ein schönes Zeichen, dass dieser Ernst denn doch noch in der Welt ist und mitarbeitet an der Menschheit der Zukunft und an dem Reiche Gottes.

H. v. W.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Hans von Bülow über die erste Aufführung des „Tannhäuser“
im königlichen Opernhause zu Berlin.

Beim Studiren älter Zeitschriften über das Berliner Musikleben der fünfziger Jahre fand ich in der Berliner „Feuerspritze“, einer Montags-Zeitung, herausgegeben von A. Hofmann & Comp., eine Besprechung der ersten Tannhäuser-Aufführung im Januar 1856 durch Hans von Bülow. Da sie in den ausgewählten Schriften des Meisters fehlt, jedoch für die Leser der Bayreuther Blätter von grossem Interesse sein muss, so sei sie hierdurch der Vergessenheit entrissen.

Hans von Bülow schreibt:

„Von einem Erfolg der ersten Aufführung des „Tannhäuser“ kann noch nicht die Rede sein. Die erste Aufführung ist noch nicht zu Ende. Sie wird es sein, sobald die zahlreichen Cohorten der Neugierigen, welche in der bevölkerten Hauptstadt während fünf Vorstellungen, wenigstens im Opernhause, einander ablösen möchten, einem weniger gemischten Publikum Platz gemacht haben werden, das der Drang nach dem Erkennen mehr als der des Schauens in den Saal führt. Das wird nicht lange ausbleiben; die Schaulust hat am Montag und Donnerstag vom Dichter und Komponisten mehr als unbefriedigt, — gelangweilt das Theater verlassen. Der Preis dieser beiden Abende wurde nicht Richard Wagner, sondern der Intendantur und Regie und vor Allem dem Professor Gropius ertheilt. Mit Recht — denn da die Sehnsucht einiger alten Herren nach der ascetischen Einrichtung der Shakespeareschen Bühne im Publikum nirgends eine Theilnahme erregt, so haben die genannten Mächte durch den unvergleichlichen, von Seite des Professors Gropius echt künstlerischen Glanz der äusseren Ausstattung den begründetsten Anspruch auf dankbare Anerkennung erworben. All diese scenische Pracht erwies sich aber für das Anfangs geblendete und entzückte Auge nicht als Rahmen jener ungeheuerlichen, buntscheckigen französisch-romantischen Effekte in Handlung und Musik, an welche die moderne Oper die moderne Zerstreuungssucht verwöhnt hat. Sie wurde öde wie der Kerker des „Fidelio“; der musikalischste, frivolste Müssiggänger, für den bekanntlich Mozart keine seiner Opern geschrieben, hätte sich nach „Don Juan“ gesehnt, — um sich im Reflex eines Champagner trinkenden Frauenjägers wenigstens eine Weile zu ergötzen, und später in einem Diorama für den Mangel an schönen Dekorationen entschädigt. Bei dieser in den ersten beiden Vorstellungen stark betheiligten Klasse des Publikums hat der „Tannhäuser“, sprechen wir es unumwunden aus, nicht einmal einen succès d'estime oder d'ennui gefunden, er hat ein entschiedenes Fiasko gemacht, wie bei seiner ersten Aufführung am Dresdener Hoftheater den 13. Oktober 1845.

Darin könnte vielleicht eine Satisfaktion für den früheren Intendanten liegen, der im Jahre 1847 dem Komponisten seine Ablehnung des Werks damit motivirte, das selbe sei für die Aufführung in Berlin zu „episch“ gehalten, eine Satisfaktion für die Berliner musikalische Aesthetik, die an unverdaulichem Hegel laborirt und trotz des grossen Warnungsbeispiels in ihren cholerischen Anfällen das Ende nicht bedenkt. Das Ende — oder auch die Fortsetzung. Denn das Schicksal der Oper scheint in Berlin den nämlichen Weg gehen zu wollen, als

an dem Orte, wo sie unter des Komponisten Leitung zuerst in Scene ging. Die zweite und dritte Dresdener Aufführung hatte ein leeres Haus. Doch der dortige Intendant, einer der Wenigen, die ihr Bureau von dem Lokale der Kassenverwaltung getrennt halten, liess sich hierdurch nicht beirren und die bei jeder der zahlreichen weiteren Wiederholungen der Oper gesteigerte enthusiastische Theilnahme der Zuhörer rechtfertigte sein künstlerisches Vertrauen auch finanziell. Das Publikum sah den Schatz der dramatischen Meisterwerke deutschen Geistes, der Opern Mozarts, Glucks, Spontinis und Webers um ein neues Kleinod, das sich würdig den älteren anreihete, vermehrt; es witterte in demjenigen, der seine Stellung als Kapellmeister zur Restauration sämmtlicher Gluckschen Opern, zur Wiedererweckung der damals verfallenen Pflege der Beethoven'schen Instrumentalmusik mit wahren Feuereifer benutzte, keinen Herostratus, keinen Simson, der die Säulen des Tempels zu stürzen drohte, weil er die Kraft hatte, ihnen zur Stütze zu dienen. Wer sich dieser praktischen Thätigkeit Wagners erinnert, wer ihn in seinen fünf Jahre nach der ersten Aufführung des „Tannhäuser“ in der Bitterkeit der Verbannung geschriebenen Büchern ehrlich und vorurtheilsfrei zu beurtheilen gestrebt hat, muss und darf diejenigen, welche seiner Richtung „destruktive Tendenzen“ unterschieben, für blinde Bethörte, oder für Betrüger, die ein spezielles Interesse daran haben, das Urtheil der Unbefangenen zu verwirren, erklären.

Es schien nothwendig das Gesagte vorausszuschicken, um vorläufig das Terrain berichtend festzustellen, auf welchem allein von einer ehrlichen Diskussion über den dichterischen und musikalischen Werth der Oper die Rede sein kann. Der Stoff wird vermuthlich das Publikum noch eine geraume Zeit beschäftigen, und da er nicht in Kürze zu erschöpfen ist, so behalten wir uns vor, das Wesentliche in einem oder zwei folgenden Artikeln zur Sprache zu bringen. *) Vorher sei jedoch ein anderer Punkt gestreift, der zu verschiedenartiger Missdeutung ausgebeutet wird. Es heisst: Wagner appellire an das Volk. —

Trotzdem er mittelalterliche Stoffe wählt und die selben dem „modernen Bewusstsein“ mundgerecht zu machen vergisst? Allerdings wendet sich Wagner an das Volk, aber keineswegs an jene gesinnungslose Masse, die heut der hässlichen Schmeichelrede des Demagogen von links, morgen der der Zuchtruthe des Demagogen von rechts sich neigt, sondern an das ideale Volk, zu dem die Edlen, die Aristokraten aller Schichten der Gesellschaft zählen, und an welches ein Künstler, der Lust am Leben und Schaffen bewahren will, den Glauben zu erhalten suchen muss. Und er appellirt nicht vergebens. Wir wissen Manchen, der die Oper neulich in einer Stimmung verlassen hat, welche der Reim eines Dichters wohl ausdrücken mag:

Morgens ging ich in die Kirche,

Um Komödien zu schauen,

Abends ins Theater, um mich

An der Predigt zu erbauen.

Wie jedes echte Kunstwerk, eine Predigt, Einigen vielleicht sogar verdächtig als eine katholische Predigt, dem „modernen Bewusstsein“ nicht adäquat! Doch haben aber protestantische Männer und Musiker entgegengesetzter Konfession öffentlich bekannt (wir nennen beispielsweise Spohr, Schumann), dass sie dieser Predigt mit tiefer Rührung und Ergriffenheit beigewohnt hätten, was in den Verkleinerungsstil des Spener'schen Rezensenten übersetzt, etwa so viel sagen will, „dass Text und Musik nicht gänzlich ohne allen poetischen Reiz seien.“

*) Es erschien nur diese Besprechung des „Tannhäuser“ von H. v. Bülow.

Dieser poetische Zauber, dieses unerklärbare, mystische Etwas, das aller Orten, wo die Oper in Deutschland zur Aufführung gekommen, und das heisst gegenwärtig überall (mit einziger Ausnahme von Wien), dem Volke und selbst dem kritisch verneinenden Theile des selben allmählich aufgedämmert ist, liegt theils in der Wahl eines nationalen, daher im edlen Sinne populären Stoffes, theils in der durch und durch dichterischen, in wunderbarem Einklang von Wort und Ton konzipirten Behandlung dieser schönen, wie wenige andere, tief im deutschen Volksgeiste wurzelnden christlich-menschlichen Sage. Dass der Künstler diesen Stoff „dem modernen Bewusstsein“ kernzerstörend nicht zurecht geschnitten hat, mag der materialistische Atheismus der National-Zeitung immerhin behaupten; er vindiziert damit dem Schöpfer das Verdienst, den Mythos nicht in modern-tendenziösem Geiste verunstaltet zu haben. Es wäre allerdings Wasser auf die Mühle gewisser Emanzipationstheorien gewesen, wenn der Dichter seinen Helden statt der Erlösung durch eine der reinsten und edelsten Frauengestalten zur über- oder untermenschlichen Glückseligkeit der Frau Venus zurückgesendet hätte. Mit diesem Angriff auf die hoch symbolische, jedoch den dramatischen Charakter durch keine Allegorie trübende Absicht des Dichters müsste sich ganz folgerichtiger Weise eine Polemik gegen Goethe wegen seines Schlusses vom zweiten Theil des „Faust“ verbinden. Das christliche und rein menschliche Element sind im Tannhäuser, wie Wagner die Sage verstanden hat, vollkommen das selbe. Das zu beweisen, d. h. plastisch als Dramatiker zu verwirklichen, vermochte allerdings nur ein „modernes Bewusstsein“, aber nur das poetisch moderne Bewusstsein eines Wagner, nicht der prosaische Dünkel eines einseitigen Aesthetikers.

Vor dem usurpirten Richterstuhle dieser verkrüppelten Hegelianer steht nun Wagner ferner des unverzeihlichen Verbrechens angeklagt, ein einheitliches Kunstwerk geschaffen zu haben, das hier dem Dichter Gelegenheit gibt, seine Musik, dort dem Komponisten, seine Verse zu loben. Dieses System ist der Würde resp. Zunft vollkommen angemessen; dem Kritiker macht der Umstand aber die sauerste Mühe, die neue Erscheinung in seine fertigen Kategorien einzuschachteln. Wesshalb man einem Lortzing gern verzieh, sein eigener Librettist zu sein, bedarf keiner besonderen Beleuchtung. Bei Wagner wäre die doppelte Anerkennung gefährlich, bindend, kompromittirend. Der Uneingeweihteste ahnt, dass hier ein noch nicht dagewesenes Geheimniss obwalte, das der gleichzeitigen Erfindung in Wort- und Tonsprache. Wagner ist nicht heute Metastasio oder Scribe und morgen Gluck oder Auber; er ist wohl aber ein aussergewöhnlicher, doppelt begabter Künstler, der die einseitig grösseren Todten nichts weniger als in Schatten stellt. Was kann er dafür, wenn er manchem Lebenden unbequem erscheint? Was kann er dafür, er, der weder so schön Klavier spielt, noch so herrliche Symphonien schreibt, als einer seiner Kollegen, wenn er diesem als ein Dorn im Auge erscheint? Man wirft seiner Instrumentation den exklusiven Gebrauch der Ventil-Instrumente vor (ist übrigens unwahr); gewiss, der lang Verbannte hat nicht daran gedacht, von Zürich aus seinen Ruhm für Natur-Trompeten zu instrumentiren. Lasst ihm also nicht entgelten, dass er wenige Tausende gefunden, die den Künstler lieben gelernt!

Wir enthalten uns heute der Berechtigung, denjenigen gegenüber, die nur befiessen sind, die etwaigen Schwächen und Mängel seines grandiosen Werkes auszurufen, die Vorzüge des selben zu signalisiren. Wagner kommentirt sich selbst am besten, er appellirt nur an öfteres Hören und Auffassen. Wenn der „Tannhäuser“ sein richtiges Publikum gefunden, ist auch Gelegenheit erst vorhanden, sich über Einzelheiten zu verständigen. An mehr als vierzig deutschen Bühnen hat er seit fünf Jahren sich als ein Kunstwerk der Gegenwart bewährt.

Ein kurzes beifälliges Wort über die hiesige musikalische Ausführung möge noch seine Stelle finden. Herr Kapellmeister Dorn hat durch seine gründliche Sorgfalt, seine umsichtige und verständige Leitung in Einstudirung des Werkes sich zum ersten Dirigenten erhoben, sich und der Verwaltung, die ihn dazu gewählt, ungeschmälernten Dank erworben. Die sämtlichen Darteller übertrafen die Erwartungen, mit welchen wir das Haus betraten.

Die Rolle des „Tannhäuser“ bezeichnet für Herrn Formes einen ganz ausserordentlichen Fortschritt seiner künstlerischen Bestrebungen als Schauspieler und Sänger. Wie Fräulein Wagner die herrliche Gestalt der Elisabeth im Geiste des Komponisten idealisch verwirklicht, so müssen wir Frau Tuzek als „Venus“ be-
kennen, dass sie von allen Darstellerinnen der schwierigsten Partie, die wir gesehen, nicht entfernt erreicht worden ist. Herr Radwaner hat sich durch den „Wolfram“ beim Publikum ganz bedeutend akkreditirt, Herr Bost repräsentirte den Landgrafen nach Kräften und Frau Böttcher sang das reizende Hirtenlied vollendet. Auch die übrigen Darsteller bis zu den Chören, die wir lange nicht so rein intoniren gehört, verdienen alles Lob. — Kurz, die ersten Aufführungen trugen die besten Keime zu fortschreitender Vervollkommnung in sich. Möge dieser schöne Eifer nicht erkalten! Einige wenige Ausstellungen und Aenderungsvorschläge im Sinne des Komponisten gestatten wir uns, in einem folgenden Artikel nachzutragen. Dahin gehört z. B. die überflüssige Verdoppelung der Posaunen in der Overtüre, gegen welche Wagner protestiren würde.“

(Mitgetheilt durch Margarete Toeppke.)

Zusendung.

Eine Bayreuther Stimme aus Paris.

Kaum je zuvor sind uns die Errungenschaften der Industrie, Künste und Wissenschaften in einer so reichhaltigen, glänzenden Zusammenstellung vorgeführt worden, als im Sommer 1900 an den Ufern der Seine. Es würde weit die menschliche Fähigkeit und Fassungskraft übersteigen, wenn ein Einzelner sich vermessen wollte alle Erzeugnisse des Scharfsinnes und der Kunstfertigkeit, welche man auf der Pariser Weltausstellung bewundern konnte, nach ihrem wahren Werthe zu erkennen und einzuschätzen. Innerhalb enger Gränzen von Raum und Zeit fand man dort die hervorragendsten Leistungen der heutigen Entwicklung, die sogenannte „Blüthe der Kultur“, vereint. Wie bewunderungswürdig und oft genial die Einzelheiten aus der Ueberfülle der zivilisatorischen Errungenschaften sind, das haben uns unzählige Tageszeitungen und andere Veröffentlichungen verkündet, wenn wir es nicht mit eigenen Augen gesehen haben. Alle diese Errungenschaften haben zahllose menschliche Intelligenzen aus rohem, oft widerpenstigem Material geformt und erschaffen, um ihren Mitmenschen und sich selbst den Kampf des Lebens zu erleichtern oder zu verschönern. Den Mühsäligen und Beladenen wie auch den Ungeschickten sollen die Maschinen die Arbeit abnehmen oder erleichtern. Andere wollen den Begüterten das Dasein behaglicher gestalten. Kurz, dieser gewaltige Wettstreit scheint entfacht zu sein um die Erde zu einem Eden zu verwandeln, um die Menschheit zu einem angenehmeren, höheren, gottähnlicheren Dasein zu führen.

Nach den Gesetzen der Logik hätten nun alle die Glücklichen, die ledig der Alltagsorgen sich hier inmitten dieser Zukunftskultur einige Tage oder Wochen bewegen durften, die jene luxuriösen Wohn- und Gesellschaftsräume, deren Ausstattung ein nicht kleines Vermögen kostet, benutzen, die nach Belieben zum Eiffelthurm hinauf steigen oder fahren konnten, die die prächtigen Bauten und manigfaltigen Kunstwerke bewundern oder den unermüdlichen Lauf sinnreicher Maschinen anstaunen, die die ausgewählten sybaritischen Genüsse exquisiter Restaurants durchkosten konnten, denen kurz alles, was für Geld feil ist, zur Verfügung stand — alle diese Glücklichen hätten während der kurzen oder längeren Zeit ihres Aufenthaltes in Paris in die Sphären jenes angenehmeren, höheren, gottähnlicheren Daseins erhoben sein müssen. Doch wie ganz anders muss das Urtheil Einsichtsvoller lauten! Mehr oder weniger müde und mürrisch kehrt Der zurück, der sich eine oberflächliche Kenntniss der Ausstellung erkaufte hat; wer aber mit ruhiger Ueberlegung das Erschaute und Erlebte abwerthet, muss sich bekümmert eingestehen, dass entweder die Verbesserung und Veredelung der menschlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse garnicht die Leitmotive all' dieses emsigen Vorwärtstrebens sind, oder, dass man einen falschen Weg eingeschlagen hat, um derartige Ziele zu erreichen.

Der starke, in seiner Gesamtheit wüste, Sinnenreiz, der mit einer derartigen „Weltmesse“ (wie die Engländer zutreffend sagen) nicht nur verbunden ist, sondern Der vorwiegend das Wesentliche darin bildet, ermöglicht kaum eine didaktische Betrachtung. Noch viel weniger lässt er eine Bereicherung „jener Tiefe unseres Inneren zu, die unterhalb der Region der logischen Beweise und der bewussten Gedankenäußerung liegt; jener Tiefe, in der die Lebenskraft, die in uns ist,

wohnt.“ Die Weltmesse erweitert zur Noth unsere Kenntniss, doch schwerlich die Erkenntniss, soweit sie nicht negativer Natur ist. Der Genius Richard Wagners hat uns belehrt, dass all' jenes Thun und Denken deutsch ist, welches nicht um des Lohnes, der Ehre oder sonstigen Vortheils willen gethan wird, sondern das mit unerzwungener Schaffensfreude, aus Liebe und Interesse für das zu Schaffende, um seines selbst willen, geschieht. Derartiges Thun und Denken, derartige Arbeit bezeichnet der weise Carlyle als die Fortsetzung des göttlichen „Es werde“. Ich glaube, man darf bekennen, dass solches Schaffen deutscher Art eine hohe, internationale Bedeutung hat, dass es, im höheren moralischen Sinne, den Beruf der Menschheit bildet. — Was man aber dort gesehen und erlebt, ist aufreibendes Ringen nach Erfolg, gekrönt vom Kultus des *amusements*. Es stumpft ab und erfüllt uns, sobald wir es erkannt oder genugsam durchkostet, mit Ueberdruß. — Es bildet in unserem Zeitalter, das ohnehin im Allgemeinen Naturwissenschaft und Technik zu Ungunsten anderer menschlichen Fähigkeiten bevorzugt, für Viele einen weiteren Wissensballast, der sich wie ein trüber Nebeltag über unser Gemüth verdichtet und dem Herzen den Sonnenschein naiver Freude vorenthält.

So lange der vorwiegende Schaffenstrieb unserer Kulturarbeit die Gier nach Erwerb und Zertreuung bildet, so lange wird der Fortschritt auch Güter schaffen, die materiell werthvoll, doch ideell nichtig und moralisch verderblich sind. Die Verwirklichung und Verallgemeinerung solcher Zivilisation wenn sie auch im Einzelnen noch manches Heilsame und Nützliche enthält, führt zur Auflösung. Die Völker, die ihr verfallen, gehen ihrem Untergange entgegen.

Jena.

Edward Richter.

Alfred Bovet.

† 10. November 1900.

Der düstere Novembermond des letzten Jahres hat uns ausser unserem Porges noch zwei Freunde und Gesinnungsgenossen in West und Ost geraubt. Ueberlassen wir zur Ehrung des Oesterreichers, Franz Schalk, das persönliche Freundeswort einem Mitgliede jener Vereinigung, welche seiner helfenden und leitenden Thätigkeit insonderheit sich erfreuen durfte: so wollen wir aber dem Franzosen, Alfred Bovet, ein besonderes Bayreuther Freundeswort nachrufen. Denn in Bayreuth, bei den Festspielen selbst, da war es seit vielen Jahren, dass die liebenswürdige Persönlichkeit dieses von Herzen getreuen Mannes einen charakteristischen und sehr freundlich wirkenden Theil des festlichen Bildes unserer, aus aller Herren Ländern hier vereinigten Kunstgenossenschaft darstellte. Wohl verband ihn mit unserer deutschen Kunst und Sache nicht allein der künstlerische Sinn und die persönliche Neigung; war er doch auch, wengleich in Frankreich, in Valentigney (Doubs) angesessen und das Französische als seine Sprache redend, von Herkunft ein Schweizer und von Glauben ein Evangelischer, aus frommer reformirter Familie, und so wohl in den Wurzeln seines Wesens schon mit Bayreuther Wesen und Geist verwandt. Was aber seiner Beziehung zu unserer Kunst einen ganz besonderen Stämpel gab, war die ihm eigene anmuthig schöne Gewohnheit, während der Festspiele in Bayreuth als gütiger Wirth eine Gesellschaft an seiner gastlichen Tafel zu vereinigen, welche aus französischen und deutschen Anhängern des Meisters bestehend in heiterer Harmonie einen ernsten Gedanken bedeutsam verwirklichte: den Gedanken der Verbrüderung der Nationen im rein menschlichen Geiste der idealen Kunst. Dass diese Verbrüderung zugleich die höchste Bewunderung einschloss, womit die kunstgebildeten Romanen als begeisterte und treue Festspielgäste der grossen germanischen Kunst sich nahten, das empfand kaum Einer von ihnen inniger als unser allzufrüh uns entrissener französischer Freund mit seinem warmen Herzen und seinem feinen Sinn, dessen Gedächtniss bei uns fortleben soll, solange Deutschland den Völkern sein Bayreuther Wort hält, das auch ihm ein Wort des Glaubens war!

H. v. W.

Josef Schalk.

(† Wien, 7. November 1900.)

Ein lieber, edler Mensch, der Besten Einer, ist aus unserem Kreise abgerufen worden.

Sein äusseres Leben und Wirken griff wenig über die Stadt hinaus, welche die Stätte seiner Jugend, seiner Thätigkeit, seines Todes war. So drängt es uns, die wir ihn Freund nennen durften und schmerzbewegt an seiner Bahre standen, den anderen „Bayreuthern“ zu sagen, was er uns war, damit sie alle ahnen mögen, was unsere grosse Gemeinschaft an ihm verloren hat.

Wie oft seine Stimme auch in diesen Blättern vernommen wurde, ihn daraus ganz zu erkennen, vermochte wohl Keiner. Denn die Bedeutung seiner Erscheinung lag in der Persönlichkeit, im Menschen.

Mögen ihn grössere Kreise auch als hochbegabten Künstler, als ersten Denker, als begeisterten und wortgewandten Vertreter unserer Sache schätzen gelernt haben; der Kern seines Wesens konnte nur dem sich enthüllen, der ihn sah, der mit ihm und um ihn lebte.

Ein schweres quälendes Leiden gab ihm das Geleite seit seinen frühesten Jugendjahren bis an sein Ende. Wer ihn aber sah, wenn er am Klavier oder am Dirigentenpulte die Offenbarungen aus jener „anderen“ Welt vermittelte, wer da sah, wie sein Auge feurig leuchtete, wie die sonst unscheinbare Gestalt sich erhob, wer es da erlebte, welch' wunderbare Kraft von ihm ausstrahlte und Alle im Banne hielt, dem ward es klar: in diesem Menschen ist der Geist Herr geworden über den Körper.

Und weil es ihm gegeben war, sich selbst so ganz zu überwinden, darum war er auch als ausübender Künstler im Stande, seine Persönlichkeit aufzulösen in dem Werke des Andern, und so das hohe Ziel zu erreichen, das der Meister dem Künstler setzt: neu schaffend Eins zu werden mit dem verwandten Genius. —

Durch diese Selbstentäusserung hat er — aller Feindseligkeit zum Trotz — mit seiner aussergewöhnlichen Begabung, im Verkannten wie im Neuwerdenden das wirklich Echte und Bedeutende scharf unterscheidend zu erkennen, insbesondere zweien, vom Geiste unseres Meisters erfassten und beeinflussten Künstlerpersönlichkeiten so verschiedener Art, wie dem greisen Anton Bruckner und dem jungen Hugo Wolf, die Pfade in die Welt bahnen geholfen. Mit dem Muthe jener Entsagung, welche alle Lockungen dieser Welt, bequemere Wege zu beschreiten, von sich weist, ist er für ihre Kunst mit seiner ganzen Person eingetreten.

Das selbe künstlerische Selbstvergessen erfüllte ihn, wenn er über die Tiefen und Herrlichkeiten in des Meisters Werken in begeisterter und dabei so wunderbar klarer Rede zu uns sprach, oder wenn er als Lehrer den Geist des Grossen und Schönen in den Seelen seiner Schüler erweckte. — Wie achtlos liess er sich selbst dann bei Seite! Wie setzte er Alles daran, jedem, der seiner Lehre theilhaftig wurde, zu zeigen, dass das Kunstwerk Alles sei, und dass der Künstler in ihm aufgehen müsse mit seinem ganzen Wesen! — Was war ihm Beifall, Ruhm und Ehrung?! — Nur das Kunstwerk selbst wollte er stets in seiner Grösse und Reinheit; ihm wollte er die Welt gewinnen, nicht sich! —

Auch in ihm war so jener Geist verkörpert, der im Sinne des Meisters deutsch ist; denn der Heimgegangene wirkte für das Schöne und Edle nicht um des Vortheils und nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen, sondern weil seine Seele darnach verlangte, des Schönen und Edlen Verkünder und Bahnbrecher zu sein. So ward er mit innerer Nothwendigkeit der geistige Führer des Wiener Akademischen Wagner-Vereins; von ihm strömte das Leben aus, dessen dieser älteste grosse Bund zu des Meisters Ehren sich erfreuen durfte. Nun ist er verstummt auf immer — und erschüttert stehen wir an einem Grabe, das den Erdentheil eines für uns Unersetzlichen umschliesst. —

Ein Trost mag uns werden aus dem Bewusstsein, dass diese Welt nicht die seine war, und dass er — in dessen Seele der Glaube an die Unsterblichkeit der Idee so unerschütterlich wurzelte — nun eingezogen ist in seine Welt des ewig Grossen, Schönen und Wahren!

Aus dieser Welt wird — so hoffen wir — sein verklärtes Bild uns oft grüssend nahen, und uns „strebend sich Bemühenden“ mahnende Kunde vom Ewigen bringen.

Wien.

Dr. H. v. Sch.

1—100.

Eine letzte Abrechnung für — 99 Jahre.

Vor Jahresfrist „tobte“ in den Blättern, die nicht unsere „Blätter“ sind, ein heftiger Streit um der Jahrhundert-Pforte Schlüsselbart. Sollen wir ihn von neuem beginnen? Nein, wir wollen nur „resümiren“, damit unsere Leser wissen, warum in „Bayreuth“ das Jahrhundert mit 1901 beginnt, nachdem es in Berlin schon mit 1900 begonnen. — Vielleicht mag dieses unser Resumé dann noch als „dankenswerthes Material“ dienen für's nächste Mal, das wir nicht mehr erleben werden. —

Man zählt die Dinge dieser Welt gewöhnlich von 1—100, nicht von 0—99. Warum nicht auch die Jahrhunderte? — Zudem ist die 0 am Schlusse der Jahreszahl 1900 gar keine einfache 0, sondern die Eine von Zweien, welche 100 bedeuten. Wer mit 1900 zu zählen beginnt, würde also von 100—99 zählen. Dies ist auch ein etwas ungewöhnliches Verfahren. —

Nun kommt aber der Einwand: „Die Jahreszahl bezeichnet gar nicht das beginnende neue Jahr, sondern den Abschluss des vorigen.“ Man meint also, wenn 1900 geschrieben werde, so bedeute dies, dass 1900 Jahre (seit Christi Geburt) vergangen seien. Und man belegt diese Meinung damit, dass man doch auch sage: es sei 1 Uhr, wenn die erste Stunde vorbei ist.

Letzteres ist ja eine unlegbar sehr treffende Bemerkung! Aber es ist nicht das Selbe ob es 1 Uhr ist, oder ob wir ein Jahr lang 1900 schreiben.

Es schlägt Eins! — Kurz vorher war's noch 12 Uhr 55 Minuten, und bald nachher wird's ein Viertel auf 2 sein. „Eins“ ist es nur in dem Augenblick des Stundenschlags. Damit ist die erste Stunde vorbei, und man geht in die zweite. Wäre es bei den Jahren ebenso, dann bezeichnete die Jahreszahl gleichfalls den Augenblick der Sylvestermitternacht. Es ist 1900! Aber dann dürfte man schon in der nächsten Minute nicht mehr 1900 schreiben, denn das wäre so falsch, als wenn die Uhr um $\frac{1}{2}$ noch 1 zeigte. Es ist dann eben 1900 und eine Minute, und man geht in's 1901ste Jahr. Wir schreiben aber bekanntlich ein ganzes Jahr lang 1900. Das muss also doch etwas Anderes bedeuten als den Augenblickspunkt, wie bei der Uhr.

Um auch ein Beispiel anzuziehen: wie ist es denn mit den Monaten? Wenn wir schreiben: 12. 1., so heisst das doch: am zwölften Tage des ersten Monats; die 1 bezeichnet also den Januar, und den ganzen Januar hindurch schreiben wir die 1 als Ziffer des 1. Monats. Nach der Analogie der Bezeichnung des Jahres durch die Zahl des abgeschlossenen Zeitraums würde dagegen die 1 als Monatszahl auch nur bedeuten, dass der erste Monat abgeschlossen sei, und dass wir jetzt im zweiten uns befinden. Die 1 würde demnach den Februar bezeichnen. 12. 1. würde so viel heissen als „am zwölften Tage des zweiten Monats,“ wenn 1901 als das zweite Jahr im neuen Jahrhundert soll gelten dürfen! —

Der Irrthum besteht einfach darin, dass ganz übersehen ward, was die Zahlen selber bei den Zählungen von Zeitperioden zu bedeuten haben. Von Zeitperioden — Jahren und Monaten —, nicht bei der Bezeichnung von Augenblicken, Stundenschlägen, Wendepunkten der Zeit! — Es sind Ordnungszahlen, auf Schuldeutsch: *Ordinalia*, und sind dies von jeher gewesen. Wie der erste Monat des Jahres, so ward das erste Jahr eines Jahrhunderts immer durch 1, oder I. bezeichnet. In der Ausdrucksweise der römischen Jahreszählung, von welcher wir die unsere geerbt haben, hat z. B. anno centesimo, anno sexagesimo niemals etwas Anderes gemeint als die selbe Zeit, welche wir mit dem Jahr 100, Jahr 60 bezeichnen. Und schlagen wir z. B. in Luther's Briefen nach, so finden wir aus dem selben Jahre zwei nahe hintereinander geschriebene, den einen an den Kaiser datirt: „zu Wittenberg am 15. Januar 1520“ und den andern an den Kurfürsten datirt: „zu Wittenberg am 29. März nach Christi Geburt im 1520sten Jahre.“ 1520 und das 1520ste Jahr sind also identisch. — So heisst auch „am 31. Dezember 1900“ soviel als „Sylvester des 1900sten Jahres nach Christi Geburt“ — und dass dies den Schluss den 19. Jahrhunderts bedeutet, nicht aber bereits den Schluss des 1901sten Jahres, als des ersten im 20sten Jahrhundert, das wird auch der grösste Zweifler nicht bezweifeln können. —

Wie sollte man sich dann überhaupt die ganze Zeitrechnung seit Christi Geburt vorstellen? Wird das erste Jahr des Jahrhunderts mit der Nullzahl (1800, 1900) bezeichnet, und die Einszahl (1801, 1901) erst nach Abschluss des ersten zur Bezeichnung des zweiten Jahres angesetzt, so müsste es folgerichtig zu Anfang unserer Zeitrechnung ein Jahr gegeben haben, welches mit 0 bezeichnet ward: eben das erste Jahr nach Christi Geburt, das erste des ersten Jahrhunderts. Von diesem Jahre 0 an gerechnet, würde dann allerdings auch

das Jahr 1900 das 1901ste, das erste des 20sten Jahrhunderts sein. Es hat aber niemals in der Weltgeschichte ein solches Jahr 0 nach Christi Geburt gegeben, ebensowenig, wie ein zweites Jahr 0 vor Christi Geburt, wie es nach der selben Theorie auch bei der rückläufigen Zählung sich nothwendig ergeben müsste. Wer das erste Jahrhundert nicht mit 0 bezeichnen mag, darf auch das 19ste nicht mit 1800, das 20ste nicht mit 1900 anfangen lassen.

Wohl hat der Mönch Dionysius, dem wir unsere nachchristliche Zeitbestimmung verdanken, ein Jahr zu Anfang oder auf die Wende seiner Zeitrechnung gesetzt, welches er das *annum Christi nati* nannte, also das Jahr, in welchem Christus geboren ward. Dies würde dem Jahr 0 insoferne entsprechen, als das nachfolgende Jahr das Jahr 1 post *Christum natum*, das vorhergehende das Jahr 1 ante *Christum natum* ist. Aber das *annum Christi nati* ist eben nicht das erste Jahr unserer Zeitrechnung sondern Dionysius rechnete es vom Tag der Verkündigung Mariä an, d. h. vom 25. März desjenigen Jahres, dessen 25. Dezember als Tag der Geburt Christi angenommen ward. Sein Jahr I post *Christum natum*, welches diesem *anno Christi nati* folgte, war demnach in der That das erste Jahr nach Christi Geburt, das erste Jahr des ersten Jahrhunderts, für unsere kalendrische Gewohnheit beginnend mit dem 1. Januar (nicht 25. März) nach jedem 25. Dezember. — Wenn man nun von diesem Anfangspunkte unserer Zeitrechnung die Jahre und Jahrhunderte weiterzählt, so geht diese Zählung, wie es auch natürlich und vernünftig ist, immer von 1—100, 101—200, 201—300 u. s. f., 1001—1100, 1801—1900, 1901—2000.

Dem gemäß hat auch die wissenschaftliche Zeitmessung die durch die Einfügung der Schalttage im Laufe eines Jahrhunderts hervorgerufene Verschiebung des astronomisch richtigen Zeitmasses ausgeglichen durch Weglassung des letzten Schalttages im Jahrhundert, nämlich in den Jahren auf 00, also jetzt wieder 1900. Denn man wird doch die Schulden des alten Jahrhunderts nicht auf das erste Jahr des neuen übertragen, was der Fall wäre, wenn die Wissenschaft die Jahre auf 00 für die ersten hielte! — Auch für sie schliesst das 19. Jahrhundert nicht mit Sylvester 1899, sondern mit dem ganzen Jahr 1900 ab.

Es wäre ja doch schliesslich auch mehr als merkwürdig, wenn man das ganze 19te Jahrhundert hindurch kein einziges Mal die Ziffer 19, sondern immer nur 18 geschrieben hätte! — Aber gerade diese unglückliche 19 hat die ganze Verwirrung angerichtet! —

Wenn man sich fragt, wie es denn nur kommen konnte, dass ein allgemeines Gefühl offenbar dafür sprach, mit 1900 beginne ein neues Jahrhundert, so muss man sich sagen: einfach daher, weil man eben eine neue Zahl schrieb! — Gut! Das begreift sich. Aber — diese Zahl war ja gar nicht die Zahl des neuen Jahrhunderts, welches das zwanzigste, sondern die Zahl des alten, des neunzehnten. Die 19 als Jahrhundertzahl ward mit dem Jahre 1900 voll. Streng genommen hat man die 19 schon von 1801 an geschrieben; denn die 1 darin bedeutete ja den ersten Jahresschritt über die vollendeten 1800 hinaus in das durch 19 bezeichnete Jahrhundert hinein; wie 1899 den 99sten, 1900 endlich den 100sten Jahresschritt in diesem Zeiträume bedeutet hat. Nicht also die 19 war eigentlich die neue Zahl, sondern die 1 ist es nun, in Bezug auf das neue Jahrhundert. Die 19 in 1900 ist die alte Jahrhundertzahl, die 1 in 1901 ist die neue Jahrhundertzahl.

So bleibt endlich nur noch die Frage: wie kam es aber, dass trotz alledem wir offiziell das Jahr 1900 als erstes des 20sten Jahrhunderts vorgeschrieben erhielten? Gefühls-Politik wird doch gewiss nicht bei uns getrieben. Und das Preussische Königshaus hatte doch das 19. Jahrhundert mit 1801 beginnen lassen, wozu sich damals die Königin Luise selbst beim alten Gleim ein Festgedicht bestellte. Es folgte damit fürstlichen Traditionen. Die Häuser Reuss z. B. beginnen stäts mit jedem neuen anno 1 — nicht mit 0 — die neue Bezifferung ihrer „Heinriche“; und sie thun sehr recht daran. —

Hier gibt es nur Vermuthungen, und die wahrscheinlichste ist wohl, dass vermieden werden sollte, zwei grosse Festlichkeiten zu nahe auf einander folgen zu lassen: die Jahrhundertfeier und den 20sten Geburtstag der Krone Preussens, am 1. und 18. Januar.

Uebrigens ist die Verfrühung der Jahrhundertfeier — aus welchen Gründen sie auch mochte stattgefunden haben — doch auch ganz und gar zeitgemäss. Unsere Zeit ist eine so rasche, ungeduldige Zeit — ihr können die Dinge gar nicht schnell genug gehen und kommen. — selbst ein neues Jahrhundert! Wenn man aber so manche Ereignisse des letzten Jahres in Betracht zieht, so möchte man doch wünschen, es wäre damit eine alte Zeit abgethan worden, und wir dürften dafür mit neuer Hoffnung in eine neue Zeit hinein schreiten: hinter uns alle 0 und 00, und vor uns den ganzen grossen freien Weg

von 1—100! —

„Die Redaktion.“

Bayreuth, Ende 1900.

Bayreuth und Draussen.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins macht bekannt, dass in der Sitzung vom 11. November 1900 Herr Dr. L. Casselmann, rechtskundiger Bürgermeister der Stadt Bayreuth, an Stelle des verstorbenen Bürgermeisters, Geheimen Hofraths von Muncker, zum Vorstände des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins in Gemässheit des § 10 der Vereinssatzungen gewählt worden ist.

Aus den Vereinen.

Berlin. W.-V. 25. 10. 1900. Gedenkfeier für das Ehrenmitglied Franz Betz: *Wotan's Burgbegrüssung* (Herr Hofopernsänger Baptist Hoffmann), Nachruf von Herrn Professor Dr. B. A. Wagner, Litanei von Schubert (Frau k. Kammersängerin Emilie Herzog), Hans Sachs und Eva und die Schlussansprache des Sachs (Herr Hoffmann und Frau Herzog). — 30. 11. Lieder von P. Cornelius, Siegmund von Hausegger, Liszt, R. Strauss (Frau J. Grumbacher de Jong, Herr Oskar Noë aus Frankfurt a/M., Herr Kapellmeister S. v. Hausegger). — 3. 12. Orpheus von Liszt, 5 Gesänge von R. Strauss, Barbarossa, symphonische Dichtung von S. v. Hausegger, Monolog und Ouvertüre des „*Fliegenden Holländers*“ (Frau Strauss-de Ahna, Herr Baptist Hoffmann).

Darmstadt. W.-V. 50. Vereins-Abend. 26. 11. 1900: Klavierabend von Fräulein Hedwig Meyer aus Köln, 4 Werke von Beethoven. — 51. Vereins-Abend. 5. 12. 1900: Wagner-Liszt-Abend. *Spinnerlied* (Herr Hans Hagen), *Walküre* 2. Akt 3. Scene (Herr Kammersänger Brucks aus München, Frau Kammersängerin Stocke-Heindl aus Mannheim), *Elisabeths Begrüssung der Sängerkönigin* (Frau Stocke-Heindl), *Walthers Preislied* (Paraphrase für Klavier von Jaell, Herr Hagen), die beiden Monologe des *Hans Sachs* (Herr Brucks), *Lied an den Abendstern* (für Klavier von Liszt) und *Feuerzauber* (für Klavier von Brassin, Herr Hagen), *Ballade der Senta* (Frau Stocke-Heindl); *Im Treibhaus*, *Wiegenlied*, *Stehe still!* und 7 Lieder von Franz Liszt (Fräulein Johanna Dietz, Konzertsängerin aus Frankfurt a/M. — 52. Vereins-Abend. 19. 12. 1900: Liederabend von Herrn Dr. Ludwig Wöllner aus Köln, 8 Lieder von Schubert, 4 Lieder von Arnold Mendelssohn, 7 Lieder von Hugo Wolf. — 53. Vereins-Abend. 17. 1. 1901: Unter Mitwirkung des Frankfurter Trios (Herren Prof. James Kwast, Ad. Rebner, Joh. Hegar) und der Konzertsängerin Fräulein Agnes Leydhecker aus Berlin: Werke von Pfitzner, Brahms, Weingartner, Knorr, Arn. Mendelssohn, Hugo Wolf.

Graz. W.-V. Am 4. Oktober 1900 ward auf dem Grazer Friedhofe das Grabmal des verewigten Friedrich von Hausegger enthüllt. Es besteht in einem Porträtrelief aus Marmor. Die feierliche Enthüllung unternahm der W.-V. Posaunenlänge aus *Parsifal* (Gralsmotiv und Glaubenthema) erklangen über dem Grabe, und Herr Friedrich Hoffmann hielt als der derzeitige Vorstand des Vereins die Gedächtnissrede.

Halle a.S. W.-V. 29. 10. 1900. Vorspiel zu *Parsifal* (Herren Kapellmeister Schneider und Schlatter), Vortrag des Herrn Privatdocenten Dr. Theo Sommerlad: Der deutsche Meistergesang, *Walthers Preislied* (Herr Dr. Köthner), *Waltrautens Erzählung* (Fräulein Opersängerin Zerny), zwei Stücke aus „*Tristan und Isolde*“, „*Am stillen Heerd*“ (Herr Hofopernsänger Heydrich).

Leipzig. Verband „Alter Herren“ des akademischen Richard Wagner-Vereins. *Aus dem Jahresbericht.* Das III. Geschäftsjahr dauerte vom 1. Mai 18 9 bis 30. April 1900; es fällt in eine Zeit, in welcher die Vorbereitungen für die Festspiele schon beendet waren, und kennzeichnet sich als ein ruhiges Jahr der Sammlung und Vorbereitung auf das IV. Jahr, in welchem die neuen Festspiele erhöhte Aufgaben stellen. Auch dient es ebenso wie das kommende dazu, die gemachten Erfahrungen zur Aufstellung von Satzungen und einer Geschäftsordnung zu verwerthen, welche am Schlusse des vierten Jahres vollendet sein sollen. Im III. Jahre hatte der Verband das Vergnügen, drei neue Mitglieder begrüßen zu können, — die a. H. a. H. Eduard Buhle, Hans Guyet und Johannes Fichtner, welche sogleich ihr lebhaftes Interesse am Verband auch praktisch in aner kennenswerthe Weise bewiesen haben. Es ist hoch erfreulich, dass die Bereitwilligkeit zu Gunsten anderer selbst Opfer zu bringen sich mit jeder neuen Generation immer wieder als eine festgewurzelte Eigenschaft unserer Mitglieder erweist. Es ist dies die beste Bürgschaft künftiger Erfolge, die weit über den jetzigen gebotenen Rahmen hinauswachsen können. Der Verband hat sich in einem Falle, in dem einem Herrn die Mittel zur Vollendung der Studien plötzlich versagten, aufs beste bewährt, indem eine engere Gruppe a. H. a. H. einen Studienfond für mehre Semester aufbrachte; so wurde die Zukunft des betr. Mitgliedes gesichert. Der Verband als solcher hat sich mit einem Jahresbeitrag von 50 M. hierbei betheiligt.

Nach Eingang der noch rückständigen Zahlungen für 1900 und unter Zurechnung der für die nächsten Festspiele zum grossen Theile auch verfügbaren Einnahmen von 1901, wird der Verband wohl im Stande sein, den kommenden Anforderungen zu genügen, die diesesmal durch die erfreulich grosse Zahl der aktiven Vereinsmitglieder nicht unbeträchtlich gesteigert werden dürften.

Plauen. W.-V. 17. 10. 1900. I. Konzert (Kammermusik): Werke von Bocquet, Brahms, Brückler, Gunkel, Händel, Haydn, Löwe, Mendelssohn, Saint-Saëns, Schumann (Fräulein Rose Geidel, Opersängerin, und Herren Pianist W. Bachmann, kgl. Kammermusiker Ad. Gunkel und Arthur Stenz aus Dresden). — 25. 10. 1900. II. Konzert: Werke von Berlioz, Bizet, Delibes, Dvorzak, Grieg, Jensen, Schubert (Frau Rosa Ettinger aus Paris und die Chemnitzer städtische Kapelle unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Max Pohle). — 7. 11. 1900. III. Konzert (Kammermusik): Werke von Bach, Cui, Guirand, Haydn, Piatti, Schubert (Herren Konzertmeister F. Berber, M. Rother, Al. Sebald und Professor Jul. Klengel aus Leipzig). — 30. 11. 1900. IV. Konzert: *Klingsor's Zaubergarten und die Blumenmädchen*, und Werke von Brahms, Liszt (Ungarische Phantasie), Saint-Saëns, Spohr (Herr Professor C. Halir aus Berlin, und die Chemnitzer städtische Kapelle — M. Pohle).

Wien. Ak. W.-V. 17. 11. 1900. Zum Gedächtnisse Josef Schalk's: Orgel-Improvisation, Trauerchor aus Gluck's Orpheus. — Sonate op. 102 Nr. 1 von Beethoven (Herren Fr. Buxbaum und F. Foll), *Herzeleide's Erzählung*, „Schmerzen“ (Hofopernsängerin Fräulein Anna Mildenburg), Chöre von M. Prätorius und J. Leo Hassler, Sonate D-moll von Corelli, Chöre von Franz Liszt (Ave Maria, Ad salutarem, Ave maris stella), Arie aus Weber's Oberon (Fräulein A. Mildenburg). — 22. 11. Der eigentliche Gedächtnissabend zu Ehren Josef Schalk's: Gedenkrede gehalten von Dr. Victor Boller. — 5. 1. 1901. I. interner Musik-Abend. Mitwirkende: Fräulein L. Neuroth, Konzertsängerin, Herren Hans Breuer, Hofopernsänger, Professor Dr. J. Gänsbacher, Konzertmeister Professor K. Prill, Dr. J. Meyer, Konzertsänger, K. Reich, Opersänger, Vereins-Chor: Werke von Bach, Bruckner (Gloria aus der Messe E-moll), Cornelius (Fragment aus *Günöd*), Klughardt, Hugo Wolf (Selbstgeständniss, bei einer Trauung, Scholar, der Tambour).

Ausserhalb der Vereine.

Jena. Im Jahre 1900 hielt der Koburgische Hofkapellmeister Herr Alfred Lorenz, ein Mitbegründer des Ak. W.-V. in Leipzig, hier 10 Vorträge am Instrument über den „Ring“.

Leipzig. In hiesiger Universität liest in diesem Wintersemester Herr Dr. Arthur Prüfer wiederum über die Vorwagnerische Aesthetik.

Rostock. In der Aula hiesiger Universität sprach Herr Professor Dr. Wolfgang Golther in der Reihe „populär-wissenschaftlicher Vorträge zum Besten des Fonds zur Errichtung einer Bismarcksäule in Rostock“ am 10. Dezember 1900 über: „Tristan und Isolde in Epos und Drama des Mittelalters und der Neuzeit“, und zwar behandelte der 1. Theil die Tristan-Sage, der 2. die epischen Bearbeitungen von Tomas, Gottfried, Kurz, Hertz, Immermann, der 3. allein das Drama des Meisters.

Gesuche um Stipendien für den Besuch der Festspiele

werden häufig mit vertrauensvoller Bitte um Vermittelung an mich gerichtet; da bereits jetzt so zahlreiche Gesuche eingegangen sind, dass bei der Beschränktheit der Mittel auf eine Berücksichtigung der noch später eingehenden nicht sicher gerechnet werden kann, muss ich meinerseits die Liste der durch mich bei der Stiftungsverwaltung Angemeldeten nunmehr leider für abgeschlossen erklären.

Bayreuth, 13. Jan. 1901.

H. P. Frhr. v. Wolzogen.

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

Im Verlage des Herausgebers.

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

IV.—VI.

Dass überall Geist des Orients wehe, und doch der schlichte Kopf
des Occidents damit nicht übertäubt sei! (Herder.)

Die meisten Menschen im Norden haben viel mehr Ideales in sich,
als sie verarbeiten können; daher die sonderbaren Erscheinungen von
Sentimentalität, Religiosität, Mysticismus. (Goethe.)

Es gibt besondere Arten von Seelen und Geistern, welche Bäume,
Landschaften, Steine, Gemälde bewohnen: eine Landschaft muss man als
Dryade oder Oreade ansehen; eine Landschaft soll man fühlen, wie einen
Körper; jede Landschaft ist ein idealischer Körper für eine besondere Art
des Geistes. (Novalis.)

Arnold Böcklin.

Gedenkworte von Henry Thode.

Der Seligkeit Fülle, die hab ich empfunden!
Die Schönheit besass ich; sie hat mich gebunden;
Im Frühlingsgefolge trat herrlich sie an.
Sie erkannt ich, sie ergriff ich; da war es gethan.
Wie Nebel zerstiebt trübsinniger Wahn,
Sie zog mich der Erd' ab, zum Himmel hinan.

— — — — —
Sie steigt hernieder in tausend Gebilden,
Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden;
Nach heiligen Maassen erglänzt sie und schallt,
Und einzig veredelt die Form den Gehalt,
Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt. —

(Goethe, Pandora.)

Wenn das Auge eines Meisters sich schliesst, dann muss es uns im
ersten Augenblicke wohl scheinen, als verschlösse sich mit ihm im Dunkel
die Welt der Erscheinungen, und wie Erblindete suchen wir im Inneren
jene andere zu schauen, die der uns Entrissene, als er noch im Sonnen-
lichte wandelte, geschaffen und unserer Phantasie geschenkt hat. Denn
was aus innerer Kraft hervorging, wird auch dem Anderen wieder zum
inneren Besitz: jeder grosse Künstler prägt unserer Seele das Abbild der
Welt ein, das er selbst sich geformt, und so Viele uns mit ihren An-
schauungen durchdrungen haben, so viele Weltbilder sind in uns lebendig
und wirksam.

Hier liegt ein Geheimniss verborgen. Der geniale Bildner offenbart
uns in der Natur ein allgemeinsam Verständliches, denn sonst würden seine

Hervorbringungen uns Anderen ewig fremd und unfasslich bleiben, und doch ist seine Vorstellung eine höchst persönliche, sondergeartete, denn sie unterscheidet sich von jeder anderen. Nur indem er, ganz der Anschauung hingegeben, sich seiner selbst entäussert, wird er zum Schöpfer, und doch wird sein Werk zum stärksten Ausdruck seiner Persönlichkeit. Die Ahnung, wie dieser Widerspruch sich aufheben lasse, dürfte einzig Dem zu Theil werden, welcher die Erkenntniss sein eigen nennt, dass die Welt unsere Vorstellung ist; aber freilich indem er nicht streng an der aesthetischen Ideenlehre Schopenhauers festhält, so unumstösslich ihm auch ihre metaphysischen Grundthatsachen dünken müssen. Wäre das künstlerische Schauen ein Schauen der Ideen selbst, so bliebe es unerklärlich, wie jeder grosse Künstler eine nur ihm eigene Anschauung hat und ihr eine nur ihm eigene Gestaltung verleiht; dann in der That müsste das Persönliche ganz aufgehoben erscheinen, denn die Ideen sind unveränderlich und unwandelbar sich gleichbleibende, und die Schöpfungen aller Genies müssten ununterscheidbar sein. Beschränken wir uns aber darauf zu meinen, dass der künstlerischen Auffassung das Vermögen wesentlich ist, in der unendlich zersplitterten Vielheit der Einzeldinge die Einheit und damit in dem scheinbar Willkürlichen das Nothwendige, in dem Ungebundenen das Gesetzmässige zu gewahren, so erscheint auch die Möglichkeit einer immer neuen individuell verschiedenen Gestaltung dieser Einheit gegeben, denn unendlich reich ja sind deren Erscheinungsformen. Welche unter ihnen dem Einzelnen sich offenbart, das liegt in der besonderen Anlage seiner Sinnlichkeit, seines Gefühles und seiner Phantasie vorgebildet — welche Harmonie in ihm erklingt, das hängt von der Stimmung der Saiten in ihm ab. Und diese eben ist das Persönliche: es bleibt lebendig wirksam auch dann, wenn der künstlerische Akt der Selbstentäusserung, welcher ja doch nur auf das egoistische Begehren und Wollen sich bezieht, eintritt, ja das Persönliche gelangt erst hierdurch zur reinen und starken Bethätigung. So bezeichnet denn der künstlerische Vorgang die Befreiung des Persönlichen vom Egoistischen, und damit die Harmonisirung des Persönlichen, dessen reines, in die Erscheinungswelt hinausgeworfenes Spiegelbild das Kunstwerk ist. Hieraus wird uns aber weiter nun auch ersichtlich, wie in unserem, der Empfangenden Inneren so verschiedene Weltenbilder, die wir den verschiedenen Genies verdanken, d. h. so viele Veranschaulichungen der Einheit sich mit einander vertragen, wie eine neben der anderen ihr Recht behält und jede eine ganze, in sich abgeschlossene Natur- oder Lebensanschauung bedeutet. Eben weil diese Vorstellungen alle nur Brechungen eines und des selben Lichtes, nämlich Erscheinungsformen des Weltenwesens sind, welches selbst zu erkennen den sterblichen Sinnen versagt ist.

Wieder ist uns ein Abglanz von ihm, wieder eine Naturanschauung durch eine starke Persönlichkeit geschenkt worden. Der Eindringlichkeit, mit der sie uns eingepägt wurde, der Bestimmtheit, mit der sie in uns verharret,

der abgeschlossenen Gesondertheit, die sie auszeichnet, ist zu entnehmen, dass wir sie einem genialen Schauen verdanken. Der Name Böcklin begreift ein Bereich von Vorstellungen in sich, deren Gewalt sich Niemand auf die Dauer hat entziehen können. Nun, da das Auge des Meisters sich geschlossen, da die seit Jahren zitternde und immer doch schaffenskräftige Hand den Pinsel nicht mehr führt, verlangen wir, uns über die Bereicherung, die unsere Seele durch ihn erfuhr, klar zu werden.

Nicht auf eine schon oft gegebene Analyse der seiner Kunst eigenthümlichen Elemente in Form, Farbe und Technik kann es uns da ankommen, so bedeutungsvoll sie sind. Aus ihnen, vor Allem aus der Gewalt der Farben und der Intensität des Lichtes, in der er die Natur sah und uns sehen lehrte, möchten wir vielmehr schliessen auf Dasjenige, was durch solche Factoren ausgedrückt wird, was ihnen zu Grunde liegt, was sie bedingte. Denn dieser grosse Maler war mehr als ein Schilderer, er war ein Deuter und ein Dichter der Natur, ein Erfinder. Alle Eindrücke, welche seine starke Sinnlichkeit empfangend schuf, verwandelten sich in gleich starke Gefühlsstimmungen, und deren Erklängen weckte vor dem geistigen Auge seiner Phantasie neue, ungesehene Bilder, die sie schöpferisch gestaltete. Jedes Werk der Ausdruck einer solchen Stimmung, das Bekenntniss psychischer Herrschaft über die Erscheinungswelt, die Verkündigung dichterischer Souveränität! Nicht ein Sklave, sondern ein Freier tritt er der Natur gegenüber, denn er weiss sich ein Theil von ihr und ihre Schöpferkraft fühlt er in sich. Auch die Hervorbringung seines Geistes ist ein natürliches Produkt und trägt als solches ihre Berechtigung, ja Nothwendigkeit in sich. Weil er sich im Einklang weiss mit der Natur, darf er die Möglichkeiten, die in ihr schlummern, weiter entwickeln, ihre Elemente zu neuen Bildungen vereinigen, ihre Erscheinungsformen steigern, dessen sicher, dass er dem Gehalt durch die Form „höchste Gewalt“ zu verleihen vermag. Nur der von aller Konvention Losgelöste, welcher als Natur der Natur tiefinnig verbunden ist, wird mit solcher Freiheit begnadet — keine frevelhafte Willkür ist von ihm zu befürchten, die Heiligkeit der Lebensgesetze wohnt in seinem Busen. So, wie er, steht ein ursprüngliches Volk mitten innen in der Schöpfung, so wie er macht es dichtend und gestaltend seine Menschenrechte auf sie geltend. Und so entsteht bei ihm wie bei dem Volke die Mythenbildung. So erschliesst er, der Unabhängige, uns mit sich aus den engen Schranken einer künstlichen Zivilisation und einer ängstlichen Kunstregel fortreissend, die Wunder eines herrlichen vollen Daseins. Mit ihm, der in solchem grenzenlosen Bereiche daheim ist, sollen wir, nicht die zage Sehnsucht, nicht das scheue Entzücken, nicht die sanfte Schwärmerei des Wanderers, welcher der Natur nur an einem Feiertage sich anvertraut, empfinden, nein, in frohlockender Sicherheit unseres eigenen Wesens die feurige Kraft unlöslicher Gemeinschaft mit Himmel und Erde, Wolken und Wasser in uns wirken fühlen.

Nur die seltenste Gluth der Sinne und des Gefühles aber vermag uns in solcher Weise der Natur zu verbinden — dem Schwachen entzündet sich nicht der göttliche Funke zwischen Wesen und Erscheinung in den Sinnen, in denen inneres Sein und äussere Welt mit einander in Berührung treten. Wie eine Flamme aber lodert die Empfindung in dem Auge, das Gefühl in der Seele dieses Künstlers auf, wenn sein Blick die Natur trifft. Eine höchste Bethätigung seines leidenschaftlichen Wesens schafft den Eindruck. Fast gewaltsam erscheint der Akt des Empfangens, als eine Bewältigung des Stärksten, was von der Erscheinung den Sinnen dargeboten werden kann — oder, richtiger gesagt, da das Empfangen ja eben eine Thätigkeit ist, als das Ausstrahlen einer unbändigen Energie in die Aussenwelt.

Nun steht die Welt entflammt, von glühendem Lichte durchdrungen, nun leuchten alle Farben in heissem Drange auf, nun thürmen sich in schroffer Starrheit die Felsen empor, nun ballen sich die Wolken zum vernichtenden Angriff, nun bäumt sich drohend die Welle, nun läuft ein Zittern durch die tausend Blätter des Baumes, nun zieht, süsse Liebe weckend, der Frühlingswind über die blühenden Fluren, nun atmet die feuchte Erde Kühlung in heimlichen Schatten aus, nun grüssen die Sonnenstrahlen die fernen Höhen, nun senkt sich die Nacht in bangen Schauern — Alles, selbst das Schweigen des Waldes, selbst die Regungslosigkeit ragender Cypressen, selbst die Meeresruhe wird zu einer Handlung der Natur, zu einem Vorgang, dessen Geheimniss in der leidenschaftlichen Seele dieses Dramatikers sich verbirgt. Mit jedem Worte ruft er uns zu: die Natur ist nur, weil ich sie fühle, und sie ist, wie ich sie fühle.

Unter dem weiten Himmel,
Auf der unendlichen Erde,
Alles, was mich je erquickt von Wonnegefühl,
Was in des Schattens Kühle
Mir Labsal ergossen,
Der Sonne Liebe jemals Frühlingswonne,
Des Meeres laue Welle
Jemals Zärtlichkeit an meinen Busen angeschmiegt,
Und was ich je für reinen Himmelsglanz
Und Seelenruhgenuss geschmeckt —
Das all all — — meine Pandora!

So liebt der Starke die Starke mit Sinnen- und Seelengewalt. Wenn er im Widerstreit üppig gesättigter Farben deren Wahlverwandschaft entdeckte und sie zum Bunde einander zuführte, wenn er den Kampf zwischen dem auflösenden Licht und dem in sich gefestigten Körper suchte, um ihre Versöhnung in räumlicher Klarheit zu bewirken, wenn er Strenge, ja Herbheit der Form mit Anmuth und Zartheit der Bewegung zum Einklang zwang, wenn er jauchzenden Uebermuth und träumerische Versunkenheit

zusammentönen liess, wenn er mit einem Worte gerade das Gegensätzliche in höherer Einheit auflöste, so erscheint er uns wie ein stolzer Werber, welcher sich nur einer Geliebten hingibt, die seinem Freien mit der gleichen Kühnheit stolzen Selbstbewusstseins und wogender Kraft begegnet. Angesichts der Vereinigung selbst erleben wir schauend noch das Ringen mit, das ihr vorangegangen — die Erregung zittert in uns nach. Wie kann es uns da Wunder nehmen, dass wir häufig, namentlich in den Werken aus der späteren Zeit des Meisters, von dem Gefühl beunruhigt werden, solche Verbindung sei auf die Dauer nicht denkbar, sie sei nur das Werk eines höchst gesteigerten Augenblickes!

Alle Kraft leidenschaftlichen sinnlichen Empfindens und seelischen Fühlens, wie das in ihr begründete Verhältniss Böcklins zur Natur, gewann Gestaltung nicht minder persönlicher Art in seiner dichtenden Phantasie. Aber die in ihr wachgerufenen Vorstellungen wurden, ein so besonderes Gepräge sie trugen, doch stark bedingt und bestimmt durch Bilder, die nicht aus unmittelbaren anschaulichen Eindrücken, sondern aus der Dichtung vergangener Zeit gewonnen waren. Einem Geist, der wie der Böcklin'sche, die Einheit des Natürlichen und Menschlichen suchte, konnte nur die griechische oder die germanische Mythologie befriedigenden Vorstellungsstoff geben. Dass ihm, dem doch so germanischen Wesen, nicht die nordische Sage, die zu gleicher Zeit ihre wunderbare Auferstehung und höchste künstlerische Umgestaltung in der Tragödie Richard Wagners fand, Quell der Inspiration ward, könnte befremden, läge die Erklärung nicht sehr nahe. Eben zur Zeit, als er sein Ideal sich zu bilden begann, vollzog sich ja erst in der Schöpfung des „Ring des Nibelungen“ die Verdichtung des formlosen germanischen Mythos zur plastischen Klarheit, enthüllte sich aus dem Nebel unserer weit entrückten Vergangenheit Gott und Held als vollendetes Abbild unserer Natur. Dem nach dem Schönen sich sehenden Maler, dessen verehrungsvollem Blicke die unvergleichliche Bedeutung der That des Bayreuther Meisters später nicht verborgen bleiben konnte, hatte sich aber schon der strahlende unvergängliche Tag griechischen Sehergeistes erschlossen, und während er sich den Eindrücken der Natur hingab, füllte sich seine Einbildungskraft mit den Gestalten Homers. Die Dichtungen, in deren Nacherleben er, mehr als in allen anderen, sein ganzes Leben hindurch das tiefste Genüge gewonnen hat, sind die Ilias und die Odyssee gewesen. Hier fand seine Einbildungskraft die Nahrung, aber nicht in dem Sinne, welcher den antikisirenden Künstlern der älteren deutschen Generation vor ihm verhängnissvoll geworden war, nicht in dem Entleihen bestimmter Stoffe und individueller Gestalten aus der antiken Mythologie und Geschichte, auch nicht in einer Reproduktion der alten Formensprache, sondern in grossen Vorstellungen von Natur und Mensch, welche sein Gefühl auf das Erhabene stimmten. Zu ihnen gehörten neben den landschaftlichen die ewig lebendigen Naturpersonifikationen allgemeiner

Art: die wildfreundigen Mischgestalten, die auf hoher Meeresfluth und in kalter Bergesöde daheim, die zarten Geister von Busch und Hain; Alles, was namenlos und ranglos das freischweifende Leben dem Sitz auf goldenen Thronen und dem Herrschen durch Arbeit und Thaten vorgezogen hat, da es die That nur im Leben selbst findet: Kentauren, Faune, Tritone, Nereiden, Nymphen, aber auch eine leicht wandelnde, nur von durchsichtigen Schleiern umflossene städtefremde Menschenart, ein Priesterthum der Natur, drängte sich vor sein inneres Gesicht und machte sich heimisch in dem Landschaftsreiche seiner Phantasie.

Schauend lauschte er dem Zauber des Peneios:

Rege dich, du Schilfgeflüster,
Hauche leise, Rohrgeschwister,
Säuselt, leichte Weidensträuche,
Lispelt, Pappelzitterzweige,
Unterbrochnen Träumen zu!

und seine Antwort klang:

Ich wache ja! O lasst sie walten,
Die unvergleichlichen Gestalten,
Wie sie dorthin mein Auge schickt.
So wunderbar bin ich durchdrungen!
Sind's Träume? Sind's Erinnerungen?

So waren es „Geistertöne,“ die seiner feurigen Liebe zur Natur als Brautlied erklangen, und die Gestalten, die er schuf, waren ihre Verkörperung. Von zwei Hauchen ward sein inneres Saitenspiel bewegt: von der lebendigen Natur und vom antiken Dichtergeist, und die Schwingungen flossen in einander zu einer geheimnissvollen Harmonie. —

War es denn aber wirklich eine Harmonie? Ward der Traum so vieler Edlen hier zur künstlerischen Wirklichkeit? Man möchte eine solche Frage lieber nicht gestellt wissen. Und doch führt nur ihre Beantwortung zur Erkenntnis des Wesens der Böcklin'schen Kunst und schliesst die Beantwortung unserer Frage: welche Vorstellungen von Natur und Mensch er uns geschenkt, in sich.

Das selbe Problem, das uns schon bei Betrachtung seiner Naturanschauung entgegentrat, das Aufsuchen von Gegensätzen und das Verbinden begegnet uns wieder. Hier aber stellt sich uns der zu schlichtende Widerspruch dar als einer zwischen moderner und antiker Naturanschauung — in einem ganz weiten Sinne gefasst, als einer zwischen Landschaft und Mensch, zwischen allgemeiner zerfliessender Seelenstimmung und gesamtem Lebensbewusstsein, zwischen dem Unermessenen und dem Begrenzten. Durch welche Mittel ward die Aussöhnung zu erreichen gesucht? Jedes einzelne Werk belehrt uns darüber, selbst solche, in denen keine antikische, sondern eine religiöse Vorstellung oder eine romantische,

mochte sie der mittelalterlicher Dichtung oder der freien Erfindung entstammen, Gestaltung gewann, denn das antike Ideal spielt auch in sie hinein.

Als moderner Maler musste Böcklin vor Allem Landschaftsmaler sein. Wohl nahm er die menschliche Gestalt in seine Konzeption von Vorneherein mit auf, doch ward sie einem Ganzen der Natur eingefügt und dieses Ganze bestimmte ihren Charakter. Sollte aber dem Landschaftlichen der aus griechischem Geiste erfundene Mensch sich harmonisch anschliessen, so ergab sich dem genialen Blick Zweierlei ganz von selbst: erstens die Wahl der strahlenden offenen Natur des Südens und zweitens die klare und bestimmte Hervorhebung der landschaftlichen Einzelheiten: der Berg, der Fels, der Baum, die Wolke, die Welle, ja die Blume. Jegliches erhielt durch scharfe kontrastirende Abhebung in Form und Farbe von der Umgebung eindrucksvolle Sonderexistenz. Durch die Individualitäten, in welche die Landschaft aufgelöst wurde, ward diese der plastisch bedeutungsvollen menschlichen Erscheinung angenähert, durch die Individualisirung der Uebergang vom Naturganzen zur vereinzelt menschlichen Gestalt erzielt. So wird dem Felsen, dem Baum fast gleicher räumlicher Werth wie dem Menschen verliehen, so erhält alles schlank Aufragende und sich deutlich vom Andern Sondernde: die Cypresse, die Pappel, ihre besondere Aufgabe. So wird im Drange, den antiken Menschen sich einzuverleiben, ohne in Widerstreit mit dem Abgeschlossenen, Vollendeten seiner Erscheinung zu gelangen, die Landschaft bei Böcklin eminent plastisch. Das Licht, von dessen Fluthen die Einzelgebilde der nordischen Stimmungslandschaft verschlungen worden waren, dient hier nur zur starken Hervorhebung des Gesonderten, wie zugleich die Farben in ihren Kontrasten diese Individualisirung verstärken. Das so in seine Bestandtheile zerlegte Ganze uns dennoch aber wieder als Einheit fühlbar zu machen, konnte dem Meister nur gelingen, wenn er den räumlichen Zusammenhang auf das Klarste veranschaulichte und zugleich eine stärkste koloristische Harmonie erzwang, welche alle Einzelgestalten umspannt. Diese mächtige Farbenwirkung ist es, die am entschiedensten die Stimmung in uns hervorbringt, und so dürfen wir den zwischen Antikem und Modernem im Landschaftlichen hergestellten Kompromiss darin sehen, dass die antike Auffassung den plastischen, die moderne den farbigen Charakter der Landschaft bestimmte, und dass durch solches Verhältniss die äusserste Steigerung einer Koloristik, die in Kontrasten wirkt, bedingt wurde. Beides: die wunderbare Erregung, in welche uns diese Naturdarstellung versetzt, wie die Härte und Gewaltsamkeit, die ihr häufig eigenthümlich ist, wird uns erklärlich. Was wir in der früheren Betrachtung als die Aeusserung feuriger Sinnlichkeit und leidenschaftlichen Gefühles erkannten, tritt uns nun, von der anderen Seite der Phantasiethätigkeit her betrachtet, als das Ergebniss der Durchdringung antiker und moderner Vorstellungen entgegen.

Lernten wir im Vorausgehenden die Anpassung gleichsam der neueren Naturauffassung an die hellenische Menschenverherrlichung kennen, so beschäftigt uns nun die Frage: wie war der antike Mensch der modernen Landschaftsstimmung anzupassen? Was hatte er aufzugeben, um zu einem integrierenden Theil des Naturganzen zu werden? Es ist der entgegengesetzte Vorgang, der uns hier vor Augen tritt, und wie dort machen sich zwei Erscheinungen geltend. Die erste, wiederum auf südlichem Boden, in Italien, unter Einwirkung von Lebenseindrücken sich vollziehende ist die Beseelung des antiken Menschen mit modernem Empfinden. Sie zeigt sich als eine Milderung des Strengen in der griechischen Auffassung, als eine stärkere Verdeutlichung des Gefühlslebens in der Erscheinung, als eine Steigerung des sinnlich Reizvollen und des drastisch Wirksamen. Es ist bezeichnend, dass diese Umwandlung sich im Wesentlichen an der Frau und an dem antiken Fabelwesen vollzieht, nicht in gleichem Grade an dem Mann, der nur im Knaben- und früheren Jünglingsalter dem Wunsche des Künstlers, Stimmung auszudrücken, entgegenkommt. Denn eben die gemüthliche Bewegung ist es, durch welche der so beseelte antike Mensch in die moderne Naturstimmung einbezogen werden kann. Zweierlei Charakter aber, wenn wir ganz im Allgemeinen unterscheiden und die Uebergänge unberücksichtigt lassen, kann dieser zu eigen sein: Friedlichkeit oder Erregung, Ruhe oder Sturm. Die erste gewinnt ihre menschliche Erscheinung in den zarten weiblichen, den jugendlichen und kindlichen Elementen, das zweite in dem ungestüm wilden, dämonischen Wesen der Kentauren und Tritonen. Dort Träumerei, Ahnen, Schwermuth, aber auch zarte helle Lust und seliges Geniessen auf blühenden Matten, in lauschigen Gründen, an sanftem Wasserspiegel, bei sprudelnder Quelle, in lautlosen Cypressenhainen, auf einsamen Bergeshöhen, in dämmerndem Walde, auf spielenden Meereswogen — hier Taumel, Leidenschaft, Kampf, Verzweiflung in donnernder Wogenbrandung, in brausendem Sturme, in entflammten Burgen, unter jagenden Wolken.

Da muss das griechische Wesen vom Germanischen sich durchdringen lassen, Helena Faustens Sprache lernen. Des Deutschen Schwärmerei in Sehnsucht und Träumen, des Deutschen Phantastik in Humor und in Leidenschaft bemächtigen sich der antiken Schönheit — nur so verwandelt konnte sie in dem Naturbilde, das vom Modernen zum Spiegel der Seele gemacht ward, aufgehen. Welch' wundersame Mischung von Naivetät und Empfindsamkeit, von Unbewusstsein und Bewusstsein, von Natürlichkeit und Absichtlichkeit in diesen Geschöpfen, die, nach Jahrtausenden auferweckt, zugleich in Vergangenen und im Gegenwärtigen zu leben genöthigt sind!

Wie dem Wesen, so hatte aber auch der Erscheinung nach der antike Mensch sich zu verwandeln, sollte er nicht von dem modernen Landschaftsstimmungsbilde als ein Heterogenes ausgeschlossen bleiben. Dies ist das andere Phänomen, das mit dem soeben betrachteten zwar innig verbunden ist, aber doch besonders betrachtet sein will. Erkannten wir früher, dass

das Landschaftliche, um dem antiken Menschen angenähert zu werden, plastisch werden musste, so zeigt sich nun die in Böcklins Ideal begründete Nothwendigkeit, das plastische Wesen der griechischen Gestalt dem Malerischen der neueren Naturauffassung anzunähern. Hatten, wie die antiken Dichtungen, so auch antike Bildwerke die Phantasie des Künstlers während seines ersten italienischen Aufenthaltes inspirirt, „erkannte“, „ergriff“ sein verlangendes Gefühl in ihnen die Schönheit, vor welcher „wie Nebel zerstiebt trübsinniger Wahn“, so musste sein schöpferischer Sinn in ihr doch nicht ein starres Unveränderliches, sondern ein immer neu zu Gestaltendes gewahren. Er, der Maler, erblickte den schönen Menschen nicht in Vereinzelung, wie der Bildner der Statue, sondern im Zusammenhange mit der schönen Natur: „im Frühlingsgefolge“ sah er die Schönheit herrlich antreten:

Sie steigt hernieder in tausend Gebilden,

Sie schwebet auf Wassern, sie schreitet auf Gefilden.

Nur eine ihrer Erscheinungen unter Vielen war für ihn der Mensch; mit Vielem musste dieser sich zu einem Ganzen verbinden. Wie hätte er sich da in seiner scharf abgegränzten Abgesondertheit, in seiner plastischen Bestimmtheit, in dem ganzen Reichthum seines Lebensorganismus erhalten können? Die äusserste Bestimmtheit und Festigkeit der antiken plastischen Form musste einer Betonung der malerischen Werthe weichen; es vollzieht sich eine Abschwächung im Knochengefüge, eine Verflüchtigung der starken Linienbegrenzung, eine Erweichung der Formen, eine Verallgemeinerung des organischen Zusammenhanges der Theile. Die Gewandung der Frauen verfeinert und entstofflicht sich bis zu durchsichtigen, wie sanftes Wellenspiel sich faltenden zartesten Geweben, sinnlicher Reiz umschimmert ihre Gestalt, strömt aus dem schmelzenden Blicke grosser Augen, atmet aus träumerischen Gebärden und Mienen; wie anderseits Sinnengewalt, zu animalischer Willkür entfesselt, in Verlangen, Geniessen und Kämpfen das Leben der zottigen, ungeschlachten, begehrliehen Mischwesen beherrscht.

Und was bedeutet denn diese Umwandlung des antiken Menschen und Halbwesens, deren grosse Erscheinung in den Böcklin'schen Figuren noch wie durch eine Verkleidung hindurch sich geltend macht, was bedeutet sie anderes, als eine Zurückführung höchst entwickelter Organismen näher an die vegetabilischen und elementaren Gestaltungen der Natur. Seiner einsamen Herrscherstellung beraubt, wird der Mensch wieder zu einem Geschöpf der Natur, wie es die anderen auch sind. Jugend und Weiblichkeit findet in Blumen, Halmen und schlanken Bäumen ihre Verwandten, vegetirend wie sie; sie vergleicht sich wiegend der Welle, die sie trägt. Thierische Formen annehmend, das Geistige abstreifend aber nähert sich männliche Kraft und Begier dem dunklen Drange, der im Wogensturze, in Gewittersbrunst, im Beben der Erde sich äussert. So verliert sich der Mensch wieder hinein in die Natur. Die Hellenen hatten ihn emporgetragen

zu olympischen Höhen; germanisches Sehnen lockt ihn in die Tiefen all-gemeinsamen Daseins zurück.

Der Bund ist vollbracht: Germanisches und Griechisches hat sich vereinigt. Die moderne Landschaft hat den antiken Menschen in sich aufgenommen. Damit es möglich werde, nahm die Landschaft, aus den Elementen südlicher Natur gebildet, so weit es ihr möglich, plastische Formung an, liess der antike Mensch, vom Hauche modernen Empfindens zu Stimmungen bewegt, von seinen hohen Rechten und schmiegte sich, dem malerischen Stimmungsbedürfniss willfahrend, den niedereren Geschöpfen und den Kräften der Natur an. So erstrebten, so erreichten die beiden Welten ihre gegenseitige Durchdringung. — Haben sie diese wirklich erreicht? Die Frage kehrt wieder.

Wäre dieser ganze künstlerischer Akt ein Werk der Reflektion gewesen, so bliebe von Vorneherein nur eine verneinende Antwort übrig. Was wir uns verstandesgemäss klar machen mussten, ging in der Phantasie des Künstlers aber reflektionslos einzig aus dem Zusammenwirken von Natureindrücken und dichterischen Bildern hervor. Es war das Werk der innigst verbundenen Bethätigung einer starken Sinnlichkeit, einer leidenschaftlichen Gefühlskraft und einer schöpferischen Phantasie. Aus innerer Nothwendigkeit also ward das Ideal dieser Kunst erzeugt und daher ist es, als der vollkommene Ausdruck einer bedeutenden Persönlichkeit, ein in sich selbst begründetes und abgeschlossenes, welches seine besondere Gesetzmässigkeit besitzt.

Von einer anderen Seite her aber, von dem Standpunkte einer allgemeineren aesthetischen Auffassung aus betrachtet, stellt sich das Problem in verschiedenem Lichte dar. Bei aller rückhaltlosen, ja leidenschaftlichen Bewunderung für die Gewalt, mit welcher Modernes und Antikes von diesem Geiste zusammen geschweisst wird, drängt uns gerade diese Gewalt die Erkenntniss auf, dass solcher Bund doch ein erzwungener, nicht ein natürlich sich ergebender war. Erschien uns früher das Werben des Meisters um die Natur selbst fast wie ein Kampf, so haben wir jetzt die Erklärung hierfür gewonnen: die Welt der Erscheinungen, die er sich künstlerisch zu eigen machen wollte, war eine zwiespältige. Sie setzte als solche seinem Streben, sie als eine Einheit zu erfassen, Widerstand entgegen. Nur durch eine unerhörte Anspannung der Kraft der Farben und damit der Sinnenkraft im Schauen konnte er den Widerstreit bändigen. Eine Ueberwältigung unseres Gesichtssinnes muss das Dilemma lösen und täuscht den Maler und uns über den Widerspruch hinweg. Aber dieser bleibt dennoch bestehen, gibt es auch Werke, in denen er fast vollständig gehoben scheint. Er offenbart sich allgemein in Härten und Schroffheiten, in brennenden, beängstigenden Farbenwirkungen, in grellen koloristischen Kontrasten und im Besondern, bei dem Figürlichen in Uebertreibungen des Charakteristischen, welche sich in den Frauengestalten nach der Seite des Ueberzarten und Sentimentalischen, in den Mischwesen und in den Thieren nach jenen des Grotesken geltend

machen. Wir mögen die Genialität, die gerade in diesen Erscheinungen erstaunlich sich äusserte, mit hohem Staunen verehren, gerade im Uebertreibenden des Ausdrucks, in dem innig Träumerischen, wie in dem bald Humoristischen, bald Dämonisch-Phantastischen der Gestalten die echtsten Wesenseigenthümlichkeiten des Germanen mit Freudigkeit begrüssen — unser Eindruck ist kein ganz reiner; mächtig von diesen Werken angezogen und in seelische Erregung versetzt, werden wir doch des Gefühles nicht ledig, einem Fremdartigen gegenüberzustehen, in das wir uns nicht ganz zu verlieren, das wir uns nicht ganz zu eigen zu machen vermögen. Was sich uns so unwiderstehlich sinnlich aufdrängt, scheint doch wieder ins Unerreichbare zu entfliehen, was uns so natürlich dünkt, ist doch zugleich ein Geisterhaftes. Wie könnte es anders sein? Auch der Stab des grössten Zauberers kann in unsere Welt nur Schatten aus den elyseischen Gefilden des Griechenthums hervorlocken; so stark er ihnen den Schein neuen Lebens verleiht, es bleiben Geister!

Dass Arnold Böcklin aber ein solcher Zauberer war, wer möchte das leugnen — ferne lag es uns, in dem Vorhergehenden eine Kritik haben geben zu wollen, nicht Kritik, nur eine Deutung seiner genialen Kunst und ihres Problemes, die uns zu dem so räthselvollen Grunde eines Meisterschaffens führte. Wir haben in ihn hinabgeschaut: im Persönlichen das Ideal, im Ideal das Persönliche gewahrt. Dürfen wir uns nun auch den Eindruck dieser Werke und die Naturanschauung, welche uns diese Persönlichkeit geschenkt, deuten? Dürfen wir sagen, dass das Grosse, das unwiderstehlich Fesselnde des uns erschlossenen Zauberreiches in seiner Wirkung auf uns als ein Geheimnissvolles beruht, weil in der Fülle der sinnlichen Kraft der Natur uns das Dämonische geoffenbart wird? Als geheimnissvoll aber auch in der Veranschaulichung des Verhältnisses des Menschen zur Natur, denn der Mensch wird uns gezeigt als ein Wesen, das nach seinem Gefühle und Sinnenleben nur ein Theil dieses Dämonischen und der Natur ewig unterworfen ist, an sie gekettet durch Wonne und Weh, aber eben nur seinem sinnlichen Wesen nach ihr angehörig und nur durch den Verzicht auf geistige Autonomie der Allgemeinsamkeit sinnlichen Lebenswirkens ganz theilhaftig! So wird im Augenblick eines selig gehobenen Empfindens aller Fülle und Herrlichkeit der Natur in uns ein schmerzliches Sehnen nach einer nimmer möglichen Heimkehr in ihr Reich geweckt, und in Schwermuth verklingt des Schauens Rausch.

Unwillkürlich ruft da die Phantasie sich die Bilder unseres anderen grossen Malers, der die Einheit von Natur und Mensch verherrlicht hat, hervor: Hans Thoma's! Ein verwandtes Ideal zeigt sich, aber wie verschieden seine Gestaltung, wie verschieden die Wirkung! Wie erklärt es sich doch, dass Thoma's Werke kein so zwiespältiges Gefühl, sondern reine Harmonie und tiefinnere Befriedigung in uns hervorbringen? Einzig daraus, dass sich kein Ideal längst vergangener Zeit zwischen die Seele des Künstlers

und die Natur drängte, dass er, unbeeinflusst von der Schönheit der Antike, unverrückbar im heimischen Boden wurzelnd, aus germanischem Gefühl und Phantasie seine Kunst sich entfalten liess. Auch er der Schöpfer einer neuen malerischen Naturanschauung, auch er ein Entdecker einer neuen Farbenharmonie in der Welt, auch er ein Dichter, dem Stimmungen zu Gestalten werden, aber als solcher ein Friedensverkündiger, der uns von aller Schwermuth des Lebens befreit, indem er uns traulich der Natur als der allezeit nahen beseeligen Freundin zuführt, das Paradies uns in jedem Augenblick und rings uns umgebend offen zeigt!

Auch solchem Vergleiche dürfen wir wichtige Belehrung entnehmen, setzt doch das eine künstlerische Schaffen das andere in helleres Licht. In dem so Verschiedenen offenbart sich ein tief Gemeinsames — es wurzelt in gleichem Grunde: im deutschen Wesen. Denn von diesem künden trotz Allem die Böcklin'schen Schöpfungen nicht weniger als diejenigen Thoma's. Nur eine andere Seite erschliessen sie uns. Oder wäre die leidenschaftliche Sehnsucht Faustens nach Helena nicht ein unausrottbares Bedürfniss deutscher Seele? Und was Anderes hat der Meister, dessen Gedächtniss wir in Verehrung feiern, geheimnissvoll und wunderbar in uns durch seine feurigen Gebilde wachgerufen, als jenes Schauspiel, welches Goethe-Faustens verzaubertem Blicke auf den phärsalischen Feldern, an den Gewässern des Peneios und in den Felsbuchten des ägäischen Meeres sich darbot? Haben nicht auch ihm Greifen und Sphinxen ihre Weisheit zugerant, nicht die Sirenen ihm gesungen, zogen nicht Nymphen und Schwäne vor ihm auf dunklem Wasserspiegel, hielt er nicht Zwiesprache mit Chiron, der die Schönste der Fräuen auf seinem Rücken trug, fühlte er nicht des Seismos Gewalten, rief er nicht mit Anaxagoras Diana Hekate, die „Gewaltsaminnige“ an, umrauschten ihn nicht Telchinen, Tritonen und Nereiden? Auch aus ihm erklang es:

Heil dem Meere, Heil den Wogen,
 Von dem heiligen Feuer umzogen!
 Heil dem Wasser! Heil dem Feuer!
 Heil dem seltnen Abenteuer!
 Heil den mildgewognen Lüften!
 Heil geheimnissreichen Grüften!
 Hochgefeiert seid allhier,
 Element' ihr alle vier!

Paul Deussen und die Bedeutung der altindischen Weltanschauung für das Leben der Gegenwart.*)

Von Houston Stewart Chamberlain.

Die Indologen werden die wahren Humanisten unsres Jahrhunderts gewesen sein. Denn das Studium der Sprachen ist an und für sich offenbar nur ein Mittel und die Philologie als Wissenschaft eine Disciplin; dagegen verdienen lediglich diejenigen Arbeiten die Ehrenbezeichnung „humanistisch“, welche das Wissen des Menschen von seinem eigenen geistigen Leben extensiv und intensiv bereichern. Man weiss, dass Picus von Mirandola — den Ficin (gewiss ein kompetenter Beurtheiler) für den grössten Humanisten des 15. Jahrhunderts hielt — die Quintessenz seines ganzen Strebens in einer Schrift zog, die er „Die Würde des Menschen“ betitelte; hiermit war der lebendige Kernpunkt alles echten Humanismus bezeichnet: die Würde des Menschen! Von diesem deutschen Wunderjüngling aus (Ficin bezeugt es, dass er ein Deutscher war) führten zwei Wege „humanistisch“ weiter: der eine hinaus, bis zu Herders grossartiger Vorstellung des Weltplans mit der krönenden Menschheit, der andere hinein, bis zu der Möglichkeit einer solchen Persönlichkeit wie Goethe's mit ihrem Bekenntniss, die höchste Religion sei die Ehrfurcht des Menschen vor sich selbst. Nicht allein wirkte die Kenntniss des herrlich ungebundenen, schöpferischen Geisteslebens der Hellenen im Sinne einer Befreiung auf uns, einer Befreiung aus semitoägyptischen knechtenden Wahnvorstellungen, sondern die Hauptsache war die Anregung zum kräftigen Erfassen unsrer eigenen Geistesart. Zwar blieb die Rassenverwandtschaft noch unbekannt, oder wenigstens unbeachtet, doch wirkte die immer genauere Kenntniss altrömischer, namentlich aber hellenischer Geschichte, hellenischer Poesie und Kunst, hellenischer Naturwissenschaft und Philosophie als ein Ferment, das alles Beste, Ureigene unsres germanischen Wesens in Bewegung setzte. Von Fremden umringt, in einer Ideenwelt erzogen, die nie die unsre sein konnte und die wir dennoch, mit jener „Blödigkeit“, die Dr. Martin Luther an uns rühmt, uns anzueignen nach Kräften trachteten, vernahm unser Ohr plötzlich die Stimme

*) Sechzig Upanishad's des Veda aus dem Sanskrit übersetzt von Dr. Paul Deussen (Leipzig, F. A. Brockhaus 1897); vom selben Verfasser: Die Philosophie der Upanishad's (ebenda 1899). — Für die B. Bl. gedachte unser hochgeschätzter Freund und Mitarbeiter die Werke längst zu besprechen; eine zwiefache Ausführung dieser Arbeit verbietet ihm nun schon allein anhaltender Zeitmangel infolge reicher anderweitiger Thätigkeit. So erschien es uns allseitig am Richtigesten, die oben mitgetheilte, tief eingehende Besprechung vom Jahre 1899 aus der Allgemeinen Zeitung (Beilage Nr. 229/30), mit Bewilligung der Redaktion, bei uns wieder abzudrucken, wodurch sie vor einem unverdienten Verschwinden im grossen Zeitungswalde bewahrt, bei uns aber, und für uns, ohne längere Verzögerung auf die Dauer gesichert wird. D. Red.

des verwandten Indoeuropäers. Es war das ein Weckruf. Was voranging — das rege, leidenschaftliche Leben des 12. und 13. Jahrhunderts — glich doch mehr dem unbewussten Kreissen im dunklen Mutterschooss eines ziellosen Werdens; jetzt war es Tag geworden, jetzt wurden wir unsres eigenen Willens Herr und schritten bewusst hinaus. Gewiss war es keine Wiedergeburt des Vergangenen, wie die Schulmänner in ihrer Begeisterung meinten, doch war es etwas viel werthvolleres als das: die Geburt eines Neuen, das allmähliche Erstarken und Auswachsen einer neuen Verkörperung des unerschöpflich reichen indoeuropäischen Völkerstammes, des indoeuropäischen geistigen Fürstenthums. Es wäre schwer die Rolle der Hellenisten bei diesem entscheidenden Vorgang zu überschätzen. Doch ist das Werk unsrer Verselbständigung noch nicht vollendet. Wie glänzend auch die hellenische Begabung war, sie war doch nach vielen Richtungen hin beschränkt; ausserdem waren ihre Erzeugnisse schon frühzeitig manchem fremden und entfremdenden Einfluss unterlegen. Theils also liess uns der Hellene im Stich und theils führte er uns irre. Unsrer Emanzipation aus der Sklaverei fremder Vorstellungen blieb eine unvollkommene; namentlich in religiöser Beziehung sind wir noch heute die Vasallen — um nicht zu sagen die Knechte — der Juden und der Syroägypter, und hierdurch wird der innerste Kern unsres Wesens so stark getrübt, dass unsre gesammte wissenschaftliche und philosophische Weltanschauung, selbst in den freiesten Geistern, fast nie zu vollkommener Lauterkeit, Wahrhaftigkeit und Schöpferkraft ausreift. Wir haben nicht den Muth unsrer Ueberzeugungen, wir wagen es nicht — nicht allein öffentlich, sondern uns selbst gegenüber in foro conscientiae nicht — unsre Gedanken auszudenken. Wohl mochte ein vereinzelter Kant uns haarscharf nachweisen, dass, sobald wir an den jüdischen Jahve glauben, keine Wissenschaft möglich sei und den Naturforschern bleibe dann nichts übrig, als „eine feierliche Abbitte zu thun“ (Naturgeschichte des Himmels); wohl mochte der selbe Kant uns zeigen, dass wir ebenfalls keine wahre Religion besitzen können, so lange „ein Gott in der Maschine die Veränderungen der Welt hervorbringe“ — es half wenig oder gar nichts; denn es ist ebenso schwer die semitische Weltauffassung aus einem frühzeitig damit inokulirten Geiste gänzlich zu entfernen, wie Metalle aus dem Blutumlauf; und haben wir auch die mosaische Kosmogonie überwunden, so taucht nichtsdestoweniger genau der selbe Gedanke einer aus der Verkettung von Ursache und Wirkung auszudeutenden, d. h. also historisch zu begreifenden Welt, sofort an anderer Stelle wieder auf. Wir sind eben künstlich zu Materialisten gezüchtet worden, und die grosse Mehrzahl bleiben Materialisten, gleichviel ob sie fromm in die Messe gehen, oder als Freidenker zu Hause bleiben. Zwischen Thomas von Aquin und Ludwig Büchner ist in dieser Beziehung prinzipiell fast kein Unterschied. Das nun bedeutet eine innere Entfremdung, eine Entzweiung mit uns selber. Daher der Mangel an Harmonie in unserm Seelenleben. Jeder denkende

Mensch unter uns ist hin- und hergeworfen zwischen der Sehnsucht nach einer gestaltenden, leitenden, das Leben verklärenden religiösen Weltanschauung und der Unfähigkeit, sich resolut loszureissen aus tief unbefriedigenden kirchlichen Vorstellungen. In Indien ging die Religion Hand in Hand mit der Philosophie und der Wissenschaft; Professor Garbe bezeugt: „in jenem Lande hat zu allen Zeiten die absoluteste Gedankenfreiheit geherrscht“; und nota bene handelt es sich nicht um eine von den Laien nach und nach (wie bei uns) einem widerspenstigen Sacerdotium abgetrozzte Freiheit, sondern diese „absoluteste Gedankenfreiheit“ ist gleichsam ein organischer Bestandtheil der brahmanischen Religion, sie ergibt sich aus ihr natürlich, widerspruchslos, fraglos. Bei uns dagegen steht seit jeher alle echte Wissenschaft und echte Philosophie im Kampf mit der Religion; wo das zeitweilig nicht hervortritt, erkennen wir entweder praktische Anpassung an gegebene Verhältnisse auf Grund beiderseitiger systematischer Laxheit im Denken und Handeln, oder aber bewusste, planmässige Heuchelei. Ein grosses humanistisches Werk bleibt also noch zu vollbringen; dazu ist das arische Indien berufen. Das hat Schopenhauer mit bewundernswerthem Scharfsinn schon 1818 vorhergesehen; er schreibt in dem Vorwort zu der ersten Auflage seines Hauptwerks: „Der Einfluss der Sanskritlitteratur wird nicht weniger tief eingreifen, als im 15. Jahrhundert die Wiederbelebung der griechischen.“ Wir werden nicht Inder werden, ebensowenig wie wir Griechen geworden sind; wir werden auch nicht auf dem einseitigen Standpunkt Schopenhauers verharren, entsprungen theilweise aus den fragmentarischen Kenntnissen seiner Zeit, theilweise aus der fixen Idee, überall Bestätigungen für sein System zu finden. Nein, die Kulturmission des Humanismus ist deswegen eine so grossartige, weil er (wie ich anfangs sagte) uns nicht blos extensiv, sondern auch intensiv bereichert; er belehrt nicht allein, sondern er bildet; und bildend wirkt immer nur das Beispiel. Was die Indoarier so wichtig für uns macht, so verheissungsvoll, ist das Beispiel, das sie uns geben. Belehrung ist die Zufuhr von Stoff, den ich — je nach meiner Organisation — assimilire oder nicht assimilire, und den ich behufs dieser Einverleibung so oder anders umarbeite; wogegen im Beispiel das Lebendige unmittelbar auf das Lebendige wirkt. Durch das Beispiel werde ich zu Handlungen angeregt, zu Unternehmungen begeistert, deren Möglichkeit mir sonst vielleicht nie eingefallen wäre. Und indem ich nachzuahmen glaube, schaffe ich etwas ganz neues, und zwar weil ich nicht anders kann, weil die Originalität (sowohl der Individuen wie der Rassen) das grosse Gesetz der Natur ist, welches nur durch den Muthwillen, durch die frevelhafte Willkür überladener, weit über die Wasserlinie ins Lebens-element hineingedrängter und dadurch unbeweglich und unlenkbar gewordener Systeme bis zur Unkenntlichkeit verwischt werden kann. Die Kenntniss des hellenischen Geisteslebens hat auf uns ähnlich gewirkt wie eine günstige Aenderung des Klimas; wir blieben die Selben und waren

doch Andere geworden, denn Kräfte, die bisher in uns geschlummert hatten, waren nunmehr entfesselt. Das war die Wirkung des Menschen auf den Menschen, und diese Wirkung — nicht das philologische Beiwerk — war das Humanistische an jener epochemachenden Aufdeckung vergangener Menschengrösse. Nach anderen Richtungen hin, doch in durchaus analoger Weise und vielleicht noch tiefer — bis zum innersten Kern unsres Wesens — eingreifend, wird die Kenntniss des indischen Gedankenlebens uns beeinflussen.

Was diese Thatsache noch verdeckt, ist, neben der weitverbreiteten Ignoranz, der Umstand, dass der Entwicklungsgang in den beiden Fällen ein ganz verschiedener gewesen ist und sein musste. Bei dem Lateinischen und Griechischen war die Begeisterung für bestimmte Werke der Ausgangspunkt, und erst nach und nach usurpirte das rein sprachliche Interesse fast alle Aufmerksamkeit; das Lateinische war im 14. Jahrhundert allen Gelehrten geläufig, und das Griechische wurde ihnen von echten Griechen beigebracht, so dass sie, wenn auch nicht eine philologisch so genaue, jedenfalls eine weit lebendigere Kenntniss davon besaßen, als wir heute. Sie zielten auch einzig auf das Lebenspendende. Im Jahre 1450 begann Gutenbergs Druckerei ihren Betrieb, und vor Ende des Jahrhunderts lagen sämtliche damals bekannten lateinischen Autoren gedruckt vor, wenige Jahre darauf auch alle griechischen. Es war der Heissunger geknechteter Menschen nach Freiheit und Schönheit — nach dem Beispiel! Erst viel später wurde die Grammatik dieser Sprachen sich Selbstzweck und fuhr der humanistische Triumphwagen immer tiefer in den philologischen Sumpf hinein. Bei der indischen Litteratur ist der Gang ein fast genau entgegengesetzter gewesen; die Sanskritsprache war völlig unbekannt und es existirt kein noch so dünner Faden der ununterbrochenen Zusammengehörigkeit, wie dies für hellenisches Dichten und Denken dank den Schriften der Kirchenväter der Fall war. Die philologische Entdeckung und Ergründung musste also hier vorangehen, und zwar ist dieses Werk infolge der kunstvollen Natur der Sprache, infolge der ungeheuren Ausdehnung des Sprachgebiets und der damit zusammenhängenden Spaltung in Dialekte, infolge auch des hohen Alters vieler Dokumente und der inzwischen stattgefundenen geschichtlichen Umwälzungen, ein so umfangreiches und schwieriges, dass es noch lange nicht vollendet ist. Von den litterarischen Denkmälern besaßen wir lange Zeit hindurch — ja bis vor wenigen Jahren — lediglich elende Bruchstücke von Bruchstücken, häufig ausserdem infolge mangelhaften Verständnisses der Sprache in gänzlich verzerrter Gestalt. Darum kommt die grosse humanistische Bedeutung des indischen Erbes für unsre noch im Werden begriffene Kultur erst nach und nach zum Vorschein. Nicht etwa, als handle es sich bei dem berührten Kontrast zwischen Hellenismus und Indologie um eine absolute Gegensätzlichkeit. Schon im 13. Jahrhundert hatte Roger Bacon darauf aufmerksam gemacht, dass Aristoteles gewiss

oft falsch verstanden werde und dass man griechisches Denken nicht richtig verstehen könnte, ehe man nicht griechische Grammatik genau erforscht haben würde, und die lateinische Syntax wurde bereits im 14. Jahrhundert so vortrefflich dargestellt, dass, als diese Studien vor 100 Jahren wieder aufkamen, unsre Philologen jene alten Autoren einfach abschrieben, wenn auch „heimlich, aus Furcht vor der Schande, vom Mittelalter etwas gelernt zu haben“ (Paulsen: Geschichte des gelehrten Unterrichts). Andererseits hat die dunkle Kunde von grossen litterarischen und philosophischen Werken der Inder vom Beginn an anspornend auf die indologischen Studien gewirkt. Der Ruf der Inder als Philosophen war bekanntlich schon im Alterthum verbreitet, und es scheint, dass man zu Beginn des 18. Jahrhunderts von der Existenz der Upanishad's gewusst habe; jedenfalls hat Anquetil Duperron im Jahre 1775 das Manuskript der persischen Uebersetzung einer Anzahl Upanishad's erhalten, wodurch sie zunächst in Gelehrtenkreisen bekannt wurden; im Jahre 1785 erschien die Uebersetzung des Bhagavadgitā (durch Wilkins) und im Jahre darauf die erste Ausgabe des Dramas Sakuntala mit einer Uebersetzung ins Englische (von Sir William Jones). Auch hier ging also das stoffliche Interesse dem philologischen voran; denn die ersten Sanskritgrammatiken erschienen 1805, 1806, 1808 (Colebrooke, Carey, Wilkins). Doch ändert dies alles nichts an der einen grundlegenden Thatsache, dass wir in dem einen Fall von einer bekannten, ja zum Theil schon seit Jahrhunderten eifrig gepflegten Litteratur ausgegangen sind und erst nach und nach dem früher vernachlässigten Sprachstudium Interesse zuwandten, während wir im anderen Fall genöthigt gewesen sind, fast ein Säkulum hindurch beinahe alle Kräfte der mühsamen Sichtung des grammatikalisch Formalen und der Zusammentragung des Lexikographischen zu widmen, das Sachliche dagegen — verhältnissmässig — hintanzuhalten. Mit welcher hoffnungsvoller Erregung hatten nicht die deutschen Geistesfürsten — Allen voran Goethe und Herder — jene ersten Sendboten des indischen Geistes auf europäischem Boden bewillkommenet! Prophetenartig hatten sie die hohe humanistische Bedeutung dieser neuentdeckten Quelle menschlicher Geistes-thaten geahnt. Doch bald trat die Ernüchterung ein, eine Ernüchterung, die aus unsrer materiellen Unfähigkeit, uns in dieser neuen Welt zurechtzufinden, sich ergab. Wir verstanden noch nicht die Sprache und wir wollten schon das Denken und Dichten ergründen! Und so sehen wir denn Goethe, der einmal geschrieben hatte:

Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,

Willst du den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen,

Nenn ich Sakuntala dich, und so ist alles gesagt;

und der es nicht verschmäht hatte, für sein eigenes grösstes Dichterwerk Anregungen den Indern zu entnehmen, ihn sehen wir sich jetzt verwirrt und betrübt fragen, wie es überhaupt möglich war, dass eine Dichtkunst erblühen konnte „im Konflikt mit der abstrusesten Philosophie und der

monströsesten Religion“. Man betrachte nur die ersten Versuche, uns mit den Kernschriften indischer Weltanschauung, den Upanishad's, bekannt zu machen, und man wird begreifen, dass auf diesem Weg im besten Fall einem einzelnen intuitionskräftigen Denker wie Schopenhauer oder einem mystischen Schwärmer wie Schelling gedient sein, nie und nimmer aber ein humanistisches Kulturwerk vollbracht werden konnte. Anquetil Duperron gab als Erster im Jahre 1802 eine Sammlung von Upanishad's heraus, und zwar in einer lateinischen Uebersetzung, die er nach einer persischen Uebersetzung der Originaltexte gefertigt hatte. Die zwiefache Verdolmetschung war schon genügend, um manches zu verwischen, namentlich da die erste ohne genaue Kenntniss des indischen Denkens ausgeführt war und die zweite ohne jegliche Kenntniss dessen. Das Ergebniss war — darin muss man Goethe beistimmen — ein „monströses“. Der erste Satz der ersten Upanishad mag eine Vorstellung davon geben: „Oum hoc verbum (esse) adkit ut sciveris, sic *ṛō* maschghouli fac (de eo meditare), quod ipsum hoc verbum aodkit est . . .!“ Bald kam allerdings besseres, doch immer nur Fragmente, und Fragmente, die um so unverständlicher blieben, als die Upanishad's sowohl geschichtlich ein zuletzt Entstandenes, wie auch methodisch ein letztes Ergebniss sind. Dem indischen Schüler wird die Upanishad nur als Krone eines langjährigen Studiengangs mitgetheilt, und zwar als etwas, was er auch dann noch nicht völlig begreifen kann, sondern für einen späteren Tag dem Gedächtniss einprägt; denn erst, wenn er als Greis sich aus der Gesellschaft in die Wälder zurückzieht, nicht nur reich an wohlverdaulichem Wissen, sondern vor allem gereift an Menschenkenntniss und Erfahrung und geläutert durch Schmerz und Freude (den Zwillingsgeschwistern), erst dann, bei herannahendem Tode, sollte die Hülle der verbergenden Form abfallen und die nicht mehr vermittelte, sondern unmittelbare Ahnung der transscendenten Wahrheit wie eine neue, innerliche Sonne dem äusserlich Erblindenden aufgehen. Und wir — die wir weder die historische Entfaltung, das Sichbesinnen des Inders von den bardenmässigen Hymnen des Rigveda an bis zu diesem sogenannten Vedānta, d. h. Veda-Ende, kannten, noch auch den Studiengang, der zu diesem „Ende“ hinaufführte, durchgemacht hatten —, wir, die wir nicht einmal die Sprache verstanden, wir dachten einfach die Hand auszustrecken und die reifste Frucht des langsam und üppig gewachsenen Baumes zu pflücken! Nur der Satan lässt schmeichelnd so Unmögliches wie möglich erscheinen, und mit flammendem Schwert wurden wir, Frevlinge, aus dem im Lauf einer vieltausendjährigen Kulturarbeit reich bebauten Paradies herausgetrieben. Nun galt es, das Werk am rechten Ende anzufassen: die Sprache, die Geschichte, die wechselnden geographischen Umgebungen und die gesellschaftlichen Zustände des indischen Volks zu studiren und hiermit die materiellen Bedingungen zu einem wirklichen Verständniss zu schaffen. Um aus dem indischen Leben einen ähnlichen Gewinn für unser eigenes

Kulturwerk ziehen zu können wie aus dem griechischen, mussten wir uns erst die selbe genaue Föhlung mit ihm verschaffen; das Land und die Leute mussten uns nahegerückt werden. Dieses Näherrücken ist das Werk der Indologie in unserm Jahrhundert gewesen. Wie Goethe richtig bemerkt, die Wissenschaft, rein als solche, besitzt keine zeugende Kraft; sie nährt ihren Mann, weiter nichts:

Ihr erzeuget nicht das Leben,
Leben erst muss Leben geben.

Das Charakteristische für unsre Indologie während des ganzen Jahrhunderts ist nun gerade, dass sie — aus Begeisterung geboren — dieses innere treibende Leben nie verloren hat. Gewiss haben nur Wenige ihrer Adepten sich genau vorgestellt, an welchem wichtigsten Kulturwerke sie mitarbeiteten; das Unbewusste spielt eine grosse Rolle im Leben; doch empfinden wir Laien, wo wir auch hineingreifen mögen in diese Studien, einen schnelleren Pulsschlag als auf irgend einem anderen akademischen Gebiete, mit Ausnahme gewisser Zweige der Naturwissenschaften; es weht Jugend und Hoffnungsfreudigkeit durch diese Schriften, was umsomehr auffällt, als der Stoff meistens sehr dürr ist und ermüdend durch die Masse; man merkt auch meistens (namentlich bei der jüngeren Generation) den erweiterten Blick und die gewonnene Freiheit des Urtheils im auffallenden Kontrast zu unsern klassischen Philologen; die humanistische Wirkung hat eben zunächst bei diesen wenigen Kennern begonnen, sie erlösend aus den jüdischen religiösen Zwangsvorstellungen, sie emanzipirend aus der Befangenheit in beschränkter hellenischer Philosophie, sie zu bewussten „Ariern“ ausreifend. Ich weiss z. B. kaum einen gelehrten Autor, der so erfrischend durch Sicherheit und Kampflust wirkt, wie einer der jüngsten unter den schon zur Meisterschaft gereiften Indologen, Richard Garbe. Solche Symptome sind von Bedeutung. Die Indologie, aus dem Leben geboren, führt zum Leben zurück; abgesehen von ihren gelehrten Ergebnissen soll sie, mit dem Leben gepaart, neues Leben zeugen; ihr steht eine grosse Aufgabe bevor.

Paul Deussens Leben und Wirken wird, glaube ich, einst als der Wendepunkt bezeichnet werden, wo die Indologie wieder (wie in jenem vorübergehenden Augenblick erster Begeisterung) in das Leben der Gegenwart einzugreifen begann, mit anderen Worten, wo indische Philologie humanistisch wurde. Denn lag der Schwerpunkt hellenischen Lebens in der künstlerischen Gestaltung, so lag der Schwerpunkt des indischen Lebens im religiös-philosophischen Denken. Scharf auf diesen Punkt muss die vermittelnde Linse der Gelehrsamkeit eingestellt werden, sollen wir das üppige, fast unübersehbar reiche Bild indischen Dichtens und Glaubens, indischer Mathematik, Philologie, Mythologie, Musik, indischen Familienlebens und Staatenwesens, indischer Grösse und indischen Unterganges als ein organisches Ganzes erblicken, und nur auf diese Weise wird Wissen-

schaft „Leben“, jenes Leben, welches Leben gibt. Die brahmanische Kultur begreifen und beurtheilen zu wollen, ohne Yājñavalkya's Denken ergründet zu haben, ist ein ähnliches Unternehmen, als wollte man die Entwicklung und die Bedeutung des hellenischen Geistes mit Ausserachtlassung Homers darstellen. Wie aber dieses Denken ergründen ohne die ganz genaue Kenntniss der Sprache? Und zwar der in ihrer Art vollkommensten, reichsten und daher schwierigsten Sprache der Welt, bei welcher ausserdem die uns Modernen unbekannte Komplizirtheit der Biegungen es mit sich bringt, dass ein einzelner Buchstabe gar häufig den Sinn ganz und gar ändern kann. Der Philologe ward Herr im Hause. Ihm gesellte sich bald der Kulturhistoriker; denn bei litterarischen Denkmälern, die oft Jahrtausende zurückreichen, haben die Wörter manchmal viele Wandlungen durchgemacht und es konnte vorkommen, dass der Philologe den Satz tadellos analysirte, trotzdem aber nicht verstand, weil bei seiner Unkenntniss der betreffenden Lebensverhältnisse der mehrfache Sinn des Hauptwortes ihm unbekannt blieb. Max Müller gibt als Beispiel das Wort *setu*, welches ursprünglich Brücke bedeutete, später aber — als die Arier von den Höhen hinab in wasserreiche Ebenen gestiegen waren —, ohne den ersten Sinn zu verlieren, zugleich als Benennung für eine Sache dienen musste, die sie in den Gebirgen nicht gekannt hatten und wofür sie infolgedessen kein Wort besaßen, nämlich für einen die bewässerten Reisfelder voneinander trennenden Damm. Nun verbindet aber eine Brücke zwei sonst getrennte Ufer, während ein Damm scheidet und „auseinanderhält“, was sonst ungeschieden und einheitlich war. Diese zweifache Bedeutung des Zusammenhaltenden und Auseinanderhaltenden diente nun dem Metaphysiker für die bildliche Andeutung gewisser tiefer, in Worten schwer fassbarer Erkenntnisse, das Wesen der Individualität betreffend. Der Philologe, der das Land nicht kannte, konnte nie auf jene zweite, gleichsam in der ersten eingeschlossene Bedeutung verfallen; daher blieben ihm Sinn und Absicht des Philosophen ebenfalls unverstanden. Philologe und Kulturhistoriker arbeiteten also fleissig daran, Satz für Satz, Wort für Wort den genauen Text, die buchstäbliche „Realbedeutung“ (wenn ich so sagen darf) der philosophischen Schriften der Inder festzustellen. Ein Mann fehlte aber noch: der Philosoph; der Mann, der nicht nur wusste, sondern auch verstand. Wer begreifen will, wie sehr dieser Mann fehlte — und nur dadurch kann man die Bedeutung von Deussens Werk bemessen —, der nehme Max Müllers Uebersetzung der zwölf zumeist genannten Upanishad's ins Englische zur Hand (Sacred Books of the East, Band I und XV, erschienen 1879 und 1884). Das war bisher die vollständigste und beste Ausgabe, die überhaupt existirte. Ein weiter Weg ist hier seit dem Erscheinen von Anquetil Duperrons *Oupnek'hat* durchschritten worden, und doch, wie manche Stelle — und gerade die Stellen, wo der Gedanke in die Tiefen steigt, wo man glaubt, man habe die Nacht bis an die Ufer des Morgenlichts durchschritten —

ist noch gar sehr „anquetil-duperronisch“! Kein Indolog hat grössere Verdienste als gerade Max Müller, zugleich Gelehrter und Popularisator; er steht auf der Höhe des philologischen Wissens und zugleich auf der Höhe des kulturhistorischen Wissens; er hat die ältesten Hymnen herausgegeben und stand seit einem halben Jahrhundert mit den bedeutendsten lebenden Panditen Indiens im Verkehr; was fehlte ihm denn zum Verständnis? Die Beantwortung ist so belehrend für den Gegenstand dieses Aufsatzes, dass ich ihr einen besonderen Absatz widmen will.

Ein Denker ist Max Müller ohne Frage; das haben viele seiner Schriften bewiesen; und zwar ist er ein von der Bedeutung der indischen Philosophie so durchdrungener Denker, dass er vor kurzem wieder den Muth hatte, es öffentlich auszusprechen: „Die altindischen Philosophen haben die Menschenseele tiefer ergründet als die hellenischen und als unsre eigenen Philosophen“ (The Vedānta Philosophy). Und dennoch versagt er häufig im kritischen Augenblick. Was fehlt, ist eine Kleinigkeit, von der alles abhängt: die innere Erfahrung dessen, was die indischen Denker sich so unsäglich abgemüht haben, in Worte zu fassen, nicht um ein schönes lückenloses System aufzubauen, nicht um zu beweisen, dass sie „recht haben“, sondern damit Andere das selbe erfahren. Denn es handelt sich bei diesem indischen Denken — wenigstens auf dieser höchsten Stufe der Upanishad's — um einen thatsächlichen Vorgang, um eine innere Wandlung des Menschen. Es ist gleichsam der heroische Versuch, das Wort in die That umzusetzen, das transcendentale Wesen des Menschen nicht nachzuweisen, sondern direkt erleben zu lassen. Man kennt Schopenhauers Worte über Kant: „Kants Lehre bringt in jedem Kopf, der sie gefasst hat, eine fundamentale Veränderung hervor, die so gross ist, dass sie für eine geistige Wiedergeburt gelten kann.“ Genau das selbe gilt von dem — Kant so nahe verwandten — indischen Denken. Damit aber eine Veränderung im Kopfe stattfinden könne, muss die Prädisposition dazu vorhanden sein. In allen solchen Dingen gilt das Wort Christi: „Nur wer es erfassen kann, erfasst es“; das selbe drückt die Kāthaka-Upanishad von einem mehr kosmischen als individuellen Standpunkt folgendermassen aus: „Nur wen die Erlösung wählt, nur von dem wird sie empfangen.“ Von der echten arischen (und germanischen) Metaphysik gilt genau das selbe, was Goethe als charakteristisch für die germanische Poesie — im Unterschied von der hellenischen — bezeichnet:

Hier fordert man euch auf zu eignem Dichten,

Von euch verlangt man eine Welt zur Welt.

Diese indische Weisheit wird Einem nicht wie mosaische Kosmogonie eingetrichtert, oder wie bei rationalistischer Logolatrie am Abacus der Denkmaschine vordemonstrirt, sondern es handelt sich um etwas, was gezeugt werden muss, damit es lebe, und dazu gehören zwei. Um die Welt, die mir der indische Denker entgegenbringt, in mich aufzunehmen, muss auch

ich ihm eine Welt entgegenbringen, und zwar eine bestimmte. Die indische Philosophie ist durch und durch aristokratisch. Sie perhorresziert jegliche Propaganda; sie weiss, dass die höchsten Erkenntnisse nur den Auserlesenen zugänglich sind, und sie weiss, dass nur unter bestimmten physischen Rassenbedingungen sowie durch bestimmte Schulung das Auserlesene gezüchtet werden kann. Man sieht, wir haben hier den genauen Gegensatz zu der semitischen Idee des Universalismus, der im Mohammedanismus seinen vollendeten Ausdruck gefunden hat; hier die Demokratie der absoluten Gleichheit unter der unbeschränkten Tyrannei des willkürlich herrschenden Gottes, dort Aristokratie und die sittliche Autonomie des als zeitlos erkannten Individuums: „unsichtbar, unbetastbar, ungreifbar, uncharakterisierbar, undenkbar, unbezeichenbar, nur in der Gewissheit des eigenen Selbst gegründet, die ganze Weltausbreitung auslöschend, beruhigt, selig, zweitlos“ (Mândûkya-Up.). Dagegen schwebt Max Müller als Ideal eine Art Paneklektizismus aller Religionen und Philosophien der Welt vor, eine freilich weitverbreitete, doch nicht minder monströse Vorstellung, die ihre Begründung aus folgenden zwei dogmatischen Annahmen entnimmt (Sacred Books, Bd. I, S. 37 des Vorworts): alle Menschen sind gleich; nur sind bei uns modernen Europäern die Fähigkeiten der Erkenntnis, des philosophischen Denkens und des Glaubens höher entwickelt. Beides offenbar grundfalsch. Denn die Verschiedenheit ist ein Naturgesetz, und Darwin hat eine Tendenz zum Divergieren (selbst wo ursprünglich Gleichartigkeit herrscht), bei allen Lebensformen nachgewiesen; nun ist aber der Mensch in gewissen Beziehungen, und zwar namentlich in Bezug auf den Intellekt, das feinst organisirte aller Geschöpfe; es ist folglich schon rein empirisch naturwissenschaftlich klar, dass bei dem Menschen gerade der Intellekt die reichste Scala verschiedengradiger und auch verschiedenartiger Entwicklung aufweisen muss, und zwar sowohl in der Form individueller Verschiedenheit, wie auch namentlich durch Rassenzüchtung. Max Müllers Behauptung, es existire „kein spezifischer Unterschied“ zwischen einem chinesischen Tâoisten und einem indischen Brahmanen, ist einfach horrend. Wer so denkt, wird nie im Stande sein, „die Individualität der Dinge mit treuem und keusem Sinn zu erfassen“, wie Schiller es fordert. Und wer nicht die Individualität erfasst, fasst im Grunde genommen gar nichts. Denn was bleibt, ist dann, was ich oben den Abacus der Denkmaschine nannte, und der ist freilich überall nach ähnlichen Prinzipien konstruiert, gleichwie alle Menschen Augen und Ohren haben, wenn auch nur eine einzige bestimmte Menschenrasse im Stande war, den von Göttern bevölkerten Olympe zu erschauen, und nur eine einzige andere, Isoldens Liebestod zu „erhören“. „Höre ich nur diese Weise, Wonne klagend, Alles sagend?“ Ja, nur du hörst sie, nur du kannst sie erfassen, nur dich hat sie erwählt, denn du allein bringst hier „eine Welt zur Welt,“ und dadurch erst ertönt diese Weise dir. Und was nun unsre angebliche Ueberlegenheit den Indern gegenüber anbelangt, so traut man

seinen Augen nicht; die Behauptung kann wohl kaum ernst gemeint sein. Die Fähigkeit zu glauben — dieser Begriff in seinem echten indo-europäischen Sinne genommen — ist uns durch den gewaltsam von aussen aufgedrungenen Zwang, hebräische Kosmogonie und Legende für historische Wahrheit zu halten, so gänzlich abhanden gekommen, dass nichts schwerer fällt, als einem heutigen Menschen begreiflich zu machen, was der Inder meint, wenn er spricht: „Ohne Glauben ist kein Denken; nur wer Glauben hat, hat Denken“ (Chândogya-Up.), oder: „Der Glaube ist das Haupt des aus Erkenntniss bestehenden Selbst“ (Taittirîya-Up.). Hier gerade gähnt die grosse Lücke bei uns; wer das nicht einsieht, kann unmöglich die Bedeutung des indischen religiösen Denkens erfassen. Dass wir aber im philosophischen Denken und in der Befähigung zu erkennen — also den Dingen auf den Grund zu sehen — Anderen überlegen wären und folglich das indische Denken von oben herab zu überblicken vermöchten, ist ebenfalls eine mehr als kühne Behauptung. Ich habe an anderem Orte zu zeigen gesucht, dass wir bisher nicht einmal dem Tàoismus der Chinesen gerecht zu werden verstanden, so sehr drückt auf unsern Geist jene von Kind auf eingesogene semitische Atmosphäre, von der Ernest Renan geschrieben hat: „Sie schnürt das menschliche Gehirn zusammen und verschliesst es vor jeder zarteren Gedankenfassung.“ Einzelne Denker haben wir gewiss, die ebenso hoch wie die Inder gestiegen sind, und zwar auf einem Wege, der uns Germanen viel näher liegt und darum viel sympathischer ist; zugleich bereiteten gerade sie das Verständniss des verwandten indischen Denkens vor; doch im allgemeinen erfuhr bei uns in diesem Jahrhundert das philosophische und namentlich das metaphysische Denken eine tiefe Ebbe; gerade nach dieser Richtung hin waren wir in eine Art Barbarei verfallen, aus der wir jetzt erst und mühsam genug uns aufzuraffen beginnen. Wer die Disproportion zwischen der bei uns üblichen Tiefe des Denkens und der Tiefe der bedeutenderen indischen Denker nicht einsieht, steht nicht auf einem Standpunkt, von wo aus er ein lückenloses Verständniss für diese gewinnen kann.

Diese Ausführungen sind durchaus nicht als Angriff gegen einen der verdientesten Philologen gemeint; sie sollen nur zeigen, inwiefern und warum selbst die besten Führer uns bisher im entscheidenden Augenblick im Stiche liessen. Wohl hat der Indolog Leopold v. Schröder das Recht, auszurufen: „Ueberschaun wir die Gesammtheit dessen, was in dem nicht allzulangen Zeitraum eines Jahrhunderts für die Kenntniss der indischen Litteratur und Kultur geschehen ist —, sind wir dabei imstande, die ungeheuren Schwierigkeiten, zu beurtheilen, mit denen das Eindringen in viele Gebiete dieser Litteratur verbunden war, so ergreift uns unwillkürlich ein Gefühl ehrfürchtiger Bewunderung“; es ist vielleicht die grösste, jedenfalls die originellste Gesamtleistung unsres Jahrhunderts. Doch, wie gesagt, für die höchste Geistesthat der Inder, nämlich ihre Philosophie, und speziell für die höchste Erscheinung ihrer Philosophie, den transscendenten Idealismus

des Vedānta, fehlte bisher die letzte Erleuchtung. Der im Sand und Schutt der Jahrhunderte vergraben gewesene Tempel war freigelegt und sauber geputzt; nur eine Kleinigkeit fehlte noch: der Schlüssel, um das Thor zu öffnen, auf dass wir eintreten konnten. Diesen Schlüssel geliefert zu haben, ist das Verdienst Paul Deussens, Professors der Philosophie in Kiel.

Jetzt war eben die Zeit reif, dass an Stelle der zu Philosophen improvisirten Philologen ein fachmännisch gebildeter Philosoph die Sache in die Hand nahm. Er musste aber — ausser der allseitigen philosophischen Schulung — besondere und seltene Eigenschaften besitzen. Zunächst ein so ausgesprochenes Sprachgenie, dass er — der doch nur einen Theil seiner Arbeitskraft darauf verwenden konnte — ein vollendeter Meister des Sanskrit wurde; denn des Philosophen harreten trotz aller Vorarbeiten der Philologen und Kulturhistoriker gar viele sprachliche Probleme; nicht allein das grosse Hauptthor musste aufgeschlossen werden, auch viele einzelne Schreine. Man denke sich, die „Kritik der reinen Vernunft“ sei seit Jahrhunderten vergessen worden, die deutsche Sprache ausgestorben; wie sollte ein Forscher im Stande sein, das Werk zu neuem Leben zu erwecken, wenn er es nicht vermöchte, sprachlich jeder Schattirung des Gedankens zu folgen? Ausserdem musste unser Philosoph eine sehr ausgesprochene und ausgebildete metaphysische Anlage besitzen; keiner unsrer Durchschnittsphilosophen und Handbuchverfasser hat bisher mit der indischen Philosophie etwas anzufangen gewusst; der uns angeborene Idealismus wird uns ja meistens in der Wiege gestohlen und die Metaphysik in den Hörsälen. Die Metaphysik allein thäte es aber auch nicht; ohne einen tiefen religiösen Instinkt kann indisches Denken nie verstanden werden. Alle diese Eigenschaften traten nun unverkennbar gleich in Deussens erster grösserer Schrift hervor: Die Elemente der Metaphysik, im Jahre 1879 erschienen. Er war offenbar der zu der Aufschliessung des indischen Denkens prädestinirte Mann; seine Bestimmung hat er seither glänzend erfüllt. Im Jahre 1883 erschien sein bekanntestes Werk, Das System des Vedānta, welches sofort in allen Ländern als klassisch und abschliessend anerkannt wurde, sowohl von den Indologen wie von den wenigen Philosophen, die für solche Dinge Interesse haben. Mit dem ersten Schritt hatte er einen Gipfel betreten, sonst hätte er auch nicht weiter gekonnt, denn wer den Inder nicht ganz versteht, versteht ihn gar nicht. Doch konnte ein noch so vortreffliches Werk über den Vedānta keineswegs genügen. Eine wirkliche Kenntniss einer Weltanschauung bleibt ohne Kenntniss der Originalschriften ein für alle mal unmöglich; über ein „System“ kann man wohl erschöpfend referiren, nicht aber über eine lebendige Geistesschöpfung, in welcher sich die ganze Persönlichkeit des Urhebers wieder spiegelt. Man mag noch so viele Beschreibungen eines Menschen gehört haben, wenn er persönlich auftritt, ist man überrascht und empfindet deutlich, man habe ihn bisher nicht gekannt; denn nicht in den grossen Linien liegt das Unterscheidende — vielmehr

sind diese uns allen gemeinsam —, sondern in den kleinen Zügen, in den tausend Dingen, die sich der Analyse, der Schilderung, der Rubrizierung entziehen. „Das Beste wird nicht deutlich durch Worte“, sagt — wenn ich nicht irre — irgendwo Goethe; und doch können Gedanken nicht anders als durch Worte vermittelt werden; da kommt denn alles darauf an, dass die Worte nach und nach mit der besonderen, unbeschreiblichen, magischen Essenz der einen unvergleichlichen Persönlichkeit durchtränkt werden, was nur allmählich geschieht; da plötzlich leuchtet wie ein Blitz am dunkeln Himmel ein einzelner Satz auf! Wir sind mit der fremden Seele in Kontakt getreten. Nunmehr sind die Worte ein Vehikel geworden für das, was alle Worte übersteigt, für das, was die Taittiriya-Upanishad so schön „die Welt, vor der die Worte umkehren, unfähig sie zu erreichen“, nennt. Diese Wirkung — auf die nicht weniger als alles ankommt — kann kein noch so sachverständiges Referat hervorrufen. Eine Weltanschauung ist ein genau ebenso geniales Erzeugniss wie ein grosses Kunstwerk: sie trägt ihr Geheimniss in sich selbst, das Geheimniss ihrer Macht, das Prinzip ihrer unaussprechbaren Gesetzmässigkeit. Wie hätte ein Mann wie Deussen das nicht wissen sollen? Und so ging er denn daran — unus pro multis — das zu vollbringen, was bisher keine Gesamtheit von Gelehrten zu Ende hatte führen können. 1887 erschienen in deutscher Sprache: Die Sūtra's des Vedānta des Bādarāyana nebst dem vollständigen Kommentar des Čankara, ein Band von 766 klein- und enggedruckten Seiten, das wichtigste theoretische Werk Indiens über die religiöse Metaphysik der Upanishad's, und 1897 folgte der über 900 Seiten zählende Band: Sechzig Upanishad's des Veda aus dem Sanskrit übersetzt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen. Von den Sūtra's waren bisher nur Bruchstücke bekannt gewesen, und die grösste Sammlung Upanishad's, die es in irgend einer europäischen Sprache gab, waren die zwölf vorhin genannten, von Max Müller ins Englische übertragenen: das mag dem Unkundigen einen Begriff von der hier geleisteten Arbeitssumme geben. Selbst der mit Recht gerühmte „deutsche“ Fleiss hätte bei aller Aufopferung zu der so schnellen und erschöpfend gründlichen Erledigung eines so gewaltigen Pensums nicht gereicht; hier musste etwas anderes als Emsigkeit und Gelehrsamkeit mitwirken: das lückenlose Verständniss des Vorgetragenen, das intuitive, sofortige Erfassen jedes Gedankens, ein luchsäugiger Scharfblick für die Bedeutung jedes — manchmal sehr weit hergeholt — Vergleiches. Meine Aufzählung ist aber noch nicht vollständig. Denn 1894 hatte Deussen uns sein Buch: Die Philosophie des Veda bis auf die Upanishad's gegeben und 1899 folgte: Die Philosophie der Upanishad's. *) Jetzt ist das Gebäude fertig. Natürlich wird unser Wissen in Bezug auf die indische Philosophie extensiv noch sehr zunehmen; Garbe's Darstellung der Sāṅkhya-Philosophie, nämlich des indischen Rationalismus (1894), sowie

*) Sämmtliche Bücher bei F. A. Brockhaus, Leipzig.

seine Uebersetzungen der Hauptschriften dieser Schule (worunter namentlich *Der Mondschein der Sāṅkhya-Wahrheit*, 1891, zu nennen ist) zeigt, was alles wir in dieser Beziehung noch zu erwarten haben. Deussen selbst verspricht uns einen Band über die nachvedische Philosophie Indiens; ausserdem wird die kritische Kenntniss der anderen geistigen Produkte Indiens, namentlich der grossen Epen — die täglich Fortschritte macht — Licht zurückspiegeln auf jene in den Annalen der Menschheit unvergleichliche Grossthat, auf jene religiös-mythologisch-metaphysische Weltanschauung, die sich — majestätisch wie der Himalaya — vom Rigveda bis zu Çankara, d. h. durch eine Periode von etwa 5000 Jahren hinzieht. Doch die Hauptsache, das, was nöthig war, damit die echte indische Weltanschauung als ein humanistisches Ferment erlösend auf unser eigenes Denken und Glauben wirke, ist schon vollbracht. Gerade die neueren Arbeiten — z. B. Garbe's über den Sāṅkhya und die von Joseph Dahlmann über Buddha und das Mahābhārata — zeigen immer deutlicher, dass, wo auch indisches Denken von dem symbolisch-transscendenten Ideal und von der aristokratischen Methode der Väter abwich, dies die Folge einer Rassenvermischung mit nichtarischen Völkern war. Namentlich für den Buddhismus ist das jetzt erwiesen. Oldenberg hatte schon vor lange darauf aufmerksam gemacht, dass der Buddhismus in einem von Ariern spärlich bewohnten Theile Indiens entstanden war; an und für sich bemerkenswerth, folgte aus dieser Thatsache die Einsicht, dass die Menschen aus allen Bevölkerungsklassen, welche diese Bewegung zunächst entfesselte und als Missionäre einer neuen angeblichen Heilslehre über Indien verstreute, zum überwiegenden Theile nicht Arier waren. Wie eine Pest verbreitete sich diese den religiösen Traditionen des Volkes feindliche Lehre über ganz Indien; zuletzt aber raffte sich der sieche Arier auf und warf den Feind hinaus; in Indien gibt es heute keinen Buddhisten mehr: „nur auf nichtarischem Boden, unter nichtarischen Völkern lebt Buddha's Verehrung fort“; doch die schöpferische Kraft Indiens war auf immer gebrochen. Der Einfluss der Rasse ist so unverkennbar, dass Dahlmann, dem ich das letzte Zitat entnahm und der in seiner Eigenschaft als Jesuitenpater unmöglich geneigt sein kann, auf Rassenverhältnisse Gewicht zu legen, dennoch immer wieder auf dieses Moment zurückkommen muss. Der Buddhismus — der bisher zum Schaden aller ernstesten und humanistisch fördernden Beschäftigung mit indischem Denken die Aufmerksamkeit der Europäer in so bedauerlichem Maasse monopolisirt hat — ist eine durch und durch unarische, antiarische und ausserdem unoriginelle Erscheinung. Bis vor kurzem glaubte man wenigstens in dem Epos Mahābhārata Spuren einer produktiven Beeinflussung durch den Buddhismus zu entdecken; jetzt weiss man, dass es sich umgekehrt verhält und der Buddhismus von dort wie von überall her nur geborgt hat; bisher glaubte man, wenigstens in der Erfindung von Märchen und Fabeln seien die Buddhisten erfindungsreich gewesen, jetzt entdeckt man, dass sie nur

die schönen uralten Märcen der Indoarier plattgeschlagen und entstellt zum besten gaben, in der selben Art ungefähr wie die katholische Kirche unsre mannesstolzen, symbolisch unerschöpflichen Heldensagen zu verwässerten Heiligengeschichten umarbeitete. Dahlmann kommt zu dem Schluss: „Im besten Falle konnte eine solche Schule die Kolportage fremden Wissens, fremder Kulturerrungenschaften übernehmen. Und so wurde der Buddhismus der Kanal, durch welchen arische Kultur fremden Völkern zugeführt wurde. Seine kulturgeschichtliche Mission liegt darin, dass er die Schöpfungen und Schätze eines geistig überragenden Volkstums nach ausserindischen Ländern verpflanzte, aber auch hier nicht in der ursprünglichen Form und Vollendung. . . . In den ersten Jahrhunderten bewahrte der Buddhismus noch viel von brahmanischer Kultur; aber je mehr der Buddhismus sich mit nichtarischen Völkern verschmolz, um so krasser trat auf arischem Boden selbst seine innere Fäulniss hervor, um so schneller welkte seine scheinbare Blüthe ab. Der Grundgedanke des Buddhismus ist der Erbfeind jedes höheren Geisteslebens. Es keimt und wuchert in ihm Zerstörung alles dessen, wodurch das alte Indien sich einen ruhmwürdigen Platz in der kulturellen Entwicklung des östlichen Asiens erworben hat.“ (Buddha, 1898, S. 215.) Und wenn Dahlmann dann den Buddhismus „das Siegeszeichen einer zerstörenden Macht“ nennt, so wissen wir aus seinen vorangegangenen Schilderungen, sowie aus den Arbeiten anderer Gelehrten, welche Macht dies ist: die fremde, unarische Rasse.

Sobald wir also nicht auf dem Standpunkt der wissenschaftlichen Gelehrsamkeit stehen — die natürlich alles zu erforschen trachten muss — sondern auf dem der allgemeinen Interessen unsrer lebenden, werdenden Kultur und des Kampfes der Indogermanen (im umfassendsten Sinne des Wortes) gegen die „zerstörende Macht“ der in ihrem Busen eingenisteten fremden Rassen mit fremden Idealen, so müssen wir aus der Masse dessen, was noch als indisches Erbe gilt, das Echte von dem Unechten zu scheiden verstehen. Von diesem Echten dürfen wir sagen: nunmehr besitzen wir es; es ist uns Allen, auch uns Ungelehrten, zugänglich gemacht worden; jetzt darf es nicht mehr nur einzelne Seher — einen Goethe, einen Schopenhauer — zu hohen Thaten begeistern, nicht mehr einzelne Gelehrte nur — deren Stimme nie bis in die Masse der Gebildeten dringt — moralisch über ihre Zeitgenossen erheben, sie aus vielfachem Joche befreiend; nein, jetzt ist die Zeit reif, dass die gelehrte Arbeit in eine Kulturarbeit umgesetzt werde, dass die so mühsam ausgegrabenen alten goldenen Worte zu neuen Worten oder vielmehr zu neuen Thaten, zu entscheidenden, befreienden Thaten die Anregung geben. Dass wir das können, ist das Verdienst einer langen und glänzenden Reihe von Indologen — von Colebrooke und Bopp, von Burnouf und Böhtlingk an bis zu Bühler, Whitney, Hillebrandt, Zimmer und zahlreichen Anderen; das ganz eigenartige Verdienst Paul Deussens habe ich schon hervorgehoben.

Nur einige wenige Worte will ich noch hinzufügen. Denn zu einem kritischen Begutachten von Deussens Publikationen fühle ich mich nicht befähigt: ich bin weder Sanskritist, noch Fachphilosoph; sein philologisches Können bezeugen mir die Indologen, die ihn überall als Autorität zitiren, das genügt mir; sein eindringendes Verständniss des indischen Gedankenganges bezeugen seine Sechzig Upanishad's auf jeder Seite, denn sobald ein Gedankengang sich klar entwickelt, ist er sicher richtig dargestellt. Und was Deussens persönliche Philosophie anbelangt, so fühle ich mich nicht veranlasst, in dem Zusammenhang dieses Aufsatzes darauf einzugehen. Wer ihm Einseitigkeit vorwirft, darf nicht übersehen, dass Deussen ohne diese Einseitigkeit sein Werk gar nicht hätte ausführen können; ich meines-theils würde ihm diesen Vorwurf überhaupt nicht machen, er ist so weiterherzig wie kaum ein Geschichtschreiber der Philosophie; dagegen müsste ich an gewissen entscheidenden Punkten von ihm völlig abweichen. Das näher auszuführen, ist heute keine Veranlassung; ebensowenig ist aber der Schluss eines Aufsatzes der geeignete Ort, um ein eingehendes Studium der Upanishad's zu unternehmen. Und so will ich denn lediglich an das anfangs Gesagte wieder anknüpfen, um kurz anzudeuten, inwiefern ich eine allgemeine, humanistisch emanzipirende Wirkung von der nunmehr möglich gewordenen genaueren Kenntniss des indischen religiösen Denkens erhoffe.

Der hellenische Humanismus ist für uns namentlich eine Schule der Form gewesen, oder vielleicht besser der Formgebung, der Gestaltung, und zwar von den einzelnen Prinzipien des schaffenden Künstlers an bis zu der Erkenntniss, dass die menschliche Gesellschaft so gestaltet werden kann, dass freischöpferische Kunst ein sie durchdringendes Element sei. An der Bewunderung des verwandten Fremden rankten wir uns zu völlig selbstständigen neuen Thaten empor. Dagegen ist jeder Versuch, uns das Hellenische in Bezug auf den Inhalt anzueignen, stäts fehlgeschlagen, wenn man von jenen Dingen absieht — Logik, Geometrie —, wo die Form schon der Inhalt ist. In der Kunst liegt das klar vor Aller Augen; in der Philosophie hat die Emanzipation aus helleno-christlichen Banden noch stattzufinden, wenn auch unsre wirklichen Philosophen — die Naturforscher — sie von Roger Bacon an bis Kant stäts durchgeführt haben. Für Indien liegen die Verhältnisse ganz anders. Dem indischen Arier hat ein Hellene gefehlt, welcher dem ihm, wie uns, angeborenen Hang, ins Maasslose auszuschweifen, bei Zeiten entgegenwirkt, welcher seine überwuchernden Kräfte gleichsam kanalisirt, seiner überreichen Phantasie den weisen Lenker „Geschmack“ beigesellt hätte. Jenes Ueberschwängliche, welches Goethe als den Quell aller Grösse bezeichnet, besaßen die Arier in reicherem Maasse als die Hellenen, nicht aber die Sophrosyne, die Bändigerin. Keine Dichtung und keine philosophische Schrift der Inder ist für den Mann von Geschmack geniessbar. Und wollten diese Menschen einmal das Maasslose, Ungeheuerliche und darum Unübersichtliche, Unkünstlerische ihrer Gebilde vermeiden,

so verfielen sie sofort ins andere Extrem und befeissigten sich einer so übertrieben aphoristischen Kürze, dass ihre Schriften ein fast unlösbares Räthsel wurden: ein allbekanntes Beispiel ist Pānini's Grammatik, welche ähnlich wie algebraische Formeln geschrieben ist, so dass diese 4000 Regeln enthaltende, erschöpfende Darstellung der Sanskritsprache kaum 150 Seiten ausfüllt; ein anderes Beispiel liefern uns die philosophischen Kommentare des Bādarāyana, wo manchmal ein ganzes Kapitel Erklärungen nöthig ist, damit man drei Worte dieser bis zur Absurdität gekürzten Ausdrucksweise verstehe. Die Form des Inders ist demnach fast überall verwerflich. Und damit ist nichts geringes gesagt; denn eine ganz reinliche Scheidung zwischen Form und Inhalt lässt sich nirgends durchführen; wer also die Form tadelt, kann den Inhalt nicht uneingeschränkt loben. Dem ist auch so; wir müssen beim Indoarier tief graben, ehe wir auf reines, unverschlacktes Gold stossen. Wer nicht bis in die Tiefen dieser Seele hinabzusteigen entschlossen ist und hinabzusteigen vermag (wozu Verwandtschaft der Gesinnung nöthig ist), der soll es lieber gleich lassen; er wird für viel Mühe wenig ernten. Wer aber hinabsteigen kann und mag, wird Lohn für alle Ewigkeit heimbringen. Und da sieht man gleich, wie vielfach bedingt jegliche Kritik eines Organismus ist: denn tadelte ich soeben die Form bei den Indern, so muss man doch zugeben, dass innerhalb gerade dieser „Formlosigkeit“ die Möglichkeit gewisser Begriffsbildungen, gewisser Andeutungen, gewisser Mittheilungen von Geist zu Geist entstehen, welche man an anderem Orte umsonst suchen würde; sie sind unübertragbar und können aus ihrer Umgebung nicht losgelöst werden; wir lernen durch sie Gedanken denken, die wir sonst nicht gedacht hätten, weil uns der stoffliche Vermittler — wenn ich so sagen darf — gefehlt hätte. Gleichwohl werden wir im grossen und ganzen die Wahrheit gesprochen haben, wenn wir sagen: bei den Erzeugnissen des indischen Genies ist es der innerste Kern, aus dem sie hervorgehen, nicht die Gestalt, in welcher sie sich uns darbieten, welcher uns tieferes Interesse einflösst. Erhoffen wir also einen belebenden Einfluss auf unser eigenes Geistesleben von Altindien aus, so kann sich diese Hoffnung in der Hauptsache nur auf jenen Kern beziehen.

Zunächst eine negative Eigenschaft, die nicht aus eigener Kraft, sondern aus geschichtlicher Vorsehung entfliesst, doch den Kern betrifft: einzig in der gesamten Geschichte indoeuropäischen Geisteslebens ist das altindische Denken und Dichten von jeglichem — auch entferntem — Kontakt mit semitischem Geist frei und daher rein, lauter, echt, eigen. Wer möchte sich nicht auf die Knie werfen und in solch seltenen Fluss dankbare Lippen tauchen? Das sage ich nicht aus blutgieriger antisemitischer Gesinnung, sondern weil mir bekannt ist, dass diese merkwürdige Menschenart — der Semit —, der über die ganze Welt hin sich verbreitet und die erstaunliche Fähigkeit besitzt, sich alles zu assimiliren, nichts berührt, ohne es tief innerlich zu alteriren. Die anerkannt grössten und zugleich durchaus

liberalen Autoritäten — ein Weber, ein Lassen, ein Renan, ein Robertson Smith — erklären übereinstimmend, dem Semiten fehle die eigentliche Schöpferkraft, die erfinderische Ader; dagegen besitzt er wie Keiner die Eigenschaft, sich alles anzueignen; was ist aber dieses Aneignen? Um einen Gedanken zu begreifen, muss ich ihn nachdenken können, er muss in mir gleichsam präformirt, latent gelegen haben; das Schöpferische erfordert den Mitschöpfer, damit es lebe. Unsre indoeuropäischen Genies sind nicht spezifisch verschieden von der mittelmässigen Menge — im Gegentheil, ein Shakespeare ist mehr „englisch“ als irgend ein anderer Engländer, ein Çankara ist der Inder mit allen seinen Fehlern, Homer ist der Inbegriff echt hellenischer, verschwenderischer Gestaltungskraft und schamloser Ruhmredigkeit, Goethe ist ein Kompendium des deutschen Charakters —, lediglich die grössere Entfaltung der Lebensflamme, die mehr Licht und Wärme ausstrahlt, „l'activité de l'âme,“ wie Diderot in seiner Studie über das Genie sagt, macht, dass sie Unerhörtes, noch nicht Dagewesenes schaffen, welches wir aber — die Blutsverwandten — sofort nachschaffend in uns zu dauerndem, ureigenem Besitz aufnehmen. Wie sollte nun einem gänzlich fremden Menschen, dem Schöpferkraft abgeht, die Aneignung in diesem Sinn gelingen können? Ich halte das für einfach unmöglich. Und ich sehe die Semiten vom vorbabylonischen Sumero-Akkadien an bis zum heutigen Europa sich das Kulturwerk fremder Völker dadurch assimiliren, dass sie es in etwas anderes umwandeln, was ja an und für sich ganz berechtigt ist, für uns aber ebenso schlimme Folgen mit sich führt, wie das aus Rassenvermischung entstandene Missverständniss des Buddhismus für Indien mit sich geführt hat. Einer der bedauerlichsten Charakterzüge sämtlicher Indoeuropäer ist nämlich die Leichtigkeit, mit der sie sich selbst entfremdet werden. Und hiergegen kann uns — arg Bedrohte — auch heute weder eine uns selbst entadelnde barbarische Verfolgung, noch vornehmer Ostrazismus schützen. Der Antisemit übersieht zwei Dinge: erstens, dass der Jude niemals ein reiner Semit war, noch ist, und dass er somit manche vermittelnde Elemente in seinem Blut enthält, woraus folgt, dass man zwischen Juden und Juden unterscheiden muss und nicht übersehen darf, dass mancher Jude sich ebenso sehr wie wir nach der Erlösung aus semitischen Vorstellungen sehnt; zweitens, dass zwar der jüdische Halbsemit durch die Gewalt seines Willens und durch die Verbindung zu einer geschlossenen internationalen Nation das auffallendste „fremde“ Element in unsrer Mitte ist, beileibe aber nicht das einzige. Nicht allein lehrt uns die Geschichte, dass der eigentliche Europäer (der Indogermane) auf seinem Zug nach Westen und Süden sich in fremde, ethnisch stark vermischte und entartete Elemente hineinkeilte, die er nie austilgte, sondern die Anthropologie bezeugt das Dasein und die allmähliche Zunahme uralter Einwohner Europa's, die theils vor dem Homo europaeus in die höchsten Gebirge geflohen, theils von diesem als Sklaven unterjocht worden waren und die nunmehr, durch eine mit relativer geistiger

Beschränktheit gepaarte physische und namentlich sexuelle Kraft begünstigt, sich vermehren und nach und nach den germanischen Stock durchsetzen. Ignatius von Loyola, der Baske, das Kind und der Typus dieser geborenen Feinde unsrer Kultur, ist ihr tausendmal gefährlicher als der Jude. Wie also sollen wir, wie können wir uns schützen? Wie sollen wir in diesem durchaus berechtigten, ja heiligen Kampf — dem Kampf um die eigene Existenz — bestehen? Erstens indem wir die Nothwendigkeit des Kampfes einsehen lernen, zweitens indem wir uns auf unsre Eigenart besinnen und sie dadurch bewusst erfassen. Goethe schreibt: „Toleranz sollte eigentlich nur eine vorübergehende Gesinnung sein.“ Ein ganzes Jahrhundert haben wir der Marotte einer unbeschränkten Toleranz geopfert; wir haben das Gefühl für die unersetzliche Bedeutung von Grenzen fast verloren; es ist hohe Zeit, dass das aufhört, — nicht um Anderen ihre geistige Freiheit zu schmälern, sondern damit wir Herren im eigenen Hause werden, was wir heute nicht sind. Gerade für die geforderte „Besinnung“ kann nun der Verkehr mit den unverfälschten Indoariern von entscheidender Wichtigkeit werden. Denn sie geben uns ein übertriebenes, häufig ein geradezu karikirtes Bild der Tugenden und Untugenden, die auch uns angeboren sind — und zwar nicht in gleicher, doch in so ähnlicher Weise, dass die Verwandtschaft näher scheint als mit den Hellenen. Den Trieb, alle Erscheinungen symbolisch miteinander zu verketten, bis die lebendige (nicht abstrakt begriffliche) Vorstellung der Einheit erreicht wird, den unerschöpflichen Reichthum der Phantasie, den kühnen, furchtlosen Gedankenflug, die metaphysische Ader, die Innigkeit, die unvergleichliche Werthschätzung der Persönlichkeit, die Selbstlosigkeit, den heiligen Ernst, die Neigung zur Askese, den enormen Fleiss, die wissenschaftlichen Erfolge, die mystische Vertiefung, auch die Weitschweifigkeit, die Schwerfälligkeit, die Häufigkeit unklarer Dispositionen, welche Hand in Hand mit kindischer Systematomanie gehen, die Bereitwilligkeit, fremden Dingen Werth beizumessen und den eigenen überragenden Werth zu unterschätzen u. s. w.: das alles finden wir bei den Indern wieder und erblicken somit uns selbst in einem vergrößernden Spiegel. Das wird uns helfen, uns selbst zu erkennen und das wirklich Eigene von dem Aufgepfropften und Aufgedrungenen und Eingetrichterten und auch von dem Verfälschten rein zu scheiden.

Den grössten unmittelbaren Einfluss erhoffe ich für jenen Kern unsres Wesens, aus welchem die gesammte Weltanschauung — das heisst alles, was man unter den Begriffen Religion und Philosophie versteht — ausströmt; hier muss Kern auf Kern wirken, uns aus der Lethargie zu neuem Leben erweckend. Die Trennungsmauer, die unsre Kirchendoktoren so kunstreich zwischen Religion und Denken aufgeführt haben, besteht nicht zu Recht; sie ist die Anerkennung einer offiziellen Lüge. Diese Lüge, welche das Leben des Einzelnen und der Gesellschaft vergiftet, diese Lüge, welche uns über kurz oder lang in völlige Barbarei stürzen wird, da sie

nothwendigerweise den Schlechten und Dummen unter uns zum Sieg verhelfen muss — denn sie allein sind aufrichtig und daher stark —, diese Lüge rührt einzig daher, dass wir Indoeuropäer — dem religiösesten Menschenstamm der Erde angehörend — uns so tief erniedrigt haben, jüdische Historie als Grundlage und syroägyptische Magie als Krone unsrer angeblichen „Religion“ anzunehmen. Es ist, als ob die zwei Schächer begnadigt und von ihren Kreuzen heruntergelassen worden wären und nunmehr die göttliche Gestalt Jesu Christi verhöhnten. Zwar haben wir uns in einem langen, blutigen Kampf — von Scotus Erigena an bis heute (wo Philosophieprofessoren sich sehr in acht nehmen müssen und mit fast unwiderstehlichem Zwang zu lügen genöthigt sind) — die Freiheit zu denken erkämpft; doch wie der Inder uns vorhin sagte: „Ohne Glauben gibt es kein Denken“, und so brennt das Licht unsrer grossen, herrlichen Philosophie unter dem Scheffel; denn diesen syrosemitischen Glauben kann sie nicht annehmen, er verträgt sich nicht mit unserm Denken, und einen anderen Glauben darf sie erstens nicht aussprechen und kann sie ausserdem als „Philosophie“ nicht, sondern müsste es als „Religion“ thun. Was Religion aber ist, werden wir erst von den Indern lernen müssen, denn wir haben es vergessen; Kirchen haben wir, doch keine Religion. Bei keinem Zweig der Indoeuropäer war jemals die Religion historisch, und zwar nicht blos aus dem Grund, dass jede Weltgeschichte — man denke nur an die jüdische! — dem kosmischen Ganzen gegenüber lächerlich inadäquat ist, sondern aus der viel tieferen Erwägung, dass kein Ding durch den Nachweis einer Ursache erklärt wird. Zeus ist Herr der Welt, doch nicht ihr Schöpfer; ebensowenig besass je irgend eine mythologische Gottesgestalt der Inder die Bedeutung eines Welterschaffers aus Nichts. Eine derartige Vorstellung ist das Symptom einer organischen Unfähigkeit für alles metaphysische Denken, sie zeigt ein im Verhältniss zu dem unsrigen von Hause aus beschränktes Gehirn an. Diesen Gegenstand kann ich heute nicht näher untersuchen; nur den innersten, knappsten Gedanken, der allem übrigen zu Grunde liegt, will ich herausholen.

Man kennt den alten Streit zwischen den Anhängern des Seins und denen des Werdens, für uns meistens in den Vorstellungen des Heraklit und der Eleaten verkörpert. Wer nur das Werden gewahrt, ist geborener Materialist, wer das Sein nur empfindet, ist einseitiger Idealist. Unsrer germanische Weltanschauung — die ihren echtsten bisherigen Ausdruck in Immanuel Kant fand — erkennt Beides als gleichberechtigt an, trennt sie aber. Es gibt eine mechanisch deutbare Welt des Werdens und es gibt eine mechanisch nicht deutbare Welt des Seins. Gestaltet der Mensch die eine, so schafft er Wissenschaft, gestaltet er die andere, so hat er Religion. Echte Wissenschaft darf das Gebiet des Werdens nie überschreiten, denn dann wird sie, wie der indische Denker sagt, „geist-umnachtet“, dann missachtet sie die sicherste Erfahrung und vernichtet

dadurch sich selbst; indem sie durch lauter willkürliche Trugschlüsse das Unmechanische mechanisch zu deuten unternimmt, verwischt sie die unverrückbare Grenze und ebnet durch ihren unberechtigten Dogmatismus den Weg für jenen der Pfaffen, die das Mechanische unmechanisch deuten. Andererseits kann und darf sich echte Religion (wenigstens bei uns Indo-Europäern) nur auf das Sein, nie auf das Werden beziehen. Das wussten die Indoarier so gut, dass sie von den Hymnen des Rigveda an bis zu den Kommentaren des Çankara jede Frage nach der Weltschöpfung, überhaupt nach ersten Ursachen verbieten und solche Dinge höchstens als ein bewusstes Spielen der Phantasie mit dichterischen Symbolen heranziehen. „Die Ursache der Welt ist selbst für Götterherren unergründlich“, sagt Çankara. Sobald Religion in das Gebiet des Werdens übergreift, mit anderen Worten, sobald sie geschichtlich wird — wie das in den judäo-christlichen Kirchen der Fall ist — zerstört sie Wissenschaft und verliert zugleich selbst ihre unvergleichliche Bedeutung. „Wer das Ewige lässt werden, dem steht keine Erfahrung bei; und wer Gewordenes lässt werden, verfällt in ewigen Rückgang“, sagt der Brahmane Gaudapāda. Ewiger Rückgang! ein wie tiefes Wort, die Unzulänglichkeit aller historischen Religion ein für allemal aufdeckend. Wogegen der wahrhaft religiöse Standpunkt mit wunderbarer aphoristischer Kürze in der Mṛityu-lāṅgala-Upanishad ausgesprochen ist: „Ich bin nicht in der Zeit, sondern bin die Zeit selbst.“ Religion ist nie bei den Indern eine versuchte Erklärung äusserer, zeitlicher Phänomene, sondern bedeutet eine symbolische Gestaltung innerer, unmechanischer, zeitloser Phänomene; sie ist ein thatsächlicher Vorgang, eine Erhebung des Gemüthes, eine Wendung des Willens — eine Erkenntnis, insofern sie ein unmittelbares Ergreifen des Transscendenten bedeutet, zugleich aber und infolge dieser gegenwärtigen Erfahrung eine religiöse Umwandlung des ganzen Wesens. Nie wird das Dasein eines Gottes zu beweisen gesucht, und rührend tiefsinnig, zugleich halb ironisch fragt schon ein Sänger im Rigveda: „Wer ist der Gott, zu dem aufschauen die Kämpfer beider Heere?“ Da sind wir freilich weit von dem „Gott Zébaoth“, der den gesammten Kosmos den Juden zu Liebe erschaffen hat! Was die Inder als göttlich verehren — „jenseits vom Himmel und in Herzens Tiefen“ (Mahā-Nārāyaṇa-Upanishad) —, hat eigentlich nichts, gar nichts gemeinsam mit dem Jahve der Genesis und der christlichen Kirchenlehre. Gerade jener Gott der Inder, „der nie bewiesen werden kann“ (wie es in einer Upanishad heisst), da er nicht durch äussere, sondern durch innere Erfahrung gegeben wird, war aber in Wirklichkeit der Gott aller innig religiösen germanischen Christen; das lässt sich namentlich an den Mystikern und Philosophen nachweisen, von Erigena und Eckhardt an bis zu Böhme und Kant. Und eine andere wichtige Folge dieser einzig wahren Auffassung der Religion ist, dass die Grundlage der Sittlichkeit nicht in zukünftigen Lohn und zukünftige Strafe verlegt wird, sondern, wie Goethe

es wollte, in die Ehrfurcht des Menschen vor sich selbst, vor dem Weltumfassenden, das er „in Herzens Tiefen birgt“; und dies heisst die Erlösung aus den entwürdigenden Wahnvorstellungen von Himmel und Hölle, gegen die so fromme christliche Priester wie Meister Eckhart und der Verfasser der Theologia deutsch sich mit der Empörung echt germanischer Geister schon längst erhoben hatten. Religion ist Gegenwart, nicht Vergangenheit und Zukunft.

Ich muss abbrechen, glücklich, wenn ich Einige zu einer Befassung mit indischem Denken angeregt habe — ein jetzt infolge der Grossthaten deutscher Gelehrter mögliches und dankenswerthes Beginnen, zufrieden, wenn ich überzeugt habe, dass hier ein wahrhaft humanistisches Ferment vorliegt, ein Ferment, fähig, zur Empörung gegen unwürdige Geistesbande zu begeistern, fähig, das Bewusstsein des heutigen Menschen von seiner Würde — und damit zugleich von seiner Freiheit und seiner Verantwortlichkeit — zu fördern.

Novalis.

Gedenkworte zur hundertsten Wiederkehr seines Todestages von Wilhelm Suida.

Jedes Volk ehrt sich selbst dadurch, dass es sich der edlen Geister der Vorzeit immer erinnert, macht sich des segensvollen Einflusses ihres Lebens und ihrer Lehre erst durch stätes Gedenken theilhaftig. Denn was wirklich verdient mit dem hohen Namen „Kunst“ bezeichnet zu werden, gehört nicht einer Zeit allein an, kann nicht veralten, da ein Genius ihm ewiges Leben eingehaucht hat. Staaten verschwinden und Völker ersterben, ihre Seele aber, die unsterbliche, lebt fort in Werken, deren Wirksamkeit in ferner Zukunft noch unermesslich ist. Die Griechen sind nicht mehr, doch ihren Namen nennt mit Ehrfurcht jeder Mund, leblose Steine, von ihnen beseelt, und die hohen Weisheitssprüche ihres Geistes zähmten barbarische Völker, das Ideal eines höheren menschlichen Daseins in harmonischer Aeussderung aller Kräfte sollte ein Gegenstand stäter Sehnsucht für den von den Stürmen seines Innern bedrängten Germanen werden. Was die von den Deutschen geschaffene Kultur einst in der Welt zu wirken berufen sei, können wir noch nicht ahnen, nur in Momenten der Begeisterung öffnet sich unser Blick, um bald geblendet von dem siegenden Strahl dieses Lichtes sich wieder zu schliessen, und uns zu schweigenden Gläubigen zu machen.

Wem aber, dem die innere Gewissheit von der Grösse und Universalität deutscher Kultur geworden, sollte es nicht Bedürfniss sein, enthusiastische Ehrfurcht den grossen Genies, liebevolle Verehrung den edlen strebenden Geistern zu bezeugen, deren Hände den strahlenden Bau aufführten und vollendeten! Manche Namen, heute hochgefeiert, werden dort keine Stelle finden, egoistischen Zielen galt ihr Bemühen und, was sie hervorbrachten, stirbt mit ihnen, wenn sie nicht das beneidenswerthe Glück erfahren, durch der Menschen Thorheit in künstlichem Leben, als einbalsamirte Mumien, weiter zu bestehen. Heil den hohen Unsterblichen, die sich selbst hingaben, um ein grosses Werk zu fördern, sei es mit titanischer Kraft, sei es mit bescheidenen Mitteln – das edle Wollen allein sichert ihnen Allen die Erlösung.

Am 25. März sind hundert Jahre vergangen seit dem Tode Friedrich Leopolds von Hardenberg, dessen Dichtername Novalis war.

Als Sohn des sächsischen Salinen-Directors Heinrich Ulrich Erasmus von Hardenberg war er am 2. Mai 1772 zu Ober-Wiederstedt in der Grafschaft Mannsfeld geboren worden, der zweitälteste von elf Geschwistern. Gegenüber der kraftvollen, feurigen Natur des Vaters scheint das Wesen des Sohnes mehr dem der sanften und innig religiösen Mutter verwandt zu sein, der auch die Erziehung der Kinder hauptsächlich überlassen blieb. Manche kleine Züge aus der Jugendzeit weiss Tieck, welcher das Leben des Freundes als Einleitung zu der von ihm besorgten Ausgabe von Novalis' Schriften skizzirte, noch zu berichten: von dem stillen, sinnigen Wesen des Knaben, der innigen Liebe zur Mutter, seiner früh sich äussernden Vorliebe für die Dichtkunst und seiner Gabe Märchen zu erfinden, die er den Geschwistern erzählte.

Nach Besuch des Gymnasiums bezog Friedrich die Universität Jena im Frühjahr 1791 mit der Bestimmung, Jura zu studiren. Hier in Jena sollte er einen Eindruck empfangen, der für sein ganzes Leben bestimmend war: er trat in persönliche Beziehung zu Schiller. Ueber die erste Berührung schreibt Novalis später: „Ich kannte ihn und er war mein Freund. Wie lebendig wird mir das Andenken an die Stunden, da ich ihn sah, besonders an die, da ich ihn zum erstenmal sah, ihn, das Traumbild der seligsten Stunden meines Knabenalters, da die höhere Macht der Musen und Grazien den ersten herrlichen bleibenden Eindruck auf meine junge Seele machte, und ich mit meinem Ideal in der Phantasie vor Schiller trat und mein Ideal weit übertroffen erblickte Eine Geliebte hätte ich für ihn weinend aus dem Herzen gerissen, wenn die Vorsehung ein so hartes Opfer verlangt hätte, meinem liebsten, Jahre lang gehegten Wunsche am Rande seiner Erfüllung entsagt; denn das Leben ist nicht das stärkste Opfer, was Enthusiasmus und Liebe ihrem angebeteten Gegenstande bringen

können, denn wir fühlen nicht seinen Verlust brächte ich einst Werke hervor, die einen inneren Werth unabhängig in sich trügen, thät' ich etwas, das einen edleren Ursprung, eine schönere Quelle verriethe, so ist es auch Schiller, dem ich die Anlage, den Entwurf zur vollendeteren Form verdanke Ihm gab das Schicksal die göttliche Gabe, alles, was er berührt, in das reinste Gold des geläutertsten Menschensinnes, in das Eigenthum und Erbtheil der sittlichen Grazie zu verwandeln.“ Ja in der enthusiastischen Hingabe an Schillers Ideen steigert sich unsres Dichters Selbstgefühl bis zur kühnen Aussicht: „Er (Schiller) wird nebst einem Manne, den mir die Bescheidenheit zu nennen verbietet, der Erzieher des künftigen Jahrhunderts werden.“

Das Stadium der trockenen Jurisprudenz war aber in einer innerlich so reichen Zeit von Novalis merklich vernachlässigt worden, und Vater Hardenberg wünschte, dass der Sohn sich nach Leipzig begeben, um dort ernstlich damit zu beginnen, was mit den besten Vorsätzen seitens des Jungen noch im Herbst 1791 geschah. Wie wenig entsprach der Erfolg allerdings den Erwartungen, als Jugendkraft und Lebensmuth nun ihren Zoll forderten, ein schönes aber kokettes Mädchen dem jungen Dichter den Kopf verdrehte, die vermehrten Ausgaben ihn zwangen, Schulden zu machen, und endlich die Sehnsucht, einen festen Halt zu gewinnen, Novalis zu dem Entschlusse führte, sich dem Kriegshandwerk zu widmen. Der Vater setzte sich dem heftig entgegen, doch ist es nicht allein sein Einfluss gewesen, der die Verwirklichung des Wunsches hinderte; war doch durch die Theilnahme beim Ausbruche der französischen Revolution, welche von jugendheissen Gemüthern mit Begeisterung begrüsst, von den Aeltern entschieden abgelehnt wurde, ein weiterer Grund der Entfremdung zwischen Vater und Sohn eingetreten. Vielmehr hat in jenen stürmischen Zeiten ein Mann Einfluss auf Novalis gewonnen, mehr durch sein frühreifes, in sich geordnetes Wesen, als durch überragende geistige Begabung: Friedrich Schlegel. Ihm, der nicht ohne Selbstgefälligkeit seines damaligen Zusammenlebens mit Novalis gedenkt, verdanken wir auch interessante Nachrichten über den Gemüthszustand des Dichters in jener Zeit. „Seine Empfindung hat eine gewisse Keuschheit, die ihren Grund in der Seele hat, nicht in Unerfahrenheit. Die schöne Heiterkeit seines Geistes drückt er selbst am besten aus, da er in einem Gedicht sagt: Die Natur hätte ihm gegeben, immer freundlich himmelwärts zu schauen.“

Die juristischen Studien, zeitweilig unterbrochen, wurden endlich in Wittenberg wieder aufgenommen und daselbst am 14. Juni 1794 zum Abschluss gebracht. Um mit der Führung des sächsischen Salinenwesens vertraut zu werden, begab sich Hardenberg im Herbst desselben Jahres nach Tennstadt, wo ihn mit seinem Vorgesetzten, dem Kreisamtmann Just, bald eine vertraute Freundschaft verband. Es gibt uns das beste Zeugniß für beide Männer, dass der Aeltere, Just, des Jüngeren überlegene Begabung

willig anerkannte, ja dessen regem Forschungs-geiste und hohem Streben in einer idealen Auffassung des Berufes zu folgen sich bemühte. Diese Thatsache zeigt, wie sehr eine Persönlichkeit durch freudige Bethätigung des Idealismus imstande ist, ihre ganze Umgebung zu verwandeln, in den Zauberbann ihres Geistes zu ziehen. Aber noch mehr, des Lebens höchste Weihe ward dem Jüngling zu Theil. „Es war nicht gar lange nach seiner Ankunft in Tennstadt, als er auf einem benachbarten Landgute (Grüningen) Sophie von Kühn kennen lernte. Der erste Anblick dieser schönen und wunderbar lieblichen Gestalt entschied für sein ganzes Leben, ja man kann sagen, dass die Empfindung, welche ihn durchdrang und beseelte, der Inhalt seines ganzen Lebens ward Alle diejenigen, welche diese wunderbare Geliebte unsres Freundes gekannt haben, kommen darin überein, dass es keine Beschreibung ausdrücken könne, in welcher Grazie und himmlischen Anmuth sich dieses überirdische Wesen bewegt, und welche Schönheit sie umglänzt, welche Rührung und Majestät sie umkleidet habe. Novalis ward zum Dichter, so oft er nur von ihr sprach.“ Die Verlobung ward gefeiert und eine Zeit reinsten Glückes schien eine paradiesische Zukunft zu verkünden, als Sophie plötzlich erkrankte. Nach einer zeitweiligen Besserung verschlimmerte sich das Leiden so, dass sie nach Jena gebracht werden musste, um sich einer Operation zu unterziehen. Welch schreckensvolle Nachricht war dies für Novalis, der inzwischen in Weissenfels bei dem Departement als Auditor angestellt worden war, und dort im Hause seiner Eltern lebte. Während dieser Trennung hatte seine Liebe zu Sophie, wie er selbst sagt, sich beinahe noch gesteigert, da er sie leiden wusste. Erschreckt eilte er nun zu ihr; die Operation schien geglückt, die Gefahr für den Augenblick beseitigt. Sophie kehrte nach Grüningen zurück, wo ihre Kräfte jedoch stätig abnahmen. Am 17. März 1797 verschied sie daselbst. Durch viele Wochen weilte Novalis nahe an ihrem Grabe, und in stäter Betrachtung des unendlichen Werthes der Geliebten, der Ohnmacht des Todes, verklärte sich sein eigenes Wesen zu dem eines Pilgers auf Erden, der zu der ewigen Heimath wallt, in dessen Auge überirdische Heiterkeit glänzt, da er die Welt überwunden. Nur ein Gedanke noch, ruhig und mit freudigem Willen „wie ein junger Dichter“ zu sterben, im Grabe mit der Geliebten vereint zu werden. Und wie ein Geweihter, der die Herrlichkeit der anderen Welt erblickt hat, sich noch einmal umwendet, aus Liebe zu den Brüdern, um ihnen das Geschaute zu offenbaren, so scheint Novalis' dichterisches Wirken von einer den Tod überwindenden Liebe getragen. Die Geliebte wurde die Muse, der Schutzgeist seiner Dichtung. Sein ganzes Wesen löste sich in Güte auf, die Pflichten, die sein Amt ihm auferlegte, erfüllte er getreulich, das Kleinste wie das Grösste mit gleicher Sorgfalt bedenkend.

In Freiberg, wohin er sich im Dezember 1797 begab, um seine Kenntnisse in den Naturwissenschaften zu vervollständigen, wurde ihm von der Tochter

des Berghauptmannes von Charpentier, Luise, jene Liebe entgegengebracht, deren er einzig noch auf Erden zu bedürfen schien. Mit reiner, hingebungsvoller Freudigkeit war sie bereit, alle Opfer für ihn, den Tiefgebeugten, zu bringen, so dass er, überrascht und gerührt durch den edlen Sinn dieses Weibes, sich entzückt an sie schloss, um gemeinsam mit ihr dem himmlischen Reiche zuzuwandern.

Aber es sollte Erdenglück dem Dichter nicht mehr beschieden sein. Nach einer Zeit reicher Arbeit, die er in freundschaftlichem Verkehr mit Ludwig Tieck, den Schlegels und Anderen zugebracht hatte, befahl ihn unmittelbar vor dem Termin seiner Hochzeit mit Luise ein Bluthusten. Die Anfälle wiederholten sich, bis Novalis am 25. März 1801 seinem Leiden erlag. Er hatte noch nicht das neunundzwanzigste Lebensjahr vollendet.

Die äussere Erscheinung des Freundes nennt Tieck gross, schlank und von edlen Verhältnissen. „Der Umriss und der Ausdruck seines Gesichtes kam sehr dem Evangelisten Johannes nahe, wie wir ihn auf der herrlichen grossen Tafel von Albrecht Dürer sehen.“

Alles Dichten war für Novalis nur Mittel zur Erreichung des höchsten Zieles, der Umwandlung des ganzen Empfindungslebens in Poesie. Er lehrt, dass Poesie unter den Empfindungen das sei, was Philosophie unter den Gedanken ist: das Alles verbindende, erst die Einheit des Getrennten offenbarende Prinzip. Poesie ist die Zaubermacht, die das Leben verklärt, die Wunderblume, nach deren Besitz unaufhörlich sich sehnt, wer im Traume einmal ihre holde Erscheinung gewahrt hat. Als Geliebte erscheint sie ihm wieder, bis er endlich im All der Natur ihr Wesen wirksam gewahrt. Doch nur Einer vermag sie zu schauen, als Eine sie zu erkennen in allen ihren Verwandlungen, gleich wunderbar und geheimnissvoll, wie nah vertraut: der Dichter. Und dieser Gottbegnadete, Hellsichtige ist berufen, die schmachtende Menschheit in den Tempel der Natur einzuführen, deren Wunder ihr zu weisen.

Als Hauptwerk des Novalis muss der Roman „Heinrich von Ofterdingen“ bezeichnet werden. Der Inhalt wäre in kurzen Zügen etwa folgender: Dem jungen Heinrich, dem Sohne eines Handwerkers, wird im Traume die wunderbare Erscheinung der blauen Blume zutheil. Auch sein Vater hatte einst davon geträumt, kurz vor seiner Verheirathung, in seinem späteren Leben aber gar wenig dieses Traumbildes gedacht. Heinrich ist mehr geneigt sich dem Eindrucke des Wunderbaren hinzugeben. Wir begleiten ihn auf einer Reise, die er bald darauf mit seiner Mutter unternimmt, um in Augsburg den Grossvater zu besuchen. Zwei Kaufleute sind die Reisegefährten und ihre anmuthigen Erzählungen verkürzen die

Tage. Von einem Sänger berichten sie, dem aus Dankbarkeit für seine himmlische Gabe Seeungeheuer das Leben gerettet, von einem Jüngling, den der innige Verkehr mit der Natur zum Poeten gemacht, dessen einsamer Hütte die Prinzessin naht, in Liebe sich mit ihm zu vereinigen, dessen kühner Gesang Aller Herzen bezwingt, so dass der König den Niedergeborenen auf den Thron erhebt. Während solche Bilder ihre Phantasie erfüllen, nahen die Reisenden einem Schlosse, dessen Besitzer ihnen Unterkunft gewährt. Sie finden daselbst eine Anzahl von Rittern versammelt, bereit zur Befreiung des heiligen Landes auszuziehen. Ihre Begeisterung theilt sich auch Heinrich mit, ein morgenländisches Mädchen aber, die als Sklavin auf dem Schlosse weilt, rührt ihn durch die Erzählung ihrer Schicksale und Gefangenschaft derart, dass ihm alle Kriegslust schwindet. Die Reisenden setzen ihren Weg weiter fort und treffen in einem Wirthshaus mit einem alten Bergmanne zusammen, dessen begeisterte Schilderung seines Berufes recht eigentlich als ein Bekenntniss des Dichters selbst gelten darf. Mit diesem Manne unternehmen Heinrich und die Kaufleute das Wagniss, eine naheliegende Höhle zu erforschen, in der sie statt des ihnen in Aussicht gestellten Unholdes einen Einsiedler finden. Auf wunderbare Weise sieht Heinrich in einem Buche, das der Alte bewahrt, entscheidende Thatsachen aus seinem eigenen vergangenen und künftigen Leben im Bilde dargestellt. Wie eine Ahnung, die uns in Momenten stillen Versenktseins befällt, schliessen die Bilder des Buches in räthselhaften Zeichen, deren Erklärung der Verstand vergebens sucht. Nach solchen Erlebnissen wird Augsburg erreicht. Sie betreten das Haus des Grossvaters, des alten Schwaning, im Augenblicke, wo daselbst eine fröhliche Gesellschaft versammelt ist, und geben sich voll Freude dem Zauber des Festes hin. Ein Dichter, Klingsohr, und dessen Tochter erregen vor allen Anderen des jungen Heinrich Aufmerksamkeit. In dem Vater erkennt er seine eigenen Lebensideale verwirklicht, dessen weisen Reden lösen die letzten Zweifel seiner Brust. Die liebliche Mathilde aber gewinnt des jungen Poeten Herz, wie sein Bild sogleich ihre Seele erfüllt. Da der Grossvater und Klingsohr freudig zustimmen, haben sich Heinrich und Mathilde zum glücklichsten Paare vereint, voll Verlangen, die hohen Ideale der Lebensführung, von denen sie erfüllt sind, zu verwirklichen. In einer allegorischen Erzählung Klingsohrs wird dieses Sehnen deutlich hingestellt: Das Reich der Poesie soll auf Erden ewig währen, dessen Beherrscherin Sophie (die Weisheit) in Allem verborgen wirkt, während Eros (die Liebe) und die Fabel die wundersam verzweigten Fäden des Schicksals leiten. Damit endigt der erste „die Erwartung“ genannte Theil des Romans.

Von dem zweiten, in welchem „die Erfüllung“ Alles dessen eintreten sollte, was der erste Theil erwarten liess, sind nur mehr Bruchstücke von dem Dichter aufgeschrieben worden.

Wehmuth und Wollust, Tod und Leben
Sind hier in innigster Sympathie, —
Wer sich der höchsten Lieb ergeben
Genest von ihren Wunden nie.

Der Erde Glück ist dem Pilger verloren, Mathilde gestorben. Aber den durch Liebe und Schmerz Geweihten nimmt Mutter Natur an ihren Busen, um ihm ihre Wunder zu offenbaren. Nun erst versteht er die Sprache der blühenden Thäler, der schroff abstürzenden Felsen, jeder kleinsten Pflanze und jedes Thieres, das Rauschen des Wassers, das Ziehen der Wolken. Nur wie im Traume erlebt der Wanderer noch das Treiben der Welt, die er von West nach Ost, von Nord nach Süd durchwandert, bis sich ihm das tiefste Wesen alles Daseins enthüllt. Und diese innerste Wahrheit, die Vereinigung alles Lebenden in der Liebe, in der Erscheinungswelt zu verwirklichen, scheint er selbst berufen. Es verschwinden auf sein Geheiss die trennenden Mächte, Zeit und Raum, und in verklärter Schönheit ist Alles unlösbar verbunden.

Dieses Werk, das in den letzten Lebensjahren des Novalis entstand, zeigt in der Anlage die deutlichste Beziehung zu Goethes „Wilhelm Meister“. Wissen wir doch, dass die „Lehrjahre“ den tiefsten Eindruck auf unseren Dichter machten. Er bewunderte die Kunst der Darstellung und unterschätzte nicht die hohe Bedeutung des Werkes, dessen tiefstem Sinne gegenüber er sich aber doch ablehnend verhielt, so weit, dass ihm Wilhelm Meister, wie ein Candide, gegen die Poesie gerichtet erschien. Es kann keine Frage sein, wie dies gemeint sei. Wie Voltaire seinen Helden alle Hoffnungen auf Lebensgenuss als Illusionen erkennen lehrt, so muss auch Wilhelm sich gar bald bewusst werden, dass es ein eitler Wahn ist, die Verwirklichung dichterischen Sehnsens in dieser Welt zu verlangen.

Die goldne Zeit ist wohl vorbei,
Allein die Guten bringen sie zurück.

Thätig im Leben stehen und seine Pflicht erfüllen, so heisst die Lösung des Widerspruches. Eine solche aber entsprach nicht Novalis, wenn er auch ihre tiefe Wahrheit manchmal geahnt haben mag, besonders damals, als er das Bild der begeistert verehrten Königin Luise in Natalie wiederzuerkennen glaubte. Seine Poesie aber trug ihn aus dem Irdischen hinweg in das Reich der Phantastik, das Wunderbare war seiner Ueberzeugung nach das Element der Kunst. Damit möchten wir aber keineswegs den Anschein erwecken, als sei der Unterschied von Goethes Tendenz ein durchgreifender. Beide Dichter streben im Grunde einem Ziele zu, nur zeigt der Eine es als Traumbild der Menschheit und möchte sie liebend dahin geleiten, der andere gewaltige „praktische Dichter“ trägt auf seinen Adlerschwingen diese Welt selbst der Erlösung zu. Beide sind einig in der hohen Auffassung des Dichterberufes, ja wir glauben selbst aus Novalis' Munde die

Lösung des Wilhelm Meister ausgesprochen zu vernehmen in den „Lehrlingen zu Sais“: Sittliches Handeln ist jener grosse und einzige Versuch, in welchem alle Räthsel der manigfaltigsten Erscheinungen sich lösen.

Die eben genannte Schrift „Die Lehrlinge zu Sais“ kann als innere Ergänzung zum „Ofterdingen“ betrachtet werden nach der Seite des mystischen Sichversenkens in die Natur.

Eine Anzahl von Dichtungen des Novalis, unter ihnen die beiden Cyklen „Hymnen an die Nacht“ und „Geistliche Lieder“, gehören zum Schönsten, was die deutsche Dichtkunst besitzt. Die Sprache, deren Klangschönheit hier besonders sich offenbart, erscheint bisweilen berufen, die Musik zu ersetzen, verliert aber bei aller sinnlichen Wirkung niemals das feste Gefüge. Der keusche Sinn des Dichters verhindert jede Ausschreitung, aller Manierismus ist ihm fremd. So folgen wir ihm, bezaubert von seinem Gesange, freuen uns an des Tages Licht, das die Wundererscheinungen des verbreiteten Raumes erweckt, lauschen in stiller Nacht der Stimme unseres Innern. Da tönen seligste Harmonien der Liebe, an dem Himmel der Nacht strahlt ein Gestirn: die Geliebte. O Ihr, der Griechen heitere Götter, ehern und grausam waltete noch ein Schicksal über Euch, das Ihr fürchten musstet, — ein Menschensohn mit göttlicher Kraft im Herzen hat es zertrümmert, aus Liebe zu uns betrat er den Ort des Schreckens und erhellte ihn, damit wir mit freudigem Muthe von hinnen scheiden, des Glaubens voll, dass wir dort erwachen und in Seinem, unseres Vaters Arm zu ewiger Freude uns wiederfinden. O heilige Nacht, du lässtest uns hier schon die Wonnen des Paradieses ahnen!

In solcher religiöser Begeisterung ward immer mehr zum hymnischen Gotteslobe, was der Dichter der Welt zu sagen hatte. Klein ist im Verhältnisse die Zahl derjenigen Gedichte, welche durch äussere Begebenheiten veranlasst waren, oder eines allgemeinen Inhaltes sind. Zwar ist heitere Laune und das leichte Spiel des Humors Novalis nicht fremd. Einer Freundin preist er im Briefe mit ebenso viel Geist und Witz, als Ausführlichkeit den hohen Werth eines kleinen Geschenkes, welches sich zu unser aller Ueberraschung endlich als ein Kalender entpuppt. Ein anderes Mal beliebt es ihm, mit grosser Genauigkeit alle Merkmale des deutschen Philisters oder des Gelehrten anzugeben; in einem der Dialoge, der von der Natur handelt, fühlt man sich an die scharf pointirten Wortspiele Shakespeares erinnert. Diese Beispiele stehen aber doch vereinzelt da. Zumeist ist es ein tiefer Ernst, in dem der Dichter zu uns spricht, oder jene aus dem Leiden aufstrahlende überirdische Heiterkeit, welche wir erhaben nennen dürfen.

Ergänzend zu seinen Werken treten die an verschiedenen Stellen, besonders in den „Fragmenten“ und im „Ofterdingen“ geäusserten Ansichten über prinzipielle Fragen der Aesthetik. Wir deuteten schon an, dass die innige Zusammengehörigkeit und gegenseitige Ergänzung von Ton und

Wort von dem Dichter mit grösster Klarheit erkannt worden ist; ja er ahnte, dass der Musik dabei die Aufgabe zufalle, den durch Worte bestimmten Inhalt in die Sphäre des Geheimnissvollen, Freien, Wunderbaren, also in die eigentliche dichterische Welt zu erheben. So wird das Kunstwerk zu einem selbständigen Individuum, unbeschränkt in seinem Dasein. Treffend bezeichnet Novalis auch das Gesetz der Entwicklung in der Kunst: „Je einfacher im Ganzen und je individueller und manigfacher im Detail, desto vollkommener das Kunstwerk.“

Seinem philosophischen Glauben nach ist Novalis ein Schüler der deutschen Mystiker. Jakob Boehme erwähnt er einmal und zwar an höchst bedeutungsvoller Stelle (in dem Gedichte an Tieck), die älteren Mystiker des XIII. und XIV. Jahrhunderts dürfte er wohl auch gekannt haben. Sein inniges Liebesverhältniss zur gesammten Natur, das wonnige Bewusstsein der Einheit alles Lebenden lässt ihn jenen gottbegeisterten Predigern verwandt erscheinen. Bemerkenswerth ist auch, dass er trotz seines eifrigen Studiums der Naturwissenschaften doch alle darauf aufgebauten philosophischen Systeme durchaus ablehnte. In der abstrakten Mathematik erkannte er wieder jene geheimen Beziehungen der Zahlensymbolik, welche schon Pythagoräer, Neoplatoniker, Scholastiker und Mystiker beschäftigt hatten. Von den neueren Philosophen scheint ihn Fichte am meisten angezogen zu haben, dessen Werken er ein eifriges Studium widmete; dessen Terminologie übernahm er auch bei der Erörterung philosophischer Themata.

Eine gesonderte Bedeutung und ausführliche Betrachtung dürfen die von dem Dichter hingestellten ethischen Grundsätze beanspruchen. Als Grund der Moralität erscheint ihm die Güte, die Liebe, welche magisch zu wirken imstande ist. Durch Erhebung des Menschengeschlechtes zur höchsten Moralität soll dieses sogar befähigt werden, Erzieher der Natur zu sein, das System der Moral zum System der Natur zu machen. Nur durch die Kraft wahrhafter Ueberzeugung wären wir dieses Wunder zu wirken fähig, als Verbündete Gottes. Durch das Gewissen einzig bliebe dieser gesunde Zustand der Moralität der Welt erhalten, die Krankheit der Sünde kann nur bei der Schwäche eintreten. Die höchste Fähigkeit zur Tugend und Moralität im Menschen auszubilden, ist die Poesie berufen.

Von diesen sittlichen Forderungen lässt der Dichter seinen Blick schweifen zu jenen Vereinigungen der Menschen auf Erden, denen ihre Erziehung zukommt: Staat und Kirche. Ein Fragment enthält die Andeutung, dass auch der Staat mystisch zu behandeln sei, das heisst, als äussere Manifestation einer inneren Gemeinsamkeit in seinem Bestande auch einer höheren Idee dienstbar sein müsse. Einem idealen König, der einer Republik vorsteht (wer empfände hier nicht die tiefbegründete Verwandtschaft mit den Ideen

Richard Wagners!), fällt die hohe Aufgabe der Volksveredlung zu. An der Spitze der Intelligenz im Staate kann er durch eine schöne, natürliche Etiquette und das Beispiel des Hofes als eines klassischen Privatlebens im Grossen zu diesem Ziele wirksam leiten. Alle Menschen sollen thronfähig werden, der König assimiliert sich allmählich die Masse seiner Unterthanen. Ihm zur Seite steht die Königin, deren Aufgabe es ist, die Sitte und das zarte Geschlecht zu beschützen und so dem Glücke der Völker die Basis in stillem Walten zu schaffen. Voll Begeisterung begrüsst Novalis das preussische Königspaar, dessen edler Sinn Raum zu kühnsten Hoffnungen gab; seine Schrift „Glauben und Liebe oder der König und die Königin“ endigt mit einer Verherrlichung der Königin Luise.

Weniger als beim Staate durfte bei der Auffassung der Kirche die mystische Tendenz des Dichters überraschend sein. Das Gottesreich auf Erden, ohne jede Scheidung des Sinnlichen und Uebersinnlichen, ist sein Sehnen. Und diesem Ideal am nächsten schien ihm die christliche Kirche des frühen Mittelalters gekommen zu sein. „Angewandtes, lebendig gewordenes Christenthum war der alte katholische Glaube. Seine Allgegenwart im Leben, seine Liebe zur Kunst, seine tiefe Humanität, die Unverbrüchlichkeit seiner Ehen, seine menschenfreundliche Mittheilbarkeit, seine Freude an Armuth, Gehorsam und Treue machen ihn als echte Religion unverkennbar und enthalten die Grundzüge seiner Verfassung.“ Von einer erneuten, dauerhaften christlichen Kirche verlangt Novalis die Vereinigung der gesammten Christenheit unter einem Scepter ohne Rücksicht auf Landesgrenzen. Ihr Wesen soll echte Freiheit sein, und alle nöthigen Reformen sollen unter ihrer Leitung friedlich betrieben werden. So allein kann in der That das Himmelreich auf Erden etablirt werden.

Die Schrift „Die Christenheit“ oder „Europa“, in welcher diese Gedanken sich dargelegt finden, lehrt uns des weiteren allerdings noch, dass Novalis, obwohl selbst im protestantischen Glauben erzogen, doch für Luther und seine grosse geistesbefreiende That kein volles Verständniss hatte. Wieder begegnen wir hier dem eigenthümlichen Gegensatze zwischen dem edel strebenden Geiste und dem gewaltigen Genie. Und wieder löst sich der scheinbare Widerspruch im tiefsten Grunde doch. Denn die Heiligung der Menschheit, das Gottesreich auf Erden, war Beider Sehnen, nur war es der schöne Wahn des Dichters, die begeisterten Schaaren in das ewige Gotteshaus einzuführen, indess der Andere, Schwerduldende nach hartem Kampf des Gewissens das einzig Mögliche that: rettete, was die Kraft zu leben besass. Wagst du es, leichthinschwebender Dichter, diesem göttlichen Manne gegenüber den Vorwurf zu erheben, dass er nicht ein einiges Christenthum für die gesammte Menschheit geschaffen habe?

Aber wir rechten nicht mit Dir, dass Du Thatfachen verkennen konntest — Dein Herz war rein dem Idealen zugewandt und die Gränzen der Realität existirten nicht für Dich. Bedürftig nahen wir Dir, der Du das Leben so

wonnig verklärst, wenn Du von Frauen und Liebe singst. Andächtig wollen wir Deinem Liede lauschen, dass Deine harmonischen Gesänge uns in das Zauberreich reinen Entzückens führen. Einer Geliebten weihte sich Dein jugendliches Herz, durch die Liebe enthüllten sich Dir die Wunder der Natur. Da erkanntest Du den Lichtstrahl als einer Beseelung fähig, wo sich dann die Seele in Seelenfarben bricht, der Blick der Geliebten hatte es Dir geoffenbart. Die wundersame, dem Walten eines Zauberstabes vergleichbare Wirkung der ersten Berührung der Hand der Geliebten, des ersten Kusses, liessen Dich in frommer Andacht höhere Mächte verehren. Ja, Deiner Liebe verdanktest Du wohl auch die Offenbarung, dass es nur einen Tempel in der Welt gebe, den menschlichen Körper.

Dieser Ueberzeugung entsprang auch die Auffassung des Abendmahles, des Liebesmahles, als einer innigen und thatsächlichen Vereinigung mit Christus, dessen Leib wir essen, dessen Blut wir trinken. Ja, jede Erquickung und Stärkung kommt uns aus Gunst und Liebe zu, Luft, Trank und Speise sind Bestandtheile einer unaussprechlichen lieben Person. (Beiläufig mag bemerkt werden, dass Luthers Festhalten an: „dies ist mein Leib“, gegenüber Zwinglis: „dies bedeutet“, nur in diesem mystischen Sinne verstanden werden kann.) —

Alles Dichten und Denken des Novalis war nur ein stäts erneutes Sichversenken in seine Liebe. So offenbart sich seine Seele am vollkommensten, wenn er von der Liebe, von den Frauen spricht. Immer auf's neue sucht er das Wunder der Zweiheit und doch Einheit, der inneren Ergänzung in Worten zu fassen. Nah vertraut und doch unergründlich, hoch über den Mann erhoben und doch willig gehorchend, hilflos und doch wunderbare Kraft spendend steht die Frau vor uns. „Die Holzkohle und der Diamant sind ein Stoff — und doch wie verschieden! Sollte es nicht mit Mann und Weib der selbe Fall sein? Wir sind Thonerde, und die Frauen sind Weltaugen und Saphire, die ebenfalls aus Thonerde bestehen.“

Das innerste Wesen der Frau aber ist Liebe — beide Begriffe trennt nur der Verstand. Die Liebesfähigkeit macht das Weib zur Erlöserin. Die Moralität, das Gewissen, die Grundbedingung für eine geläuterte Existenz der Völker wird durch sie geweckt. Wer die Liebe einer edlen Frau gewann, dem erscheint jede unrechte Handlung, jede unwürdige Empfindung als eine Untreue gegen die Geliebte, als ein Ehebruch. Höchstes Glück und Zufriedenheit wäre der Frauen Werk; denn „sollte es nicht ein absolutes Bedürfniss geben, das gerade Ausschluss der übrigen möglich machte — Liebe, Gesamtleben mit geliebten Personen?“ Aller Liebe Grund aber ist das Mitleid. Novalis gestand einmal, Sophie beinahe noch stärker zu lieben, seit sie krank war. Wir lieben Christus, da er alle Schmerzen auf sich nahm, die Menschheit, da wir sie leiden sehen. Und so ist das Weib, das uns die Liebe lehrt, nur die Mittlerin einer höheren Macht. „Es gibt manche Blumen auf dieser Welt, die überirdischen Ursprunges sind, die in

diesem Klima nicht gedeihen und eigentliche Herolde, rufende Boten eines besseren Daseins sind. Unter diese Boten gehören vorzüglich Religion und Liebe. Das höchste Glück ist, seine Geliebte gut und tugendhaft zu wissen, die höchste Sorge ist die Sorge für ihren Edelsinn. Aufmerksamkeit auf Gott und Achtsamkeit auf jene Momente, wo der Strahl einer himmlischen Ueberzeugung und Beruhigung in unsere Seelen einbricht, ist das Wohlthätigste, was man für sich und seine Lieben haben kann.“

Wir wissen, welche inneren Erlebnisse es waren, die den Dichter endlich zu der Erkenntniß führten, dass der Mensch zum Leiden geboren sei. Den edelsten Trost hat er aber im tiefsten Elend erfahren: „Je hilfloser der Mensch, desto empfänglicher für Moral und Religion.“ Nun offenbarte sich ihm der Gehalt des christlichen Glaubens, dieser Religion der Armen und Bedürftigen. Unser ganzes Leben soll ein Gottesdienst werden, wir sollen stolz sein auf den Schmerz, da er eine Erinnerung unseres hohen Ranges ist. Wie dürften wir sein Wesen erklären, sollte vielleicht schon das einfache Selbstgefühl, da wir uns getrennt vom All finden, Schmerz sein? Willkommen dann, o Tod, der Du Alles vereinigt, eine Brautnacht bist für den Lebenden, das Geheimniß süßer Mysterien erschliessend. Wir begrüßen Dich als eine höhere Offenbarung des Lebens. —

Als Vermächtniss, das der verklärte Dichter der Welt hinterliess, können wir uns nicht versagen die Verse, welche seine „letzte Liebe“ bezeichnen, hier anzufügen: Liebe hatte ihn durch's Leben geführt, war sein Leben gewesen;

„Endlich erschien der Tag, der die Erziehung vollzog,
Welcher mein Schicksal mir zur Geliebten gab und auf ewig
Frei mich gemacht und gewiss eines unendlichen Glücks.“

John Ruskin und seine sozial-ethischen Reformideen.

Von Alfred Lill von Lilienbach (Meran).

John Ruskin wird unter den Lehrern der sozialen Reform einen hervorragenden Platz einnehmen, nicht nur, weil er die grösste Zahl der wichtigsten Wahrheiten über alle Lebensbeziehungen in einer von durchdringender Kraft erfüllten Sprache enthüllt, sondern weil er auf die erfolgreichste Weise sich bemüht hat, die Bedürfnisse der menschlichen Gesellschaft und die Gesetze ihrer sozialen Entwicklung als ein Gesamtproblem zu erfassen und einer moralisch philosophischen Kritik zu unterziehen.

Dass seine Missachtung einer gewissen Ordnung im Argumentiren verdunkelnd auf das Verständniss der logischen Folgerungen wirkte, ist eine hauptsächliche Entschuldigung Hobson's für sein Unternehmen, Ruskin's Gedanken dem Publikum näher zu bringen und seine Kompetenz als politischen Oekonomisten nachzuweisen. Es lag ihm daran, Ruskin's Absicht zu rechtfertigen, die Grundlagen zu dem Ideale einer glücklich organisirten menschlichen Gesellschaft darzulegen. (J. A. Hobson: „John Ruskin Social Reformer“ 2 edit. London James Nisbet 1899.)

Und ein deutscher Soziologe: Professor Steinbach, ehemaliger österreichischer Minister, drückt sich über die Art, wie Ruskin dieser Aufgabe nachgekommen ist, folgenderweise aus:

„Man wird, wenn man Ruskin's nationalökonomische Vorschläge unbefangen erwägt, nicht umhin können, den grossen Aesthetiker auch als bedeutenden Nationalökonom anzuerkennen und zuzugestehen, dass die Eingangsworte seiner Vorrede zu dem ersten sozialpolitischen Werke: „Unto this last“ nicht unbegründet sind:

„Die folgenden Essays wurden vor 18 Monaten in ‚Cornhill Magazine‘ veröffentlicht und wurden, so viel ich hören konnte, von den meisten Leuten heftig missbilligt. Nichtsdestoweniger halte ich sie für die besten d. h. wahrsten, bestabgefassten und nützlichsten Dinge, die ich je geschrieben habe.“

I.

Die ersten Einflüsse.

Der erste grosse bildende Einfluss auf Ruskin's Leben war die Thatsache, dass er der Sohn eines durchaus achtbaren Kaufmanns und einer vollendeten Hausfrau war.

Das keltische Blut, das von den schottischen Vorfahren in seine Adern drang, mag die ergibigste Quelle der lebhaften Phantasie und der impulsiven Natur gewesen sein, die seinem sozialen Kritizismus die glänzende Färbung gaben.

Ein erträgnissreicher Weinhandel setzte den Vater in den Stand, die Luxusbedürfnisse einer angesehenen sozialen Stellung zu befriedigen; doch erübrigte er Musse genug, um den durch eine liberale Erziehung geweckten litterarischen und künstlerischen Geschmack zu kultiviren, und das laute Lesen guter Bücher, sowie die Betrachtung von Bildersammlungen gehörten zu den frühesten Erinnerungen seines Sohnes. Die positive Natur der Mutter war geschaffen, mehr Respekt als Liebe einzufliessen, und jeden Ungehorsam oder ungebührlichen Lärm musste der junge Ruskin mit einer Tracht Schläge büssen. Fleissiges Bibellesen und wörtliches Aufsagen langer Kapitel daraus machte in ihren Augen einen wesentlichen Theil der Erziehung aus. Die Bibel, W. Scott, Homer gewährten ihm den ersten Einblick in das Leben und die Geschichte und füllten den Geist des Kindes mit Worten und Bildern, deren Spuren in dem litterarischen Schaffen des Mannes zu erkennen waren. — Das Familienleben bot das Bild einträchtig zusammenwirkender, nur für das Wohlergehen ihres Kindes besorgter Eltern dar; dass das frühreife, geistig geweckte Kind der Gefahr der eitlen Selbstüberhebung entging, verdankt er dem zurückgezogenen Landleben, das seine Eltern in einem bequemen Landhause einrichteten, sowie dem durch Bücher, Kunst und Natur geweckten, ihn von seiner eigenen Person abziehenden Interesse. Besonders war es die Schönheit der Natur, zu welcher ihn seine früheste Leidenschaft hinzog. Ruinen und Schlösser, die ihm auf seinen ersten Reisen mit den Eltern vor die Augen traten, weckten eine dunkle Sehnsucht nach einer Art Feudalismus und Heldenverehrung, welche später in seinen Plänen für Sozialreform eine hervorragende Rolle spielten.

Seinem Hange zur Analyse, welche immer seiner gestaltenden Einbildungskraft überlegen war, schreibt er den moralischen Inhalt seiner Erziehung zu.

Friede, Gehorsam und Treue waren die moralische Atmosphäre, welche er atmete; Wahrheit, Ehrlichkeit und vollständige Korrektheit des Betragens wurde ihm durch das Beispiel seiner Eltern gelehrt. Die Grundlage zur Gerechtigkeit und Rücksicht für Andere wurde zu Haus gelegt. Er durfte sich dazu Glück wünschen, dass er dem harten Schicksale einer öffentlichen Schule mit all ihren brutalen, schädigenden Einflüssen entging; denn seine Eltern sorgten für den Unterricht durch Privatlehrer unter ihrer beständigen Oberaufsicht.

Die einsam verbrachte Kindheit erweckte sehr frühe den Durst nach litterarischer Bethätigung. Mit 6 Jahren packte ihn schon die Graphomanie; bevor er noch schreiben gelernt hatte, lernte er durch sich selbst den Druck kopiren und Bücherlesen und Schreiben wurde sein beständiger Traum.

Vom 8. Jahre an gewann die Leidenschaft für metrische und gereimte Sprache solche Macht über ihn, dass er seine ganze Musse dichterischen Kompositionen widmete.

Sein erster Kummer war die Zerstörung einer früh aufkeimenden Neigung zu der auf Besuch gekommenen lieblichen Tochter eines französischen Geschäftsfreundes seines Vaters. Dieser, der seinen Sohn für die Kirche bestimmt hatte, war nicht wenig bestürzt über dessen beabsichtigte Verbindung mit einer Römisch-Katholischen.

Zu Hause war der ausschliessliche Verkehr mit Geschäftsfreunden wenig geeignet, in dem jungen Ruskin soziale Sympathien zu kultiviren.

Die Obsorge der Eltern für ihren Sprössling erstreckte sich auch auf dessen Universitätsjahre in Oxford, wohin ihm seine Mutter folgte. Ruskin betrachtete Oxford mehr als Stapelplatz historischer Erinnerungen, denn als Medium wissenschaftlicher Ausbildung für moderne junge englische Gentlemen. Die dort erworbene Gelehrsamkeit bot keine Gewähr für die organische Entwicklung einer geistigen Individualität. Aber die Berührung mit so verschiedenen, später lieb gewordenen Persönlichkeiten und die freie geistige Atmosphäre, die ihn dort umgab, war ein soziales Erziehungsmittel von nachhaltiger Wirkung für seine ganze Lebenszeit. Im Ganzen aber war seine intellektuelle Ausbildung auf Kunst, Litteratur und Reisen beschränkt. Die ökonomischen und politischen Interessen des Volkes, deren Förderung die Mission seines Lebens bildete, standen ihm damals vollständig ferne.

II.

Seine Ideen über Kunst.

„Der Beginn aller meiner ernstesten Kunstbestrebungen im Leben war nicht in meiner Liebe zur Kunst, sondern zur Natur, den Bergen und der See begründet“ sagt Ruskin.

Der erste Anblick der Alpen war für ihn die unmittelbare Offenbarung eines in der Schöpfung waltenden segensreichen Willens. Hingegen stand ihm der ästhetische Eindruck, welchen Gebirgsformen und Meeresfluthen in Neapel darbieten, weit zurück. Ausserdem widerten ihn dort die Verkommenheit der Bevölkerung und die auf ihr lastende abscheuliche Tyrannei an. „Rom, schreibt er, erzieht Missionäre, um sie nach China zu schicken und lässt in diesem Paradies seine Kinder verkommen, lässt sie sterben wie die grünen Eidechsen in dunklen Felsspalten, von wo aus sie keinen Gott schauen.“

Das strenge Augenmerk auf die Formen der Diktion und der präzise Ausdruck in der Prosa schreibt er dem Unterrichte seiner Mutter zu. In späteren Jahren erst entwickelte sich aus seiner Gewohnheit, scharf zu beobachten und klar zu empfinden, jene Kraft der Analyse, welcher er den ersten Rang unter seinen intellektuellen Fähigkeiten einräumt.

Sehr frühzeitig führten ihn Gedanken über Architektur zu dem Prinzip, dass die Anpassung des Materials an die wahren Bedürfnisse des Lebens die Grundlage der Richtigkeit und Schönheit der Bauwerke sei.

Turner und Carlyle waren ausschlaggebend für seinen Lebenslauf. Turner machte ihn zum Kunstpropheten, Carlyle zum Sozialreformer.

Mit 23 Jahren schrieb er den I. Band der „*Modern painters*“, in welchem er mit ungewöhnlichem Nachdruck die auch von Tolstoj propagirte Lehre begründete, dass es nicht die Aufgabe der Kunst sei nachzuahmen, sondern die Wahrheit zu verkünden und zwar im idealen Sinne. Die Natur soll nur die Ideen, die Typen der Wahrheit und Schönheit liefern, nicht aber zur sinnlichen Nachahmung ihrer Formen reizen, was nur zerstörend auf die Kunst wirken müsste; denn es gibt, seiner Meinung nach, eine Idealform jeder Pflanze, jedes Flusses, jedes Baumes; „diese Form ist es, zu welcher jedes Exemplar einer Gattung hinneigt, befreit von dem Einflusse des Zufalls oder der Entartung“. „Die höchste Kunst ist jene, welche diesen spezifischen Charakter erfasst und zum Ausdruck bringt.“

Noch wichtiger ist der moralische Sinn, den er als Kriterium der Kunst und zugleich als Werthmesser für Ideen und die Quelle des reinen Geschmackes in Anspruch nimmt. Mit einem Worte: Ruskin zeigt als Kunstprophet die organische Harmonie der Kräfte eines Realisten, Idealisten und Moralisten, die Einbildungskraft in ihrer Wirkung auf die geistige Verarbeitung der Materie.

„Unentwegt schreitet er vor, seine Füße auf der Erde, seinen Kopf inmitten der Wolken des Himmels, beseelende Visionen erspähend.“ So wird ihm die Menschheit zugleich der Grund und das Endziel der Kunst. „Jede Kunst, welche sich nicht auf die Menschheit bezieht, ist bedeutungslos und schädlich.“ „Unser Land rein und unser Volk schön zu machen, das ist das nothwendige Kunstwerk, womit wir beginnen müssen“. Das, was Griechenland fehlte — das Mysterium und geistige Vertiefung — sollte gotische Kunst, Malerei und Architektur unter christlicher Inspiration ersetzen. Nicht in der Ethik, sondern in der Theologie sieht er den Ausgangspunkt seiner moralischen Ideen, denn diese sind ihm göttlichen Ursprunges, nicht willkürlich erfunden.

Seine Abhandlung: „*Modern painters*“ ist die erste philosophische Begründung jener Lehre einer theokratischen Leitung der Natur und des menschlichen Lebens, welche das leitende Prinzip seiner ganzen litterarischen Thätigkeit blieb und seinen kalvinistischen Ursprung verräth. Von früher Jugend an begann und schloss er jeden Tag mit einem Gebet und mit aufmerksamen Lesen eines Kapitels aus der Bibel.

„All meine Liebe für das Schöne und Majestätische in der Natur stand im genauen Verhältnisse zu meinem Andachtsbedürfnisse und niemals bestieg ich einen Berg allein, ohne instinktiv auf dem Gipfel niederzuknien und zu beten.“

In der Ueberzeugung, dass der moralische Charakter die Wurzel aller Kunst ist, wurde er durch sein Studium der italienischen Meister des 12. und 13. Jahrhunderts bestärkt.

Es ist die Stimme Carlyle's, welche sich auch in Ruskin vernehmbar macht: „Kunst ist Inspiration, nicht ein erlernbares oder anzueignendes Ding, sondern der Erguss eines grossen, vom göttlichen Geiste erfüllten Mannes.“ Auch die Heldenverehrung in der Kunst findet ihre weitere Ausdehnung auf das soziale Leben. In einem Briefe spricht sich Ruskin folgenderweise aus: „Es ist nicht die Liebe zum fresco, was wir brauchen; es ist Demuth, Mildthätigkeit und Selbstverläugnung, es ist ein gänzlicher Wandel des Charakters“ . . . „Gott will gewiss, dass kein Mensch in dieser Welt lebe ohne Arbeit; aber es scheint mir nicht minder gewiss, dass Er Jeden bei seiner Arbeit glücklich sehen möchte.“ Ruskin sieht in der Architektur den wahren unbewussten Ausdruck der Natur und geistigen Schaffungskraft eines Volkes.

In dem „*Stones of Venice*“ (1849) entwickelt er seine Theorie der Abhängigkeit der Kunst von dem nationalen Charakter. Er zeigt, wie die gotische Architektur Venedigs aus dem Glauben und der nationalen Tugend des Volkes entsprang und dass die Renaissance-Architektur den Abfall von der ursprünglichen Kraft und häuslichen Tugend bedeuete, und er vergleicht damit den Zustand Englands, eines Landes, welches von der selben Mammonsverehrung beherrscht, welche die Braut der Adria ins Verderben gestürzt, nun sichtlich in den selben Schlamm des entnervenden und entehrenden Materialismus zu versinken droht. Reifes Nachdenken liess ihn mehr Gewicht auf die soziale Moralität als auf die individuelle legen.

III.

Die soziale Mission.

Der innige Zusammenhang zwischen der Kunst und dem nationalen Charakter bildete die Brücke von der Kunst Ruskins zu seiner sozialen Mission. Carlyle's heftige Bekämpfung des niedrigen Utilitarismus und der korrumpirten, das Elend der Massen begünstigenden Zivilisation, erfüllte auch Ruskin's Herz mit stürmischer Sympathie und machte ihn unfähig, in den Chorus Jener einzustimmen, welche bei der grossen Londoner Weltausstellung die Apotheose der Industrie feierten.

Seine nationalökonomischen Studien regten ihn zu philanthropischen Plänen für die arbeitenden Klassen an. Im Jahre 54 eröffnete er Vorlesungen für Arbeiter über Kunstindustrie. Er vertrat die Ansicht, dass es Sache des Staates sei, die künstlerischen Fähigkeiten der Nation auszubilden, um die möglichst grosse Anzahl der besten Kunstwerke für die Nation zu schaffen. „Die Litteraturgeschichte kennt kein erhabeneres Beispiel eines einzelnen Mannes, der, auf sich selbst gestellt, gegen die Gleichgültigkeit des Publikums und die unverhüllte Verachtung der gebildeten Klassen für sein ethisch-philanthropisches Werk kämpfte“, bemerkt Hobson.

Der Kern seiner politisch-ökonomischen Theorie ist in den Schriften: „*Unto this Last*“ und „*Time and Tide*“ enthalten, welche jetzt zu den mächtigsten Streitschriften für die, mit Hilfe einer reorganisirten industriellen Gesellschaft, zu begründende neue soziale Ordnung zählt. Der Titel: „*Unto this Last*“ („diesem Letzten“) hat Bezug auf Math. 20. 14, und will sagen, dass auch Fabrikanten und Kaufherrn nach den gleichen Gesetzen der sittlichen Weltordnung arbeiten müssen, wie die Arbeiter, die ihnen vorangingen. Dermaassen wurden diese Aufsätze, welche der Manchester-Schule hart zu Leibe gingen, von der Presse angegriffen, dass der Verleger sich weigerte, nach dem 4. Aufsatze einen weiteren zu bringen. Carlyle allein erkannte vom ersten Augenblicke die Genialität des Angriffes und schrieb an ihn ermunternde Worte: „Ich las Ihre Artikel mit Wollust, mit Jauchzen und oftmals mit hellem Gelächter und Bravissimo-Rufen“ . . . „Inzwischen freut es mich, dass ich mich von nun an in einer Minorität von 2 Stimmen befinde.“

An diese Schriften schliesst sich „*Fors Clavigera*“, welches die Bedingungen eines gesunden Familienlebens und den Antheil behandelt, welchen die arbeitende Nation an den Schätzen der bildenden Künste zu nehmen berufen ist. Das Elend und die ungerechten Härten des Lebens, deren Zeuge er war, liessen ihm keine Ruhe und trieben ihn zum hilfreichen Handeln. „Ich kann nicht malen, noch lesen, noch Mineralien untersuchen, noch irgend etwas thun, was ich liebe, und selbst die Morgensonne ist mir verhasst geworden, wegen des Elendes, dessen ich gewahr werde und dessen Zeichen jeder Einbildungskraft spotten. Deshalb will ich nicht länger müssig zusehen, sondern vereint mit Jenen, die sich mir anschliessen, mein Möglichstes thun, das Elend zu bekämpfen.“

Den praktischen Bemühungen einer Sozialreform zum Durchbruch zu verhelfen, ist der Zweck, der unter dem Titel: „*Fors Clavigera*“ von ihm herausgegebenen Monatsschrift. Das Wort bedeutet so viel als: wie kann man die Bedingungen des Glückes (Fors oder Fortuna) oder des Missgeschickes festlegen? Sie dient als eine Art Chronik der Fortschritte und der verschiedenen pädagogischen und industriellen Projekte zur Förderung des Wohlseins und Verschönerung des Lebens, die er in der Gesellschaft *St. George* im Jahre 1871 zu verwirklichen hoffte. „Ich kann mich nur auf diese Weise von der auf meinem Gewissen lastenden Verantwortlichkeit für das mich umgebende materielle Elend befreien, wenn ich in kurzen Worten seine Ursachen und die Methoden der Abhilfe darlege und durch regelmässiges Zurücklegen eines Theils meiner Einkünfte dem allgemeinen Besten diene und auch Andere dazu vermöge, durch dargebrachte Opfer, so weit es ihre Mittel erlauben, den nationalen Schatz, statt die nationale Schuld zu vermehren.“

Hobson (J. Ruskin, Social Reformer) bezeichnet „*Fors Clavigera*“ als das freieste, gründlichste und im Ganzen wirksamste kritische Werk über

das Leben in England im 19. Jahrhundert. Gleich allen grossen Büchern muss es als Ganzes aufgefasst werden. Denn trotz aller seiner Sonderbarkeiten ist es in seiner einheitlichen Fassung der wahrste Ausdruck dieser grossen Persönlichkeit.

Auch Carlyle war davon mächtig ergriffen. Er schreibt: „Jegliches Wort darin ist mir nicht nur aus dem Herzen, sondern ist vom ewigen Himmel herab gesprochen; es sind mit empyräscher Weisheit geflügelte Worte, welche wie Blitze einschlagen und die gehört zu haben, ich mich wahrlich nicht entsinne.“ Er war ebenso wie Ruskin davon durchdrungen, dass die bestehende Ordnung der Dinge eine von Grund aus falsche sei, die nicht durch Gesetze gebessert werden könne. Auch er rechnete auf die selbstlose Arbeit thatkräftiger Individuen, welche Ordnung ins Chaos bringen und antisoziale Leidenschaften bändigen könnten. Beide predigten das selbe Evangelium: „Work is worship“. Nur huldigte der Abkömmling der puritanischen Rundköpfe einer düsteren Weltanschauung, die keinen Platz für Lebensgenuss und Freude erübrigte, während Ruskin die Verschönerung des Daseins durch freudige Arbeit in das Ziel edler Menschlichkeit inbegriffen wissen wollte.

IV.

Seine Stellung zur Nationalökonomie.

Während die landläufige Theorie der politischen Oekonomie sich mit den materiellen Gütern des Marktes, ihrer Produktion und Vertheilung nach dem Werthmesser des Geldes von einem streng individualistischen Standpunkte beschäftigt, fasst Ruskin's Theorie alle Arten, auch die höchsten materiellen Güter, sowie ihre Hervorbringung und Vertheilung, gemessen nach ihrem Einflusse auf das Leben vom sozialen Standpunkte ins Auge. Ruskin's Arbeit bezweckt also eine Humanisirung der Nationalökonomie.

„Werth“ im Sinne Ruskin's besteht in den lebenerhaltenden Eigenschaften eines Dinges, das weder abhängig ist von anderen Dingen, noch von der Meinung, welche sich die Leute von ihm konstruieren. Der Maassstab der Nützlichkeit ist ihm nicht das Geld, sondern die Verbesserung der Lebensbedingungen, der leiblichen und geistigen Gesundheit, mit einem Worte: das Glück. Diese Auffassung führt nothwendig dazu, dass Geldlöhne keine wichtige Kompensationen für menschliche Leiden sind. Die Wohlfahrt einer Nation, wie des Individuums kann nicht ohne das Ideal einer gerechten sozialen Ordnung und eines dauerhaften Glückes bestehen.

„Das schliessliche Resultat aller Güteransammlung muss die Hervorbringung einer möglichst grossen Anzahl vollatmender, klaräugiger und innerlich befriedigter menschlicher Wesen sein.“ In der Lohnfrage steht Ruskin auf einem, der herrschenden Theorie entgegengesetzten Standpunkt.

Jegliche Arbeit soll — nach seiner Meinung — wie die des Geistlichen, Beamten, Arztes nach einem unveränderlichen Maasstabe bezahlt werden. „Das natürliche und richtige System in Bezug auf jegliche Arbeit ist, dass sie nach festgesetzter Taxe bezahlt, aber der gute Arbeiter beschäftigt werde, der schlechte unbeschäftigt bleibe. Das falsche System ist das, welches dem schlechten Arbeiter gestattet, seine Arbeit zum halben Preise anzubieten und dadurch entweder die Stelle des guten Arbeiters einzunehmen, oder diesen durch seinen Mitbewerb zu zwingen, für eine unzulängliche Summe zu arbeiten.“

Die Ansammlung von Reichthümern in den Händen Weniger ist durch Massenarmuth bedingt. Der Nationalwohlstand wird nur dann gefördert, wenn der Reichthum des Einzelnen den verschiedenartigen Bedürfnissen des Volkes dienstbar gemacht, und an Stelle unbilliger, auf Ausbeutung und Ausnutzung beruhender Machtverhältnisse, harmonische Ungleichheiten wetteifernder Kräfte treten. Der wirkliche Werth des Reichthums hängt von dem ihm anhaftenden sittlichen Vorzeichen genau so ab, wie der Werth einer mathematischen Grösse von dem ihr beigesetzten algebraischen Vorzeichen.

Was Reichthum zu sein scheint, ist in Wahrheit vielleicht nichts anderes, als der vergoldete Anzeiger weitreichenden Verfalles.

Ruskin definirt Reichthum als „Besitz des Werthvollen in den Händen des Würdigen,“ Kapital als die materielle Wurzel, welche aber erst in ihre hauptsächliche Funktion tritt, wenn sie eine Frucht hervorbringt, und nicht wieder eine Wurzel: „Wie der Konsum der Zweck der Produktion ist, so ist das Leben der Zweck des Konsums. Es gibt keinen andern Reichthum als Leben. Der Mensch ist der reichste, welcher, nachdem er die Aufgabe eigenen Lebens auf das vollkommenste erfüllt hat, sowohl persönlich als durch seine Besitzthümer den weitesten, hilfreichsten Einfluss auf das Leben Anderer ausübt. Die Reichen vorenthalten den Armen nicht nur ihre Nahrung, sondern auch Weisheit, Tugend, Rettung. Der Luxus kann in der Gegenwart nur von Ignoranten genossen werden. Der grausamste Mensch könnte nicht ruhig bei seinem Gastmahl sitzen, höchstens mit verbundenen Augen.“

Eine der stärksten Anklagen gegen die Handelspolitik richtet sich hauptsächlich dagegen, dass sie fast ausschliesslich nur die Produkte ins Auge fasst und die Vorgänge bei ihrer Erzeugung übersieht, indem sie das Wohlergehen eines Volkes nach der Summe der materiellen Güter taxirt, ohne die Schädlichkeiten, Kräfteverbrauch, Mühseligkeiten der verrichteten Arbeit in Erwägung zu ziehen. Der Nutzen einer Sache kann nicht immer durch die Nachfrage bestimmt werden. Eine Nachfrage nach schlechten Büchern oder schäbigen Kleidern mit einer Kaufsumme von 1000 L. ist vom Nützlichkeitsstandpunkte eben so viel werth, als ein Aufwand der selben Summe für gesundes Brot oder edle Kunstwerke. Der

wesentliche Nutzen einer Sache muss noch ergänzt werden durch die Eignung des Konsumenten, das Gute in der Sache zu geniessen. Keine edle Sache ist von Werth, ausser für eine edle Person. Die erleuchtete Nationalökonomie hat sich zur Erkenntniss aufgeschwungen, dass der Wohlstand eines Landes ebensosehr durch Erziehung des Konsumenten, als durch Verbesserung der Kunstfertigkeit des Produzenten erhöht werden könne.

Das dritte Kennzeichen des Werthes liegt in dem Quantum der Sache, das einem Eigner zukommt. Eine gegebene Menge von Handelswaaren wird den höchsten Werth erreichen in dem Verhältniss ihrer Vertheilung je nach der Bedürftigkeit. Bevor wir daher den wahren Werth einer Sache bestimmen, müssen wir fragen: Zu welchen guten menschlichen Zwecken kann sie dienen? Welcher Gattung Menschen soll sie zu gute kommen? Wie viel davon wird jede dieser Personen erhalten? ... Daneben sind aber auch die Kosten der Herstellung in Anschlag zu bringen. Wenn die Arbeit der Gesundheit oder dem moralischen Charakter abträglich ist, oder ungenügenden Kräften — Weibern oder Kindern — aufgeladen wird, dann ist der Kostenaufwand unermesslich gross, sowohl für das Individuum, als für die Gesellschaft, wenn auch das dafür ausgelegte Geld sehr gering sein mag.

V.

Grundsätze einer sozialen Ordnung.

Die soziale Gerechtigkeit und richtige Ordnung menschlicher Thätigkeit in einem wahren Gemeinwesen ruht nach Ruskin's Anschauung in dem Prinzip: Jedermann hat das zu vollbringen, wozu er am Besten fähig ist, und auf die bestmögliche Art für das gemeinsame Gut und nicht für seinen eigenen Nutzen; wofür er als Entgelt nützliche Dinge erhält, die er ehrlich erworben hat und bestens gebrauchen kann.

Von der Ueberzeugung ausgehend, dass jede grosse soziale Frage zum grossen Theil in der Physiologie wurzelt, fordert er von einer gesunden Gesellschaft, dass ihre Glieder gut geboren und gut erzogen seien. Die Regulirung der Heirathen sei ein sanitäres und moralisches Gebot. Die stillschweigende Zulassung der erblichen Uebertragung von Krankheiten oder Verbreitung des physischen und moralischen Elendes sei die thörichteste und verschwenderischste Lossagung von der jeder Regierung obliegenden Verantwortlichkeit.

Nach der Sicherung einer guten Geburt folgt die Nothwendigkeit einer öffentlichen unter Staatskontrolle stehenden liberalen Erziehung. Der Staat hat darauf zu sehen, dass jedes Kind bis zu seiner Mündigkeit gut genährt, bekleidet und im elterlichen Heim versorgt sei. Alle Kinder, sowohl der arbeitenden als der vornehmen Klassen, sollen in der Ge-

sundheitspflege unterrichtet und zu körperlichen Uebungen im Freien angehalten werden. Gleichzeitig haben Ehrfurcht und Mitleid, Wahrhaftigkeit in Geist und Wort die Grundlage der moralischen Lebensführung zu bilden. „Keine Verwendung der Zeit und der öffentlichen Gelder findet so vortheilhafte Verwerthung für soziale und Erwerbszwecke als jene, welche direkt auf Hebung der menschlichen Lebenshaltung und des Charakters abzielt.“

Obleich Ruskin viel Gewicht legt auf feststehende soziale Unterschiede, so ist er doch weit entfernt ein stereotypisches Kastensystem zu empfehlen, welches den Einzelnen verhindern würde, entsprechend seiner Fähigkeit, der Gesellschaft die bestmöglichen Dienste zu leisten. Vielleicht räumt er der Erbllichkeit eine zu grosse Gewalt ein, wenn er die Kinder einfacher Handwerker von der Natur und gesellschaftlichen Sitte nur zu mechanischen Arbeiten und dem entsprechenden Leben, die Kinder der regierenden Klasse aber am Besten zur Fortsetzung dieser edleren Funktionen geeignet ansieht. Die Nothwendigkeit einer sozialen Gliederung folgert er aus der Lehre Platon's und der Unhaltbarkeit der radikalen Behauptung von der natürlichen Gleichheit der Menschen. Er verwirft prinzipiell die von falschen Philanthropen und Schmeichlern des Volkes aufgenommene Thesis: dass jede Arbeit an und für sich gleichmässig edel sei. Alle mechanische und Fabriksarbeit erachtet er als niedrig und für Sklaven bestimmt, die, wenn sie auch nicht so heissen, es doch in der That sind.

Die aus einer sozialen Nothwendigkeit fliessende Erwägung machte ihn, wie seinen Meister Carlyle, zum Vertheidiger oder wenigstens Entschuldiger der Sklaverei. Die Verbrecher sollten zu den gefährlichsten und mühsamsten Arbeiten verwendet werden, um die unschuldige Bevölkerung zu entlasten. Der Landbau hingegen sei das Attribut der oberen Klassen, da Gesundheit und die nöthige Abwechslung mit der geistigen Anstrengung nur durch diese Beschäftigung erreichbar wäre. Seine humane Gesinnung ist jedoch auf Minderung gewisser erniedrigender Arbeiten bedacht, entweder mittels Reform der industriellen Prozesse oder Herabdrückung der Nachfrage nach verwerflichen Luxusartikeln, welche diese entwürdigende Arbeit erheischen.

Zur physischen Erziehung rechnet er auch die Einrichtung, dass jeder Junge irgend eine Handfertigkeit — wenn auch nur für die Stunden der Musse — lernen solle. Er propagirt auch die Idee der Wiederaufrichtung der mittelalterlichen Gilden an die Stelle der modernen Gewerks-Gesellschaften. Diese Gilden würden die Güte der Waaren garantiren, deren Preise, sowie die Löhne und Gewinnantheile für jedes Jahr feststellen. Alle dem öffentlichen Wohle dienenden Werke sollten als Gemeingut in öffentliche Verwaltung genommen und der Privatspekulation entzogen werden.

Ruskin's feudale Neigung geht so weit, dass er den grossen, alten Familien, als den Fortpflanzern heroischer Traditionen, einen ausgedehnten Grundbesitz zur Aufrechterhaltung ihrer patrimonialen Herrschaft für immerwährende Zeiten gesichert und ihr Einkommen, wie das des Königs, durch den Staat gesichert und nicht aus der Zahlung von Pachtschillingen oder andern Erträgnissen abgeleitet wissen will. Ruskin's Land-System setzt eine Verstaatlichung von Grund und Boden und die Oberherrlichkeit einiger Magnaten über die Staatspächter voraus.

Die gelehrten Berufe, die Künste und die Regierung seien den höheren Klassen vorzubehalten, weil sie durch Geburt und Tradition am Besten dazu berufen seien. Diese Aristokratie setzt sich aus drei Klassen zusammen: den Grundbesitzern und Kriegern (denn Grundbesitz kann nur durch Militärgewalt behauptet werden), den Grossindustriellen und den Meistern in Kunst und Wissenschaft. Alle diese Klassen sollen als Staatsbeamte angesehen, erzogen und bezahlt werden. Ruskin findet kein Wort, um die genügende Verachtung über den verderblichen Einfluss des Geldschachlers in den höheren Lebensberufen auszudrücken; deshalb empfiehlt er fixe Gehalte für fixe Beschäftigungen. Ihm schwebte als Ideal das alte Feudalsystem vor, wo Jeder einem Höheren angehörte und dienstbar war, der wieder als Entgelt ihn, seine Familie und sein Eigentum zu schützen hatte. „Nie offenbarte sich in der Geschichte jene hilf- und hoffnungslose Freiheit der armen Klassen unserer modernen Städte, wo die in Elend und Unwissenheit aufgewachsenen Familien um das blosse Dasein kämpfen, in Unordnung und Erniedrigung leben und sterben, ohne dass die Gesellschaft sich ihrer angenommen hätte“ . . . „Der Staat, die Kommune und die Pfarren haben keine amtliche Kontrolle über das Leben der grossen Masse des Volkes. So lange dies so ist, gibt es keine Regierung, werth dieses Namens! Die Verantwortlichkeit Aller vor den Einzelnen und des Einzelnen dem Ganzen gegenüber ist das Wesen der wahren Bürgerschaft. Diese Verantwortlichkeit in richtige Institutionen zu verkörpern, darin besteht das wirkliche Problem des Regierens vom politischen Gesichtspunkte aus.“

Eine Amtsperson — Bischof, nach der etymologischen Ableitung des Wortes, das so viel bedeutet, als ein Auge auf etwas richten — sollte für je 100 Familien, oder eine ähnliche Zahl, aufgestellt werden, um Alles auf deren Wohl und Wehe Bezügliche zur öffentlichen Kenntniss zu bringen, Unterstützung, Aufmunterung und Bestrafung für sie zu erwirken. Diese Einrichtung, in der wir eine Erweiterung der in Deutschland als „Elberfelder-System“ eingebürgerten Armenpflege erkennen, würde alle lebendigen Kräfte der Gesellschaft in den Dienst des öffentlichen Wohles stellen.

VI.

Sozialismus und Aristokratie.

Wenn man unter Sozialismus die Auffassung des sozialen Lebens als eine organische Einheit von Individuen zu einem gemeinschaftlichen Endzweck versteht, so war Ruskin ein ausgesprochener Sozialist. Oeffentliche Unternehmungen sollen an die Stelle der privaten treten und dem Staate solle die Kontrolle über diese obliegen. Von Anbeginn gab er seinen Abscheu gegen die Ungerechtigkeit menschlichen Elendes, gegen den korrumpirenden Einfluss des Luxus und der Anhäufung der Reichthümer in den Händen Einzelner kund. Gerechtigkeit könne nicht durch Werke der Barmherzigkeit ersetzt werden. Nicht Gewinn, sondern das öffentliche Interesse solle das industrielle Motiv sein, und mit Marx übereinstimmend, nimmt er die geleistete Arbeit als Grundlage des Austausches der Waaren an. Auch das Recht auf Arbeit für die Unbeschäftigten und die zwangsweise Verhaltung der Faulen zur Arbeit findet seine volle Anerkennung. Das Ausmaass des Landbesitzes hat sich nach der Fähigkeit, es zu benützen, zu richten.

Das Gewicht, das er auf die religiöse Autorität legt, bringt ihn weit näher der christlich-sozialen Partei, als der kontinentalen Sozialdemokratie, obgleich er, fern von jedem Dogmenzwang, eine Verschmelzung der Kirchen wünscht. Eine Gleichmachung der sozialen und politischen Unterschiede, die Vertheilung der politischen Macht auf arithmetischer Grundlage, sah er als den Beginn der Anarchie, als den Verfall der Ehrfurcht und der Disziplin, der Grundsäulen jeder sozialen Ordnung an, und dem Volke spricht er die Fähigkeit ab, seine wahren Interessen zu erkennen und zu fördern. Mit Carlyle spottet er über das Parlament, als eine Bude von Schwätzern, und gleich ihm, wie Stuart Mill, erwartet er das Heil nur von dem überwiegenden Einfluss der geistigen Aristokratie. Geschichte ist ihm, wie diesen Heldenverehrnern, die Biographie grosser Männer. Dabei ist er weit entfernt, die tiefen Mängel der modernen Aristokratie, insbesondere der oberen Klassen Englands, und ihre Unfähigkeit, die Pflichten einer rechtschaffenen Regierung zu erfüllen, zu verkennen, und kein Schriftsteller unseres Zeitalters, ausgenommen Mazzini, hat so eindringlich und klar die ökonomische Ungerechtigkeit als die Wurzel der politischen Unordnungen aufgedeckt. In dieser Ungerechtigkeit sah er auch die Berechtigung und Nothwendigkeit demokratischer Bewegungen, obgleich ihm das Experiment einer Volksregierung kein Vertrauen einflössen kann; denn Sklaverei, d. h. die unbedingte Unterwerfung unter einen höheren Willen, sah er als einen in der Natur wurzelnden Erbtheil des grössten Theils der menschlichen Rasse an, der, je mehr man ihn seinem freien Willen überlässt, desto mehr sich selbst zum Sklaven

macht. „Das richtige Werkzeug des ökonomischen Fortschrittes ist die Intelligenz und der gute Wille der oberen Klassen, der Grundherren und der Industrielleiter.“ „Die Emporhebung der unteren Klassen kann ohne Gefahr einer Gleichmachung ausgeführt werden mit Rücksicht auf die gänzliche Unfähigkeit des Durchschnittsmenschen für intellektuelle Arbeit.“ Die oberen Klassen müssten angeleitet werden, über die Pflichten nachzudenken, welche ihnen ihre Stellung den untern gegenüber anweist, damit sie als wahre Führer (Dukes) Bischöfe und Lords, der Noth des Volkes abzuhelpen und dessen Bedürfnissen zu entsprechen vermögen. „Wenn die einzelnen Unternehmer, Beamte, Arbeiter, pflichtgemäss ihr Leben einrichten wollten, dann würde kein Eingreifen des Staates oder eine heroische Kur für soziale Krankheiten nöthig sein.“ „Reichthümer sind ein anvertrautes und grösstentheils durch Gewalt oder Missbrauch erworbenes Pfand und die Reichen sind verpflichtet, dieses Pfand zum Zwecke der Besserung des Looses der Armen in überlegter Weise zu verwalten.“

Hobson (Ruskin „Social Reformer“) hält die Annahme Ruskin's, dass die Lösung des sozialen Problems hauptsächlich von der Thätigkeit des Individuums ausgehen müsse, für unhaltbar. Die intellektuelle und moralische Erziehung des Einzelnen ist ohne Wirkung für das Ganze, wenn er nicht durch Kooperation mit seinen Genossen zur öffentlichen Betthätigung gedrängt wird. Die Kritik Hobson's richtet sich hauptsächlich gegen den Irrthum, dass das soziale Denken und Handeln nur von der Erleuchtung der obern, regierenden Klassen ausgehen, das Volk selbst aber einen sozialen Geist im moralischen Sinne nicht aus sich entwickeln könne. Mit Nachdruck spricht er seine Ueberzeugung aus, dass Sozialismus nur auf demokratischer Grundlage mit repräsentativen Institutionen einen Sinn habe. Es hiesse Demokratie mit Demagogie verwechseln, wenn man Gleichheitsschwindel und Unehrrerbietung als die wesentlichen Eigenschaften eines Demokraten ansehe.

Servilität und blinde Folgeleistung seien allerdings dem demokratischen Geiste fremd, denn dieser könne, wenn er überhaupt Anspruch auf Moralität erheben will, nur bei freiwilliger, vernünftiger Unterordnung bestehen. Was im Namen der Gleichheit sich geltend macht, sei nur als Protest gegen die durch menschliche Unterdrückung geschaffene Ungleichheit aufzufassen.

„Die Demokratie verwirft allerdings Ruskin's System erblicher Kasten, aber diese Zurückweisung stützt sich nicht auf abstrakte Gleichheit, sondern auf historische Thatfachen und eine wissenschaftliche Auffassung der Erblichkeit.“ Den Gegensatz zu Ruskin's schwankender Beurtheilung der Demokratie bildet das starke Prinzip Mazzini's: „Der Fortschritt Aller durch Alle unter der Führung der Weisesten und der Besten.“

VII.

Die Erziehungs- und die Frauenfrage.

Der Nachdruck, der in unserem Unterrichtswesen auf die Ausbildung des Intellekts gelegt wird, ist so stark, dass er den Zweck der wahren Erziehung: aus der menschlichen Seele das Beste, was in ihr liegt, zu entwickeln, gänzlich in Vergessenheit bringt. Ruskin's weise Gedanken über Erziehungskunst leihen dem in unserem Schulwesen stätig vorwärts dringenden Einflusse der wissenschaftlichen Methode eines Pestalozzi und Fröbel wunderbare Unterstützung. In „*Sesame and Lilies*“ kämpft er gegen das „die Erziehung selbst in den höheren Klassen sklavisch beherrschende Evangelium des Vorwärtskommens (glänzende Carrière, befriedigter sozialer Ehrgeiz). Wie wir das Wohl der Nationen oder von Personen nach der Menge des Geldes oder anderm Eigenthums bemessen, das sie besitzen, so bewerthen wir die Erziehung nach der Menge der erlangten Kenntnisse, und dadurch wird die Schule zu einer mechanischen Fabrik von Kenntnissen, von welchen man die grösstmögliche Menge in die oft widerstrebenden Köpfe der kleinen Knaben und Mädchen einzutrichern bestrebt ist. In dieser mechanischen Methode erblickt Ruskin eine Gefahr für seine Nation, die von Natur wenig zugänglich den Ideen der Wahrheit und Schönheit, durch ihre Ordnungsliebe, die Quelle der nationalen Stärke, einen grossen Hang zu einer mechanischen Schulbildung nährt.

Als ein entferntes Beispiel dieses Mechanismus führt Ruskin die Behandlung der Verbrecher in den englischen Gefängnissanstalten an, welche den Anspruch erheben, erzieherisch zu wirken.

„Wir sind bemüht, durch unsere streng vorgeschriebene Routine Menschen, welche sich gegen die Gesellschaft vergangen haben, mit ihr dadurch zu versöhnen, dass wir sie desozialisiren und dehumanisiren, d. h. ihnen gesellschaftliche Unterstützung und Sympathie entziehen. So birgt auch der wirkliche Vorzug unseres Gefängniss-Systems — die ihm eigenthümliche strenge Ordnung — die schärfste Verurtheilung in sich;“ denn nicht in einer mechanischen Methode, sondern in der organischen Behandlung liege das Heil jeder Erziehung. Auch in England treten die Missbräuche des Wettbewerbes in den Schulen (Prämien, Auszeichnungen) zu Tage, und Ruskin's Alarmruf hat mächtig dazu beigetragen, den Widerstand gegen die Unterjochung der Erziehung durch den Kommerzialisismus anzufachen.

„Ein Mensch ist nicht erzogen, in welchem Sinne man es auch nehmen mag, weil er Lateinisch lesen oder Englisch schreiben kann, oder weil er sich im Salon zu benehmen weiss, sondern er ist nur erzogen, wenn er glücklich wohlthuend wirksam ist. Millionen von Landleuten sind daher gegenwärtig besser erzogen, als die Meisten von Jenen, die sich Gentlemen nennen.“

Zwei Grundgedanken leiten Ruskin's Erziehungslehre: der herrschende Einfluss von moralischen Ideen auf die Bildung des Charakters und eine gründliche Erlernung der Thatsachen des Lebens und der Natur. „Es ist Mangel an Harmonie und an Einheit des Gedankens, welcher das Uebermaass der rohen physischen Kraftübungen in unseren aristokratischen Schulen und die geringe Aufmerksamkeit auf physikalisches Trainiren in den Schulen der ärmeren Volksklassen erklärt. Die klägliche Vernachlässigung des ästhetischen Geschmacks und der moralischen Anlagen als eines integrierenden Bestandtheiles der Erziehung der Kinder liefert den treffendsten Beleg für unsern nationalen Mangel in dem Erziehungswerke.“ „Ein Kind der Natur und ein humanes Wesen zu entwickeln, ist der Endzweck der Erziehung.“ „Der soziale Charakter des Menschen erfordert es, dass er nicht nur in Hinsicht auf seine individuelle Vervollkommenung, sondern mit Hinsicht auf die Vervollkommenung des sozialen Organismus, von welchem er ein Theil ist, ausgebildet werde. Humanität, welche ihre Wurzeln in Empfindungen hat, welche gerecht, maassvoll und stätig sind, kann nicht auf der Schule allein beruhen. Das Haus ist die erste und mächtigste Sphäre humanen Einflusses. England ist stolz auf sein *home*, aber, wenn wir unbefangen die Bedingungen unseres *home* für die Masse unserer Stadtkinder vergleichen mit humanen Erfordernissen, dann werden wir verstehen, warum Wildheit (*savagery*) so schwer aus unsern nationalen Gewohnheiten auszurotten ist.“ „Das *home* ist die Stätte des Friedens, der Schutz nicht nur vor allen Unbilden, sondern vor allen Schrecken, Zweifel und Zwiespalt. Wenn es das nicht ist, so ist es kein *home*; so weit die Angst des äusseren Lebens hinein dringt und der wetterwendischen, unwissenden, lieblosen oder feindseligen Gesellschaft der Aussenwelt der Eintritt über die Schwelle entweder durch den Mann oder das Weib gestattet ist, hört es auf, ein *home* zu sein; es ist dann nur ein Theil der Aussenwelt, über welche ihr das Dach gespannt und das Licht angezündet habt.“

Dass die Masse der Kinder auch der materiellen Grundlage eines *home* entbehrt und ohne Reform der sozialen Struktur der Gesellschaft eine gesunde Erziehung ein vergebliches Bemühen ist, wissen die Lehrer der Elementarschulen am besten. Mit Bezug hierauf verlangt Hobson: „dass wir nicht eine ärmliche Erziehung für die Kinder der Armen, sondern die bestmögliche für die Kinder der Nation als Programm aufstellen müssen, wenn wir nationalen Sinn und Würde genug haben einzusehen, was sich wahrhaft auszahlt.“

Ruskin beschreibt das Aussehen einer Schule nach seinem Sinne. Sie muss die besten Bücher und Kunstmodelle, Sammlungen von Naturalien, eine Tischlerwerkstätte, Garten und Spielplatz enthalten. Zeichnen, ein System elementarer Musik, die Grundsätze physischer und moralischer Gesundheit, Litteratur, nicht nur zur Erlernung der Sprache, sondern zur

Einführung in die Geschichte und die Werke der Phantasie werden als unentbehrlich betrachtet. Und schliesslich allen Kindern jedes Standes, jedes Alters und jeder Begabung die Gesetze der Ehre, die Wahrhaftigkeit, Demuth und das Glück der Liebe!

„Moralische Erziehung beginnt damit, das Kind zu einem reinen gehorsamen Geschöpf zu erziehen. Das muss aber vollständig, um jeden Preis und mit jeder Art von Zwang geschehen, welchen die Natur des Thieres, sei es Hund, Kind oder Mensch, erfordert. Moralische Erziehung hat vor Allem das Geschöpf praktisch verwendbar für andere Geschöpfe zu machen je nach seiner Natur und seinen Fähigkeiten, indem man Sorge trägt, dass es zu diesem Dienste sich gesund entwickle. Die Erziehung ist vollendet, wenn das Geschöpf dahin gebracht ist, sein Werk freudig und vollständig zu verrichten.“

Alle Erziehungsreformer von Xenophon bis Fröbel haben als erstes Prinzip die natürliche Verbindung von Kopf und Hand aufgestellt. In diesem Geiste besteht auch Ruskin auf der Nothwendigkeit der Handfertigkeit für alle Kinder, nicht bloss als Bestandtheil einer gesunden physischen Uebung, sondern als Vorbereitung für ein nützliches Handwerk, das Jedem in einer geordneten Gesellschaft geläufig sein solle.

Eine so geleitete Erziehung würde die Gewohnheiten der Milde und der Gerechtigkeit in der Nation einbürgern, entsprechend dem Gedanken Wordsworths: „Wir leben von Bewunderung, Hoffnung und Liebe.“

Alle diese Maximen und Vorschriften sind leere Gemeinplätze, wenn die Erziehungsreform abgetrennt von der viel weiter reichenden ebenso radikalen Reform der industriellen und sozialen Organisation aufgefasst wird, durch welche allein Gewohnheiten der Milde und Gerechtigkeit im täglichen Leben verwirklicht werden können; daher Ruskin's Erziehungslehre nur als integrierender Theil seiner grossgedachten Sozialreform gewürdigt werden kann. Alle Litteratur, Kunst und Wissenschaft sind in seinen Augen eitel und schlecht, wenn sie die Menschen nicht besser, gerechter und glücklicher machen können. Seine Professur der „schönen Künste“ in Oxford, welche ihn in den Stand setzte, durch den Zauber seiner Persönlichkeit die Jugend an sich zu fesseln, war eine lange, praktische Bewährung seiner Erziehungsgrundsätze. Der rasche Aufschwung der physikalischen Wissenschaften erschreckte ihn, denn er sah in dem unbeschränkten Einfluss des physikalischen Forschens das Ueberhandnehmen einer mechanischen Weltanschauung, entsprechend dem mechanischen Industrielieben, voraus.

Sein vergeblicher Kampf gegen die Errichtung eines der Vivisektion dienenden physiologischen Laboratoriums, das ihm als Entheiligung des thierischen Lebens und der humanen Zwecke der wahren Wissenschaft galt, bestimmte ihn zum Verlassen der Universität und sein Vorhaben aufzugeben, Oxford durch die Kunst zu humanisiren.

Ruskin war ein entschiedener Gegner der Frauenbewegung. Die Frau soll im Hause nützlich sein und den Angehörigen das Leben verschönern, auch über die Grenzen des Hauses Mildthätigkeit üben, nicht aber mit den Männern in der Arena des industriellen Wettbewerbes kämpfen. Junge Fräulein mögen einfach kochen, Kleider machen, Gartenpflege u. s. w. lernen und gute Bücher lesen, die ihnen gehören und nicht ausgeliehen sind, nur Theologie soll ausgeschlossen sein, als besonders gefährlich für Frauen wegen deren Neigung, sich an geheiligtem Unsinn oder Trug zu berauschen.

Gegen Ruskin's ökonomische Beschränkung der Frau kann mit Grund geltend gemacht werden, dass unter den gegenwärtigen sozialen Bedingungen der industrielle Wettbewerb der Frauen eine nothwendige Entwicklungsphase bildet, um sie den Sorgen um die Existenz zu entheben.

VIII.

Maschinenwesen.

Ruskin's Abneigung gegen das Maschinenwesen wurzelt theils in ästhetischen, theils in moralischen Gründen und richtet sich hauptsächlich gegen die Dampfkraft, insoferne sie nicht bloss die Menschenkraft, sondern auch die natürlichen Hilfsmittel des Windes, des Wassers und des thierischen Lebens überflüssig macht, mit der unmenschlichen Grubenarbeit, mit Verschlechterung der Luft, Entstellung der Landschaft und Herabwürdigung des Menschen zu einem blossen Maschinentreiber verbunden ist. Seiner Ansicht nach ist das erste Bedürfniss der Menschheit: „die Hervorbringung einer künstlichen Handarbeit. Rein mechanisches Arbeiten und dessen Auflösung in kleine Handgriffe zerstört das physische und intellektuelle Leben des Menschen, indem es alle andern natürlichen Kräfte des Menschen aushungert und zur Atrophie verurtheilt.“ „Die Menschheit bedarf einer gerechten Vertheilung von Zeit und Energie für die verschiedenen Bethätigungen des Lebens. Ein Mann, der den ganzen Tag nur gräbt, oder nur denkt, oder nur spielt, ist kein ganzer Mensch, denn alle diese Dinge sind nöthig, um die Menschheit zu ergänzen.“

Ruskin stimmt mit Tolstoj in der Forderung überein, dass die müssigen Klassen ihr Brot durch Handarbeit erwerben sollen, und dass der geistig Arbeitende ein physisches Gegengewicht für die Gehirnthatigkeit in einer Muskelthatigkeit zu suchen habe. Beide halten die in den grossen Industriestädten übliche Lebensweise für eine Schädigung der individuellen und nationalen Gesundheit. Während Tolstoj die Feldarbeit bevorzugt, lässt Ruskin seine Studenten Strassen machen oder irgend eine andere das Gemeinwohl fördernde Muskelthatigkeit verrichten, die jedoch keine rein mechanische, der rohesten Arbeitsklasse (der Heloten) vorbehalten sein solle.

Mit dem grössten Abscheu spricht Ruskin von den modernen Industriestädten, als den monströsen Auswüchsen in dem schönen Antlitz Englands, mit den von Russ geschwärzten hässlichen Strassen, wo die Bevölkerung in dem erniedrigenden Kampfe einander Geld abzujagen, beschäftigt ist. Als die am meisten bezeichnende Thatsache in dem äussern Leben Englands sieht er den Verfall des Ackerbaues und die allmähliche Verminderung der ackerbautreibenden Bevölkerung an. „Jede grosse Stadt ist eine grosse Pumpe, die das beste Blut des Landes aufsaugt, um es in Zwei Generationen aufzubrauchen; und dies geschieht, um ein hässliches, ungesundes und fast nutzloses Leben aufrecht zu erhalten, wo eine kleine Klasse im luxuriösen Müssiggang oder einer verwerflichen Thätigkeit, hingegen eine grosse Klasse im schmutzigen und aufreibenden Elend lebt, und wo die sogenannte *City* nicht die Wohnstätte von Bürgern, sondern die Spielhölle von verschmutzten Kaufleuten und Spekulanten ist.“ Hobson theilt mit ihm die Ueberzeugung, dass eine Nation, von welcher drei Viertel in Städten und zumeist grossen Städten wohnen, nicht jene physische Kraft und jenen Charakter wahren könne, welche den kulturellen Fortschritt der Nation bedingen.

IX.

Industrielle Experimente.

Kein wohlhabender Mann hat je sein Geld in höherem Masse als anvertrautes Gut behandelt und Keiner hat es je weiser angewendet in praktischer Verwirklichung seiner Grundsätze, wie Ruskin. Der grösste Theil seines ererbten Vermögens (157 000 £) nebst Häusern und Grundstücken war um 1877 für philanthropische und Erziehungszwecke ausgegeben worden. Er selbst führte ein höchst einfaches, bescheidenes Leben. Der Erlös seiner Bücher (2000—4000 £ jährlich in den letzten 10 Jahren) ging in Wohlthätigkeitsakten auf.

Sein weitestes soziales Befreiungswerk war die *St. George Company* oder *Guild* (1877), welches als ein praktischer Protest gegen die demoralisierende Tendenz des Stadtlebens und des in den Industrieorten alle gesunden Kräfte aufzehrenden Kampfes um das Dasein anzusehen ist.

Durch grossherzige Gaben sollte ein Fonds geschaffen werden zum Ankauf von Ländereien, welche von Arbeitern, aber auch von müssigen Stadtleuten der höheren Stände besiedelt werden könnten, um hier in ihren eigenen Häusern ein rauhes, aber gesundes Ackerbauleben zu führen. Auch Werkstätten für verschiedene Gewerbe wurden beigelegt, so dass die Gesellschaft allen ihren Bedürfnissen aus eigenen Mitteln genügen konnte. Da diese Gilde „eine geistige Bruderschaft in Gottesglauben zum Zwecke eines ehrbaren Lebens im Dienste der Nächstenliebe“

darstellen sollte, hatte jedes Mitglied eine hierauf bezügliche Erklärung zu unterzeichnen. Der ganze Plan erinnert an das von Pastor Bodelschwingh im Teutoburger-Walde durchgeführte soziale Rettungswerk. Leider blieb Ersterem wegen Mangel fremder Theilnahme der Erfolg versagt, dessen sich das Letztere zu erfreuen hatte.

„Wäre ich — bemerkt Ruskin — ein Schwindler gewesen, würde mir das britische Publikum mit Vergnügen 200 000 £, statt 200 £, gegeben haben, von welchen ich etwa $\frac{1}{4}$ in Dividenden zurückgezahlt hätte, um dann mit Bedauern das Fehlschlagen des Unternehmens wegen unvorhergesehener Geschäftsstockungen anzuzeigen.“ — Verschiedene Versuche mit kommunistisch verwalteten Ackerbankolonien scheiterten, und als endlich die schwankende Gesundheit Ruskin's der Last des Unternehmens nicht mehr gewachsen war, kam es zum Stillstand. Die Grundstücke sind in dem Besitze der Gilde geblieben, ohne dass die Pläne Ruskin's der Ausführung näher gekommen wären. Ein bleibendes Verdienst hat sich die Gilde durch das Ruskin-Museum in Sheffield erworben. Dies umfasst einen Schatz von Bildern, Modellen und Naturalien und steht wohl einzig da als ein der Erziehung des Volkes gewidmetes Denkmal des Genies und der Humanität des grössten modernen Lehrers seiner Nation. Ruskin hat mit eigener Hand und mit Zuhilfenahme anderer Künstler Skulpturen der Kirchen und Paläste aus den besten Perioden der französischen und italienischen Architektur nachgebildet. Turner's Studien und Kopien deutscher und italienischer Meister mit beigelegten Erläuterungen fanden dort ihren Platz. Die Wände der Zimmer sind mit Epigrammen aus Ruskin's Werken versehen.

Dass seine ästhetischen Bestrebungen in der Nation grossen Anklang gefunden haben, beweist die Zahl seiner verkauften Werke (diese betrug bis zum Jahre 1892 ca. 300 000 gebundene Bücher) und die Errichtung von Ruskin-Gesellschaften in vielen Städten Englands, sowie die Herausgabe einer besonderen Zeitschrift, welche das Studium seiner Werke zu fördern sucht. Gewiss sind von ihm mächtige Anregungen vieler empfänglicher Herzen zu höheren Lebensgestaltungen ausgeströmt.

Ebenso erfolgreich war Ruskin's Bemühen zur Wiederbelebung der Handweberei, Holzschnitzerei und anderer Hausindustrien.

Zwei Motive leiteten ihn bei dieser Reformarbeit: den Arbeitern Lust für eine geschickte Handarbeit unter gesunden und humanen Bedingungen einzuflössen, und den Kunden dauerhaften und guten Stoff statt eines billigen und schäbigen zu liefern. Auf der Insel Man gelang es ihm, die hoffnungslos mit dem Untergang ringende Weberindustrie aufblühen zu machen. Mit Hilfe einer Wassermühle (St. George Mill) wurden alle Prozesse des Brechels, Spinnens und Webens ausgeführt, farbhältige Wolle und unzerstörbares Tuch bereitet. Die Arbeiter der St. George-Mill bildeten eine Kooperativ-Assoziation, deren Tendenz darin bestand, dass eine Hälfte des Reinertrages den Arbeitern, die andere Hälfte den Verkäufern

zukomme, um auf diese Art die zwischen Kapital und Arbeit gährende Kluft auszufüllen. Auf seine Anregung entstanden Schulen für Handspinnen, Weben und Sticken, Holz, Metall und Thonarbeiten, deren schnelle Verbreitung aus der Thatsache erhellt, dass mit 40 Klassen im Jahre 1884 begonnen wurde und jetzt 500 Klassen thätig sind.

X.

Der Grundgedanke seiner sozialen Ethik.

Um Ruskin's sozialreformatorisches Wirken — insbesondere seine tiefe Abneigung gegen den vorherrschenden Industrialismus und gegen die darauf basirte Politik — richtig zu verstehen, muss man seine Künstlernatur und die aus ihr fließende ästhetische Lebensauffassung zu würdigen suchen.

Das Nachdenken über die Ursachen des niedern Standes der Kunst und der falschen Ideen über ihre Aufgaben führten ihn nothwendig auf die üblen Bedingungen der Produktion und den korrumpirenden Einfluss des Handelswettbewerbes und schlecht angewandten Reichthums. Die Verunstaltung der äusseren Form der Städte, das physische und moralische Elend ganzer Klassen der Bevölkerung, drängten sich ihm als das Ergebniss dieser Missverhältnisse auf. Wenn England fortfahren würde, seine Gefilde mit Schornsteinen, Kohlenruben, Ziegelfeldern zu bedecken, dann sei es aussichtslos, Kunsterziehungsregeln festzustellen. „Die schönen Künste können nur von einem Volke hervorgebracht werden, das umringt ist von schönen Dingen und Musse hat, sie anzusehen.“ Er begründet dies in überaus drastischer Weise durch Vergleichung der russigen, von Rauch verhüllten Landschaft in der Umgebung der Fabriksstadt Rosdale mit dem lichtstrahlenden, heiterem Bilde, das sich einem Handwerker oder Kunstbessenen in dem aufblühenden Pisa darbott, wenn er am Feierabende ruhevoll an den Ufern des funkelnden, von Marmorpalästen umsäumten Stromes lustwandelte. Nicht ein neues Pisa verlangt er für sie; denn mittelalterlicher Prunk förderte doch nur die Hoffahrt der Reichen und beschleunigte den Ruin der Staaten. „Geben wir die Hoffnung auf Pomp und Grazie des jugendlichen Italiens auf und lassen wir uns von ihnen nicht in Versuchung führen. Für uns nunmehr keinen Marmorthron, für uns nunmehr keinen goldenen Dom; für uns das höhere, herrlichere Vorrecht, den Zauber der Kunst, der so viel vermag, in den Bereich der Schlichten und Armen zu bringen; und wie die Pracht vergangener Jahrhunderte am engherzigen Hochmuth scheiterte, so mag unsere Kunst durch ihre alles umfassende Demuth herrschen und währen. Alle Kunstvorlesungen, Kunststudien, Kunstprämien, Kunsttheorien in der Welt führen zu nichts, so lange nicht beglückende Einflüsse und schönheitsvolle Dinge das Alltagsleben dieser Menschen erheitern. Sie können unmöglich richtige Farben-

begriffe haben, wenn sie nicht die unverdorbenen, lieblichen Naturfarben sehen; sie können unmöglich ihre Werke mit schönen Begebenheiten und schönen Thaten schmücken, wenn sie diese nicht um sich sehen. Bildet ihre Geister, verfeinert ihre Sitten, so bildet und verfeinert ihr ihre künstlerischen Anlagen; aber so ihr sie in Rohheit, freudelos inmitten hässlicher Dinge aufwachsen lasst, so wird Alles, was sie schaffen, unecht, gemein und werthlos sein.“

„Kein anderes Mittel gibt es, um gute Kunst zu erlangen, als das eine, sowohl das einfachste als das schwierigste, nämlich: dass wir uns ihrer erfreuen. Man prüfe die Geschicke der Völker, und klar und unwiderlegbar drängt sich uns diese grosse Thatsache auf, dass gute Kunst nur von Völkern geschaffen worden ist, die ihrer sich freuten: sich damit, als wäre es Brot, nährten; sich darin, als wäre es Sonnenlicht, sonnten; bei ihrem Anblick jubelten; vor Wonne darüber tanzten; sich darum stritten; darum kämpften; dafür verhungerten; thatsächlich genau das Gegentheil damit thaten, als wir damit thun wollen — sie schufen sie, um sie zu behalten, wir, um sie zu verkaufen.“

„Jede wahre Wissenschaft ist ein *savoir vivre* Auf eine Entfernung hin sprechen, wo ihr, wäret ihr auch noch so nah, nichts zu sagen habt; von diesem Ort nach jenem rasen, wo ihr hier und dort nichts zu thun habt, dies ist euer Stolz. Wenn ihr wirklich eine grössere Produktionskraft besäset — das wäre etwas um stolz darauf zu sein. Aber so sicher seid ihr, sie zu haben, dass die irdische Krankheit der Ueberfülle und das betrübende Zuviel guter Dinge Alles ist, was ihr zu fürchten habt“ „Kein Nationalökonom der Gegenwart lehrt dieses *savoir vivre*: was nützliche und nutzlose Dinge sind. Es gibt drei stoffliche, nicht nur nützliche, sondern zum Leben unbedingt nothwendige Dinge. Niemand weiss zu leben, bis er sie hat. Diese heissen: reine Luft, reines Wasser, reine Erde. Es gibt drei stofflose, nicht nur nützliche, sondern zum Leben unbedingt nothwendige Dinge. Niemand weiss zu leben, bevor er sie hat. Diese heissen: Bewunderung, Hoffnung und Liebe“ „Wenn die Menschen sich die Körperbewegung, die sie nach göttlichen Gesetzen haben müssen, nicht in der hierzu bestimmten Arbeit verschaffen, sondern sie im Jagen und Schiessen suchen, so verdummen sie, werden gottvergessen und schliesslich wahnwitzig und erstreben sowohl vom Krieg als von der Jagd zu leben; daher die Gestalt des Nimrod im Kreis des Höllenthurmes, wie Dante sie beschreibt. Wenn Menschen alle körperliche Bewegung unterlassen, dann werden sie sinnlich und verfallen auf schlimme Wege des Wahnwitzes. Und es ist physisch unmöglich, dass wahrhaft religiöses Wesen und lautere Sittlichkeit bei irgend einer Volksklasse bestehen könnte, die nicht um ihr Brot mit Händen arbeitet.“

„Es gibt drei Dinge, wozu der Mensch geboren ist — zur Arbeit und Mühe und zum Genuss. Ein jedes dieser drei Dinge hat sein Gemeines und sein Edles. Es gibt gemeine Arbeit und edle Arbeit. Es gibt gemeine Mühe und edle Mühe. Es gibt gemeinen Genuss und edlen Genuss. Man darf sich jedoch nicht einfallen lassen, um das Verderbliche dieser Dinge zu vermeiden, den Dingen selber aus dem Wege gehen zu wollen! Auch kann kein Leben ein rechtes sein, das nicht alle drei hat.“ Ruskin predigt, wie Tolstoj, die brüderliche Eintracht und die Händearbeit für Alle, die Reduktion des Fabrikwesens und Zurückversetzung der Städter in die einfachen, gesunden Verhältnisse des Landlebens.

Beide sind darin einig, dass die Kunst nicht abgesondert von der Allgemeinheit, sondern als wesentlicher Bestandtheil des Lebens für Alle, insbesondere als Förderungsmittel sozialer Sympathien aufzufassen sei. Aber während Tolstoj das Vergnügen am Schönen von dem Endzwecke der Kunst ausschliesst, besteht Ruskin auf der freudigen Bethätigung aller physischen und intellektuellen Anlagen als unerlässlich für ein freies und gesundes individuelles Leben. Das Asketenthum Tolstoj's hat keinen Platz in seiner sozialen Reform, deren Leitgedanken die Worte ausdrücken: „Ehrliche Produktion, gerechte Vertheilung und weise Konsumtion.“ Indem der moderne Industrialismus die Gier nach niederen materiellen Vortheilen weckt, vergiftet er die Triebkräfte der geistigen und sittlichen Erhebung: die Bewunderung, die Hoffnung und die Liebe. Dadurch werden dem Künstler die Wurzeln unterbunden, aus welchen er die Kraft seiner Ideen und seines Schaffens saugt. Deshalb bekämpft Ruskin den groben Materialismus unseres industriellen Zeitalters und drängt auf Humanisirung des sozialen Lebens. Denjenigen, welche bei Ruskin — wie bei Carlyle und Emerson — den Mangel einer systematischen Behandlung der Sozialwissenschaft und der Lebensphilosophie beklagen, erwidern die Verehrer Ruskin's: Die Einheit und Harmonie des Lebens finden eine mächtigere Stütze in der Belebung der vollen menschlichen Sympathie durch solche Männer, wie: Ruskin, Emerson oder Browning, als durch die tiefsten und scharfsinnigsten Untersuchungen deutscher Philosophie.

Ruskin's Lehrthätigkeit gipfelt in dem Bestreben, Charaktere zu bilden, welche ihre schlecht geleiteten Kräfte einem höheren Ziele, als dem bisher Angestrebten zuwenden sollten, um dadurch seiner Nation eine Grösse zu sichern, welche nicht nach Ausdehnung des Territoriums, den Millionen Seelen oder dem Tonnengehalte des Aussenhandels abzuschätzen ist, sondern die Erhebung des menschlichen Lebens zu seiner höchsten Entfaltung bedeutet.

Harmonische Analyse des Tristanvorspiels.

Von Max Arend.

Das Vorspiel zu Richard Wagners „Tristan und Isolde“ hat die Musiktheoretiker von je zur wissenschaftlichen Erklärung seiner harmonischen Struktur gereizt, denn es ist offenbar: wer die Harmonik dieses Stückes versteht, in dem die harmonische Kunst des Meisters wie in einem Brennpunkt zusammengefasst ist, der versteht die Harmonik Wagners überhaupt, und wer sie nicht versteht, der darf nicht sagen, dass er Wagners Harmonik verstehe. Besonders im Sinn habe ich die verdienstvolle Arbeit Karl Mayrbergers „Harmonik Richard Wagners gezeigt an den Leitmotiven aus Tristan und Isolde“, die 1881 sowohl in diesen Blättern erschien, als, nach des Verfassers Tod, vom Bayreuther Patronatverein separat herausgegeben wurde. Richard Wagner selbst, der stets bedauert hatte, dass seiner Kunst der richtige Theoretiker fehle, hat der Arbeit Mayrbergers lebhaftes Interesse entgegengebracht. Wenn ich nun den selben Gegenstand wiederum behandle, so bin ich zuvor verpflichtet, meine Berechtigung dazu nachzuweisen, welche nur darin begründet sein kann, dass ich etwas neues vorzubringen habe.

In der That. Zunächst hat weder Mayrberger noch eine andere mir bekannte Arbeit das ganze Stück analysirt. Und erst aus dieser Analyse des Ganzen ist die harmonische Kunst des Aufbaues zu ersehen. Dann aber, und das fällt erheblich mehr ins Gewicht, besteht erst heute die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Erfassung der Wagnerschen Harmonik. Die Musikwissenschaft ist seit dem entscheidenden Anstoss, den ihr Moritz Hauptmanns „Natur der Harmonik und Metrik“ (1858) gab, nicht wieder zur müssigen Ruhe gekommen. Es war das erste Mal gewesen, dass nicht in einem Lehrbuch der Akustik, sondern in einer Harmonielehre — denn das ist Hauptmanns Werk trotz seines rein theoretischen Charakters — der Satz als Basis für das ganze Gebäude der Harmonik genommen war, dass das Ohr, ausser der Oktave, nur zwei einfache Tonverhältnisse kenne, nämlich die reine Quinte und die grosse Terz — dass alle andere Verhältnisse Komplikationen dieser beiden unter einander oder mit der Oktave seien. Man fing jetzt an einzusehen, dass man dem Leibniz'schen exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi (ep. 154, collectio Kortholti), als was sich äusserlich die Musik fraglos darstellt, etwas besser auf den Grund gehen müsse. Man musste erkennen, dass mit den Bezeichnungen des Generalbasses „Nebenseptimenakkord auf der dritten Stufe“ „Quintsextakkord auf der erniedrigten so und so vielen Stufe“ nicht nur so gut wie nichts, sondern eben absolut nichts zur Begründung des Klangcharakters, sowie der Stellung innerhalb des harmonischen Gefüges gesagt ist. Hauptsächlich den Werken Hugo Riemanns

haben wir die endliche Blosslegung dieser geheimnisvollen Lehre von den harmonischen Beziehungen der Töne zu verdanken. Jetzt halten wir uns nicht mehr an die Chiffren der Generalbassschrift, sondern sehen die inneren Beziehungen der Töne, der Akkorde, der Tonalitäten direkt. Und jetzt ist es an der Zeit, an die Aufgabe zu gehen, bei deren Lösung Mayrberger zeigte, was Liebe und Intuition auch bei den unzureichendsten Mitteln auszurichten vermögen! Hugo Riemann ist eben erst der Theoretiker, den Wagner erwünschte — er ist es trotz der kühlen, beinahe feindseligen Haltung, die er leider der Kunst Wagners gegenüber bekanntlich einnimmt, eine Haltung, die es ihm selbst verwehrt hat, und auch wohl ferner verwehren wird, die Resultate seines Forschens auf die Kunst Wagners anzuwenden!

Bevor wir nun die Harmonik des Tristanvorspiels selbst ins Auge fassen, wollen wir noch ein wenig bei einigen Sätzen der modernen Harmonielehre verweilen.

Es gibt zwei Dreiklänge, bestehend aus reiner Quint und grosser Terz: den Durdreiklang mit dem untersten Ton als die Beziehungen beherrschenden und den Molldreiklang mit dem obersten Ton in der selben Rolle. Dissonanzen sind Töne, welche, die Einheit des Dreiklangs zerstörend, zu ihm treten und ihre charakteristische Färbung erhalten durch die Art ihrer Verwandtschaft mit dem die Tonbeziehungen beherrschenden Tone. Ein Beispiel zeige den Sinn dieser Erklärung. Tritt zum g-dur-Dreiklang der Ton f, so wird dieses f als zweite Unterquint von g verstanden, als Vertreter des f-dur-Dreiklangs. Daher seine charakteristische Stellung: sein Zusatz stempelt den g-dur-Dreiklang zur Oberdominante. Wie es eigentlich nur eine Konsonanz giebt, so gibt es auch nur eine Dissonanz: eben diesen „Dominantseptimenakkord“ — mit seinem Spiegelbild in Moll. Dieses in die richtige Beleuchtung gerückt zu haben, ist das ganz besondere Verdienst Riemanns. Ich meine den Akkord c as f d, den man vielfach den charakteristischen des Tristan genannt hat! Alle übrigen Dissonanzen sind Analogieen, unter Einwirkung der Sequenz, eines melodischen Elements, oder, als „harmoniefremde“ oder alterirte Töne, harmonische Beziehungen, wie man sagen könnte, zweiten Grades (die Beziehung ersten Grades geht auf einen, für diesen Zweck emanzipirten Akkord-Ton). Die Verwandtschaften der Akkorde endlich kennen nicht einmal mehr zwei Verhältnisse, die reine Quint und die grosse Terz, sondern, vermöge gewisser Reduktionen und Identifizirungen, nur noch das eine der reinen Quint. Man vergleiche über diesen wichtigen Satz Riemanns „vereinfachte Harmonielehre oder Lehre von den tonalen Funktionen“ (1894). So gibt es nur drei „Funktionen“ der Harmonieen, entweder sind sie Toniken, oder Oberdominante, oder Unterdominante. Die Modulation lässt sich von diesem Standpunkt aus definiren als Vertauschung der Funktionen eines Akkords. Wie Töne und Akkorde, so stehen sich schliesslich Tonalitäten, nach den gleichen Verwandtschaftsprinzipien, gegenüber.

Ganz besonders sei zur Vorbereitung auf die nachfolgende Analyse noch auf die Erscheinung hingewiesen, dass komplizierte Dissonanzen sich gerne in das Gewand von Konsonanzen oder einfachen Dissonanzen kleiden. Im letzteren Fall also auch in das Gewand des Unterseptimenakkords (in c-moll (dur) c a s f d). Wir werden sehen, welchen Nutzen für den tragisch-dramatischen Aufbau des Vorspiels Wagner gerade aus dieser Verkleidung zu ziehen weiss (vgl. den dritten und den 84. Takt!). Endlich muss ich noch im Voraus den geneigten Leser um Geduld bitten, wenn die Ausdrucksweise, in der ich mich bewegen muss, ihm nicht geläufig ist. Es ist leider die notwendige Folge von der noch so geringen Verbreitung der wahren Harmonik, wie wir sie in ihren wesentlichen Zügen Riemann danken — es ist klar, man wird Einzelheiten des Riemann'schen Systems beanstanden, man wird Aenderungen der Systematisierung versuchen, man wird die wissenschaftliche Basis vielleicht noch konsequenter durchzuführen bestrebt sein, aber man wird sich auf der Bahn bewegen müssen, die durch Riemann vorgezeichnet ist! —, dass die Art harmonisch zu denken, die ich im folgenden anwenden muss, von der üblichen abweicht — mag diese Abhandlung neben ihrem Hauptzweck, das Verständniss Wagners zu fördern, auch nebenbei eine möglichste Verminderung dieser Divergenz des harmonischen Denkens herbeiführen!

Da das ganze Vorspiel unser Objekt ist, muss ich auf den Abdruck verzichten und bitte, an der Hand der Partitur oder eines Auszuges, die einzelnen Takte zu verfolgen.

Takt 1 enthält nur a, zweifellos im Sinne des a-moll-Akkordes. Takt 2 hat fünf Achtel f' und auf dem 6. Achtel e'. Das f' ist als Vorhalt zu e' aufzufassen, d. h. es liegt der a-moll-Dreiklang vor. Im 2. Grad, nämlich im ersten mit Beziehung auf den, emanzipirten, Ton e', liegt in dem f' der d-moll-Dreiklang, die Unterdominante, daher die sehnstichtige, tragische Färbung dieser nach unten ziehenden Dissonanz. Diese harmonischen Beziehungen 2. Grads (alterirte Töne, „harmoniefremde“ Töne) werden im Folgenden im wesentlichen von der Betrachtung ausgeschlossen bleiben, hier musste auf ihre Existenz hingewiesen werden, um den Eindruck zu verhindern, als begnüge sich die moderne Harmonik mit dem Begriff eines „Vorhaltes“ — eines rein mechanischen Zeichens der Generalbassschrift! Der dritte Takt ist eine komplizierte Dissonanz, gekleidet in das Gewand des Unterseptimenakkords es as ces f. Es liegt vor die Unterdominante in dem Unterseptimenakkord a f d h mit Modifikationen. Auf den ersten 5 Achteln steht der Vorhalt gis', sich auf dem 6. in a' lösend, ferner ist der Ton d verschärft, sich nach e sehnend. Takt 4 bringt die Dominante; dabei hat sich das dis' des 3. Takts nicht nach e' gelöst, sondern nach der Dissonanz d'. Charakter dieser Lösung: dis' ist sehnstichtig nach e' strebendes d', es verzichtet auf e', bemerkend, dass der Bass e nimmt, und wird wieder d', dadurch den Dreiklang zur Dominante stämpelnd. Was haben wir also

in diesen 4 Takten gehabt: die Kadenz Tonika, Subdominante, Dominante. Das ist der Kern dieser wunderbaren Takte! Simplex sigillum veri! Takt 5 und 6 verharren auf der Dominante (bei Zweifeln vergleiche man die drei ersten Achtel des 71. Taktes!). Takt 7 und 8 bringen für c-dur, was Takt 3 und 4 für a-moll gebracht hatten: Unterdominante — Dominante. Diese Erklärung genügt jedoch in doppelter Hinsicht nicht: erstens fehlt der Zusammenhang mit dem Vorhergehenden, und dann, welche Rolle spielt der mit seinen Dominanten umspielte, selbst nicht auftretende c-dur-Dreiklang?

Was den Zusammenhang anlangt, so tritt in Takt 7 zum liegenden e-dur-Dreiklang fis hinzu. Erst Takt 8 entscheidet den Sinn dieses Tones. An sich könnte dieses fis' sehr wohl etwa über f' nach e' gehen und wir kämen wieder zur a-moll-Tonika. Indessen bewirkt die Analogie zum 3. Takt, dass dieses fis' ein verschärftes f' ist, wodurch der Basston von dem nach oben strebenden gis zum nach unten ziehenden as umgedeutet wird. Was endlich den c-dur-Dreiklang angeht, so ist er eine Art Vertretung des a-moll-Dreiklanges. Das heisst: wir haben in den Takten 7 und 8 eine Art Wiederholung, nicht nur der melodischen, sondern auch der harmonischen Wirkung. Ich wiederhole das simplex sigillum veri nicht — in der Hoffnung, dass es der Leser thun werde! Takt 9 und 10 verharren auf der Dominante der Tonikaparallele (vergleiche dazu die reichere Ausführung im 73. Takt). Takt 11 bringt uns, in der Form des Unter-Septimenakkords von c-dur den c-dur-Dreiklang selbst. f' ist Vorhalt zu e'; gis' ein nach a' strebendes g'; d² und dis² Vorhalte von unten vor e². Diese Harmonie ist äusserst schwer verständlich: auch wenn man das Stück kennt, bringt der 12. Takt noch immer eine Art Befreiung, Ueberraschung. Dass die Harmonie unbedingt in dem dargelegten Sinne verstanden werden muss, beweist der 73. Takt. Der 12. Takt mit seinen Wiederholungen im 15. und 16. Takt bringt die Unterdominante (von a-moll) in einer die im 17. Takt eintretende Dominante vorbereitenden Gestalt: aus dem Unterseptimen-Akkord a f d h ist durch Alteration und Verkleidung in das Gewand des Dominant-Septimenakkordes a fis dis h geworden. Takt 13 und 14 wiederholen die Takte 11 und 12. Im 18. Takt tritt als Auflösung der Dominante eine Form der Tonika ein, die eine bedeutende Rolle spielt. Der Hauptton (e) ist durch seine Obersekunde ersetzt, wodurch einerseits ein Versinken in den Unter-Dominantcharakter bewirkt wird, andererseits jener „tödtlich trügerische“ Dur-Schimmer des Akkordes. Beides tritt in noch erhöhtem Grade ein, wenn der Dreiklang der Moll-Unterdominante diese Modifikation erfährt (vergleiche das 4. Achtel des 22. Taktes, piano!). Da es nicht zulässig erscheint, ebenso eingehend, wie diese ersten 18 Takte, das Uebrige zu behandeln, so will ich das harmonische Schema dieser ersten Entwicklung hierher setzen, wobei ich, nach Riemanns Vorschlag, mich der Zeichen T D S für Tonika, Dominante und Subdominante bediene und alle Modifikationen der Funktionen

unausgedrückt lasse, um die Einfachheit der harmonischen Struktur zu zeigen: T S D S D T S T S D T.
 (Takt 2 3 4 7 8 11 12 13 14 17 18)

Dabei ergibt sich das unerhörte Paradoxon, dass in diesen 18 Takten keine Modulation vorliegt! In der unerhörten Bereicherung des Akkordenmaterials der Tonart, aber nicht in ihrem fortwährenden Verlassen liegt das Charakteristische der Harmonik Wagners! Das ist es, was derjenige, der Wagner liebt und versteht, fühlt, zu seinem Bedauern aber nicht verstandesmässig einsieht — wenn ihm die Waffen der neuen Harmonielehre nicht zu Gebote stehen, was aber derjenige, der Wagner nicht liebt und daher nicht versteht, zu allererst bestreiten wird. Welche Waffen hat man aus der angeblichen Zerfahrenheit der Modulation Wagners gegen ihn zu schmieden versucht! Und nun? Die Zerfahrenheit ist Reichtum, und von Modulation keine Spur — die Modulation fängt erst an, wo das Mitgehen der Belferer schon lange aufgehört hat! Wie rechtfertigt sich hier einmal wieder, was Schopenhauer vom Genie sagt, dass es nicht sowohl mit einem Schützen zu vergleichen sei, der treffen könne, was ein anderer, seiner geringeren Fertigkeit wegen, nicht treffen könne, als mit einem Schützen, der treffe, was der andere nicht einmal sehen könne.

Die folgenden Takte umspielen als Mittelpunkt den c-dur-Dreiklang, den wir als Vertreter der a-moll-Tonika bereits haben kennen lernen. Takt 19 bringt die Unterdominante im Gewande einer Oberdominante, nämlich mit verschärftem, nach g strebendem, f, und mit dem den f-dur-Dreiklang zur Subdominante stämpelnden Zusatzton d. Die zweite Hälfte des 19. Takts ist die durchgehende Tonika. Takt 20 bringt die Subdominante in der selben Form wie Takt 19 erste Hälfte, bereichert um den üppig-sehnsüchtigen Vorhalt e', ferner die Dominante. Takt 21 enthält die Tonika, schliesslich in einer die in Takt 22 folgende Subdominante vorbereitenden Gestalt, nämlich mit b und cis. Der g-moll-Dreiklang des 3. Achtels ist blosser Durchgangsakkord. Der in Takt 22 folgende d-moll-Dreiklang wird einen Augenblick im Folgenden von seinen eigenen Dominanten umspielt, nämlich von seiner Subdominante in der bei Besprechung des 18. Taktes bereits charakterisirten Form, und, im 23. Takt, seiner Oberdominante. Dieser Oberdominant-Akkord erfährt dann in der zweiten Hälfte des 23. Taktes eine Modifikation, die ihn den in Takt 24 folgenden h-dur-Dreiklang vorbereiten lässt. Dabei ist dis ein Vorhalt, der zusammen mit g der Dissonanz das Gewand des es-dur-Dreiklanges mit des gibt. E und c auf dem 6. Achtel sind Durchgänge. Die folgenden Harmonien umspielen einen anderen Vertreter der a-moll-Tonika: den e-dur-Dreiklang. Der e-dur-Dreiklang wird, wie der a-moll-Dreiklang, von e beherrscht; er ist der in das warme Licht aufragende, der a-moll-Dreiklang der in die kalte Nacht versinkende Akkord. Noch immer keine

Modulation!! Zu dem h-dur-Akkord, der die erste Hälfte des 24. Taktes ausfüllt und Dominante ist, tritt die grosse Sekunde cis hinzu, wodurch sogleich der Zweifel entsteht, ob noch ein h-dur-Dreiklang, oder ob nicht ein fis-moll-Dreiklang mit dis, der Unterseptimen-Akkord der Parallele von e-dur, cis-moll, vorliegt. Vergleiche dazu Takt 7. Takt 25 löst den Zweifel zu Gunsten des Unterseptimen-Akkords durch den Eintritt des die Tonika e-dur und also indirekt die Tonika a-moll vertretenden cis-moll-Dreiklangs, indessen entpuppt sich dieser als ein Vorhalt des e-dur-Dreiklangs mit d. Dieses zur Dominante stämpelnde d dient zur Vorbereitung der folgenden Unterdominante, des a-dur-Dreiklangs, die Subdominante wird einen Augenblick emanzipirt und dadurch bekommt die Tonika das Dominantzeichen. Takt 26 bringt uns die Duroberdominante in der Gestalt, dass sie mit der Mollunterdominante (des parallelen cis-moll) verwechselt werden kann. Erst Takt 26 entscheidet, diesmal (vergleiche Takt 24) zu Gunsten des h-dur-Dreiklangs. Es folgt nämlich die Tonika, in der zweiten Hälfte des Takts, mit dem sie zur Subdominante stämpelnden Zusatz von cis. Der im 29. Takt eintretende Dominant-Akkord (h-dur) wird nämlich mit seinen eigenen Dominanten umspielt, es folgt Takt 28 seine Oberdominante. Das h ist Vorhalt zu ais, in der Oberstimme finden wir den Vorhalt verlassen, nach Analogie des 26. Taktes, und mit Rücksicht auf die Auflösung in einer anderen Stimme. Takt 30 bringt wie 29 den h-dur-Dreiklang als Dominante, mit dem Zusatz c. Auch Takt 31 bringt in seiner ersten Hälfte noch diesen Akkord. Hier steht his, nach dem folgenden cis strebend. Das Gewand ist durch den Vorhalt gis das des reinen gis-dur-Dreiklanges. Zum Verständniss der folgenden Takte nehmen wir als die a-moll-Tonika vertretenden Mittelpunkt wieder ihre Parallele, den c-dur-Dreiklang. Die bekannte Vieltentigkeit des „verminderten Septimen-Akkordes“ wird in Takt 31 dazu benutzt, ihn nach dem a-dur-Dreiklang zu führen, der im folgenden Takt den ihn zur Dominante der Moll-Unterdominante (bezw. von c-dur aus Moll-Unterdominant-Parallele) stämpelnden Zusatzton g erhält. Dieser vorbereitete d-moll-Dreiklang tritt Takt 33 durch zwei Vorhalte im Gewande des des-dur-Dreiklangs ein. Diese Komplikation ist insofern werthvoll, als der des-dur-Dreiklang ebenfalls, nämlich als die Takt 18 beschriebene Form des f-moll-Dreiklangs, Unterdominante ist!

Die Unterdominante bekommt in der zweiten Hälfte des 33. Takts ausser der uns bereits aus dem 19. Takt der bekannten Verschärfung des f zu fis die weitere Modifikation dis (strebend nach e, das sogar antizipirt wird, so wenig vermag das dis sich zu zügeln!). Takt 34 ist Durchgangsakkord zwischen den Harmonieen des 33. und 35. Takts, nämlich die Tonika, in der zweiten Hälfte mit dem nach dem folgenden a strebenden gis; f, fis und d sind Durchgänge. Takt 35 bringt die Unterdominante, mit dem Durchgang as im Bass — leidenschaftliche Bereicherung gegen-

über der Gestaltung des 20. Takts! — und die Dominante. Zu Takt 36 und der ersten Hälfte des Takts 37 vgl. die Erläuterungen der Takte 21 und 22. Die nun folgenden Harmonieen umspielen den f-dur-Dreiklang, die Unterdominante, nämlich Takt 37, 2. Hälfte, der Unterseptimenakkord f des b g mit verschärften, nach c strebendem, h (über Charakter und Auflösung dieses h vgl. Bemerkung zum Ton dis im 3. Takt) — in der Oberstimme ist a' Wechselnote, auf die im folgenden statt g' das nach diesem strebende fis' folgt — und Takt 38, 1. Hälfte des Oberdominantakkord c e g b. Die beiden Harmonien werden Takt 38/39 in anderer Tonlage wiederholt. Takt 39/40 (und in der Wiederholung 40/41) folgt dann eine Verschiebung einen ganzen Ton nach oben, jedoch mit der Wechselnote b in der Oberstimme. Es wird die Unterdominante der Unterdominante, g-moll, mit ihren eigenen Dominanten umgeben. Wir versinken, für einen Augenblick, in das Dunkel der Unterdominanten, es ist, als ob plötzlich die Beleuchtung einen Grad verdunkelt würde. Eine der merkwürdigsten und ausdrucksvollsten Stellen des Vorspiels! Die Steigerung der Takte 39, 2. Hälfte, bis 41 gegenüber den Takten 37, 2. Hälfte, bis 39 beruht auf folgenden Momenten: 1) ist die melodische Phrase wiederholt — wenn man etwas zum zweiten Male sagt, bedeutet das eine Einschärfung — 2) ist sie einen Ton höher wiederholt, in verschärfter, eindringlicherer Lage 3) versinken wir noch tiefer in die Unterdominanten durch Umspielung der Unterdominante 4) ist die melodische Phrase sozusagen korrigiert, eindringlicher gestaltet, durch die Wechselnote b in der Oberstimme und das ihr folgende, leidenschaftlich zusammengepresste Intervall der verminderten Terz. Das folgende bringt eine Modifikation des d-dur-Dreiklangs, auf dem wir herausgekommen, eine Modifikation, die uns in das sonnige zarte e-dur, die Lichtseite von a-moll, zu tragen bestimmt ist (vgl. die Erläuterung zu Takt 23 ff.). Der d-dur-Dreiklang wird durch Verschärfung des d in das nach e strebende dis zum h-dur-Dreiklang, der Dominante. Und damit sind wir mit einem Zauberstreich wieder nach oben zurückgekehrt! Zunächst erhebt sich ein Kampf zwischen f und fis im h-dur-Akkord. F, abwärts nach e strebend, dem d-moll-Klang entnommen, würde uns als Mittelpunkt der Vorstellung die a-moll-Tonika näher legen — wir würden im h-Akkord vielmehr eine Modifikation des Unterseptimenakkordes a f d h erblicken —; in diesem Kampf zwischen dem sehnstüchtig-erschaffenden f und dem männlich-kräftigen fis siegt letzteres. Takt 44 bringt diesen Sieg zum entscheidenden Ausdruck: h-dur wird durch das nach cis aufstrebende verschärfte his zum gis-dur-Akkord, der Dominante der Parallele von e-dur, cis-moll. Takt 45 bringt statt des cis-moll-Akkords selbst eine, anlässlich Takt 18 bereits besprochene Modifikation. Betreffend die Takte 46—52 vergleiche das zu 26—32 gesagte. Takt 53 bringt den a-dur-Akkord mit dem nach dem folgenden fis strebenden eis. Mit dem in Takt 54 eintretenden d-dur-Dreiklang

gelangen wir, analog Takt 33, zu einer Unterdominantwirkung. Zwar wird dieser Dreiklang durch den ihm folgenden e-moll-Dreiklang, seine eigne Subdominantparallele, emanzipirt, indessen stellt sich sogleich im 55. Takt heraus, dass diese Subdominantparallele der Unterdominante nur eine Form der Dominante, e-dur war. Ihr folgt die Tonika, a-dur, indessen durch den Zusatzton fis sogleich zur Subdominante von e-dur gestampelt. Wagner benutzt hier den Umstand, dass sowohl der a-dur, als der e-dur-Dreiklang eine Vertretung der a-moll-Tonika enthalten. Takt 56 und 57 bringen die Subdominante a cis e fis mit dem die in Takt 58 eintretende Dominante anstrebenden ais. Ueber die Durchgangsnatur des Tonika-Dreiklangs in Takt 56 vgl. das zu Takt 19 gesagte. Die in der herrlichen Polyphonie immer reicher auftretenden Durchgänge werden erkennbar, sobald man sich vorstellt, dass, abgesehen von der Durchgangsharmonie in der 2. Hälfte des 56. Takts, Akkordtöne nur sind a oder ais, cis, e, fis. Das his im Bass (Takt 57) ist Vorhalt zu cis, das g im 3. und 4. Achtel des 56. Takts wird leicht als „verminderte Septime“ erkannt werden, — Ersatz des fis durch einen nach ihm strebenden Ton, der sich in der folgenden Tonika aber gut zurecht findet und in gis verwandelt. Takt 58 folgt zunächst die Dominante h dis fis a (gis und cis sind Durchgänge), dann die Tonika, jedoch mit dem die Subdominante vorbereitenden Zusatzton d. In Takt 59 wird das e zu eis, das auf das folgende fis losstrebt, verschärft und dann folgt anstatt der erwarteten Subdominantparallele, fis-moll, ihr Ersatz (vgl. Bemerkung zu Takt 18) durch den d-dur-Akkord. Dieser aber ist gleichzeitig Unterdominante (mit den uns bekannten Modifikationen; vgl. Takt 33) der Tonikavertretung c-dur. Ueber die Takte 60—62 vgl. das zu Takt 34 bis 36 angemerkte. Takt 63 bringt dann aber die Dur-Unterdominante (von a-dur), die durch ein energisches Aufraffen (c und dis!) zur Vorbereitung der folgenden Dominante (Takt 64) benutzt wird. Jetzt, nach Erreichung dieses, wie es scheinen musste, leidenschaftlichsten möglichen Punkts, folgen die thatsächlich die höchste Leidenschaftlichkeit entfesselnden Stürme der Streichinstrumente, über dem Orgelpunkt e im Bass, der sie vergeblich festzuhalten sucht, um dann selbst Takt 71, bei dem molto crescendo, mitzuthun! Die Harmonik ist jetzt von ausserordentlicher Einfachheit, einer Einfachheit, die an Beethoven'sche Stellen, wie den Schluss des Finales der c-moll-Symphonie, erinnert. Takt 64 bringt in der ersten Hälfte die Dominante, in der zweiten die Subdominante (a-dur spielt jetzt die Rolle der Tonika). Der Orgelpunkt e wurde bereits erwähnt, die Anläufe der Streicher enthalten eine Anzahl leicht verständlicher Durchgänge. Takt 65 Dominante. Takt 66 Tonika, in der zweiten Hälfte mit fis, das, zur Vorbereitung der im 67. Takt folgenden Dominante, ihr eine Unterdominantfärbung gibt. Takt 67 Dominante, im zweiten Theil Subdominante. Man vergleiche Takt 3 dazu: die beiden Harmonien kommentiren sich gegenseitig! Hier setzt sich der Bass, in Vorbereitung seines bereits besprochenen Ausbrechens von Takt 71 schon

nach f in Bewegung, dessen Schwergewicht ihn indessen sogleich wieder abwärts nach e zieht. Takt 68—71 vgl. 67—69. Die Umdeutung des fis auf dem 4.—6. Achtel des 71. Takts wurde bereits Takt 7 besprochen. Takt 72 und die erste Hälfte von 73 bringt die Dominante (der Tonikavertretung c-dur), die zweite Hälfte der Tonika, Takt 74, bringt zunächst die Subdominante (von a-moll), dann die Dominante, vgl. bezüglich der Einzelheiten die Takte 11—18. Die Anstürme haben geleistet, was sie sollten: und es folgt Takt 75—84 die leidenschaftlichste Stelle des Vorspiels. Die Motive verschlingen sich polyphon, jedes Orchesterinstrument will auf seine Art reden, was es fühlt. Die Harmonik taucht in die schwärzesten Tiefen von es-moll hinab, um auf dem Höhepunkt, Takt 84, auf den Akkord wirklich zu kommen, den scheinbar schon der dritte Takt hatte! Im Einzelnen: Takt 75 Subdominante, in der zweiten Hälfte mit Zusätzen, die auf die im 77. Takt eintretende Dominante hinstreben, ebenso Takt 76, zweite Hälfte; erste Hälfte die durchgehende Tonika. Takt 77 nach der Dominante die Tonika, mit Modifikationen, die auf die Subdominantparallele zielen (cis und b). Dagegen folgt in Takt 78 nicht diese Subdominantparallele, sondern eine unerwartete, uns in die Tiefe der Bässe ziehende Modifikation dieser Tonika selbst: die Molltonika g es c mit dem Zusatzton b, der vom vorhergehenden her noch herüberhängt. Wagner setzt bei dieser Stelle durch die Vorschrift *sempre forte* von neuem die Sporen ein. Dieses Akkordgebilde ist zunächst nur eine gestörte und gleichzeitig durch das Moll-es getrübt Tonika. Welche Richtung die Störung annimmt, wird sich erst herauszustellen haben, hier wirkt sie zunächst wie ein tragischer Stachel.

Im Folgenden geht das b nach a und g wird ges, so dass wir den „verminderten Septimen-Akkord“ (f) a c es ges haben und dieser charakterisiert sich Takt 80 als einführende Dominante des Dominant-Akkordes b d f as: wir haben es-moll als Mittelpunkt der Tonbeziehungen zu denken. Welche Beziehung hat dieser es-moll-Akkord zur a-moll-Tonika? Er ist — sie selbst! Man sehe zu: als Stellvertretung für a-moll kann ohne weiteres c-dur, damit c-moll, dienen, als Stellvertretung für dieses kann ohne weiteres es-dur, damit es-moll dienen; ein Blick auf die Takte 77, 78 und 80 ist ein Anschauungs-Unterricht für diejenigen, die hier lieber umkehren möchten! Stellvertretung der Stellvertretung — das ist alles! Von Modulation keine Rede — in welcher Tonart sollten wir denn sein?! Takt 81 bringt erst den Unterseptimen-Akkord, also die Subdominante, dann, auf dem 4. Achtel die Dominante (von es-moll), ebenso Takt 82 und Takt 83. Takt 84 endlich bringt den eigentlich tragischen Akkord, eben diesen Unterseptimen-Akkord. Und wir sehen, dass er nicht nur der Unterseptimen-Akkord von es-moll ist, sondern auch eben der — von a-moll, wie schon Takt 3 zeigte! Takt 85 und 86 bringt dann die Dominante von a-moll und so weiter.

Ich breche ab. Einmal geht hier die Original-Bearbeitung und die Konzert-Bearbeitung auseinander, und dann repetiren (in der Original-Bearbeitung) im Wesentlichen die schon besprochenen Harmonieen. Jetzt erst kommt eine Modulation, das Vorspiel führt nämlich direkt in die 1. Scene hinein und modulirt nach c-moll.

Meine These, das Tristan-Vorspiel enthalte, in der Konzert-Bearbeitung, auch nicht eine einzige Modulation, vielmehr zeige sich nur die Tonika (a-moll) von ihren verschiedenen Seiten: vom innigen c-dur, vom lichten e-dur, vom feurigen a-dur, vom tragischen es-moll schliesslich, ohne dass man eigentlich von einer Modulation in diese Tonarten reden kann, da sie gar nicht als eigentliche Centren, sondern nur als offenbare Vertreter der a-moll-Tonika auftreten, wird, hoffe ich, den Nutzen bringen, den ein so starkes Paradoxon zu bringen angethan ist: anzuregen zu Streit und Erkenntniss. Es wird sich dabei zeigen, dass die harmonische Struktur Wagners, wie sich übrigens ja im Voraus beinahe von selbst verstand, in ihrem Charakter sehr verwandt ist seiner thematischen Arbeit und seiner melodischen Struktur. Der unerhörte Reichthum im Einzelnen ermöglichte es Wagner, im Tristan-Vorspiel ein Stück zu schreiben, das sich mit blossen Kadenzen innerhalb der Tonalität begnügen kann (vgl. die Takte 18, 36, 45, 64, 75, 85!). Auch in dieser Hinsicht ist diese Musik einheitlicher als je Musik zuvor!

Ich würde mich glücklich schätzen, wenn ich das Verständniss des Meisters in diesem Punkte zu fördern im Stande gewesen wäre. Einem Leser Wagners — und als solchen darf ich wohl jeden der geneigten Leser dieser Zeilen ansehen — brauche ich nicht eine gewisse Achtung vor den Meisterregeln, die bei Zeiten zu erlernen sind, anzuempfehlen. Indessen verstehe ich die jungen Komponisten sehr wohl, wenn sie bei der Art von Meisterregeln, die als Lehre von den Harmonieen verabfolgt zu werden pflegen, die Geduld verlieren! Und diese weise ich mit Nachdruck auf die in unseren Tagen entdeckte, durch die Arbeit einer Anzahl von Forschern, unter denen Riemann die erste Stelle einnimmt, entdeckte Lehre von der harmonischen Bedeutung der Töne hin! Mögen sie sich dort reichlich Rathes erholen — zum Verständniss des Meisters, und um ihm nachzustreben!

Karl Alexander Grossherzog von Sachsen †.

Die Deutschen hätten Wesen und Werth der Persönlichkeit wohl beachten, erkennen und verehren lernen können, da ihnen im Laufe der Jahrhunderte so viele Beispiele ausgeprägtester und bedeutungsvollster Persönlichkeit geschenkt wurden: im Allgemeinen aber ist gerade bei ihnen der Sinn dafür nur schwach ausgebildet. Von ihrer eigenthümlichen Unsicherheit gegenüber dem an sich Bedeutenden, Eigenartigen hebt sich daher um so auffälliger und wohlthuender ihre nicht zu leugnende Neigung zur Verehrung ihrer Fürsten ab, soweit dabei das wirkliche, reine Gefühl ohne Nebenregungen in Betracht kommt, welches mit dem landläufigen Begriffe der „Loyalität“ durchaus nicht deutsch genug bezeichnet wird. Es ist im Grunde nichts Anderes, als das sonst zurückgedrängte Gefühl für die Persönlichkeit, das Bedürfniss nach Persönlichkeit, was sich hier in einer für die Volksethik wichtigen Weise zum Ausdruck bringt.

In der That erscheint gerade in der Person des Fürsten die Bedeutung der Persönlichkeit in besonderes Licht gestellt, und dies zwar nicht allein durch den günstigen Umstand, dass hier der Einzelne von vornherein aus der Masse heraus und über sie emporgehoben für Alle sichtbarlich sich darstellt, sondern auch durch jenen ganz unersetzlichen Charakter einer angeborenen, aber auch vollbewussten Würde, die sich dem pietätvoll bewahrten alten Zusammenhange mit einem fürstlichen Geschlechte und seinen Traditionen verdankt. Der Fürst an und für sich wird um so stärker den Eindruck der Persönlichkeit hervorrufen, je mehr in ihm der Geist seines Stammes personifizirt erscheint, selbst wenn er durch eigentlich persönliche Gaben sich nicht über Seinesgleichen und seine Vorfahren sollte erheben können. Kommen jedoch eigene Gaben noch hinzu, so gewinnen diese durch jene Stammeswürde nicht nur besonderen Glanz, vielmehr auch eine wohlthätig gesteigerte Kraft der Wirkung. Der Fürst wird alsdann mit vollem Rechte als eigene Persönlichkeit verehrt und unter die Besten seines Geschlechtes gerechnet werden, dessen sein Volk auf langhin dankbar gedenken und niemals ganz vergessen wird. —

Karl Alexander, der Enkel Karl Augusts, an dessen Wiege Goethe gestanden, der mit dem Erbe der grossen Weimarer Zeit das Jahrhundert der Wiedergeburt deutschen Reiches und deutscher Idealkunst erleben durfte — er war ein solcher Fürst. Mit Hilfe seiner eigenen Begabungen des Herzens und des Geistes hat er es vermocht, der ihm sehr bewussten Würde dieser Vergangenheit und der Bedeutung dieser Gegenwart zugleich in einer Weise gerecht zu werden, dass man bei seinem Tode im hohen Alter aufrichtig schmerzlich betroffen empfinden musste: hier ist eine Persönlichkeit geschieden, die uns noch eine Tradition bedeutete. Denn auch

die grosse Gegenwart seines Lebens war auf der Schwelle der Jahrhunderte nun schon zu einer Tradition geworden, und wir sehen uns besorgt beim Eintritt in eine unsichere Zukunft nach Solchen um, die wiederum diese Tradition als Persönlichkeiten so zu wahren wissen werden, wie Karl Alexander. —

Dieser war vor Allem eine durchaus vornehme Natur, eine Eigenschaft von solcher Wichtigkeit, zumal auf Fürstenthronen, dass man es dagegen nicht allzuhoch in Anrechnung bringen darf, wenn vielleicht eine gewisse, eben damit verbundene, „reservirte“ Haltung, oft missverstanden und ungerecht beurtheilt, die unbedingte, breite Ausströmung der besten persönlichen Intentionen in entschiedene Thaten bisweilen nicht zulassen mochte. Für uns Bayreuther insbesondere bleibt doch die Thatsache unerschüttert bestehen, dass unter Karl Alexanders herzlich wohlgeneigter Gunst und Freundschaft Liszt in Weimar der neuen deutschen Kunst den ersten Lebensboden schaffte, unser Meister in schwerer, verschlossener Zeit von dort aus seine Werke zuerst in die Welt dringen sehen und selbst zur Ausführung seines grossen Nibelungenwerkes durch fürstlichen Auftrag sich mindestens äusserlich ermuthigt fühlen konnte. Dass Liszt nicht in Weimar verblieb, dass das Nibelungentheater nicht in Weimar entstand, — das waren stärkere Nothwendigkeiten und reinere Wahrheiten, als alle schönen und edlen Gedanken und Pläne, welche zeitweilig an der Sonne fürstlicher Sympathie etwa reifen zu können hoffen mochten. Liszt durfte eben nicht auf die Weimarer Kapellmeisterschaft beschränkt bleiben, und das Theater sollte in Bayreuth stehen: Eines hing am Andern, — wie es ja auch später nicht in München stehen konnte und niemals stehen kann, seitdem die entscheidende Persönlichkeit, hier des Königs selber, diesem Gedanken nicht mehr die innere Berechtigung gab. Aber über alle unbezwingbaren Fügungen der kleinen Motive und des grossen Schicksals, welche immer zusammen arbeiten in den menschlichen Dingen, hat gerade die Persönlichkeit des Fürsten, Karl Alexanders, den Meistern, denen er einmal seine Neigung und seinen Glauben geschenkt, auch seine Freundschaft und Treue gehalten. Liszt ist immer wieder zu ihm, als seinem bis an's Ende ihm wahrhaft freundschaftlich zugethanen Gönner, zurückgekehrt, und er selber hat es als eine Fürstenpflicht empfunden, zum „Ring“ und zum „Parsifal“ nach Bayreuth zu kommen. Wir durften ihn stäts zu den edlen Fürsten rechnen, welche dem viel angefeindeten und wenig geglaubten Werke von Bayreuth in freundlicher Gesinnung huldvoll geneigt geblieben sind. —

Die Vornehmheit seiner Natur hat sich gerade in Bezug auf die Kunst und die Künstler als eine Herzeigenschaft erwiesen; und es ist am Ende nicht zu stolz oder vielmehr gerade der rechte Stolz, wenn wir, als Deutsche, die Ueberzeugung aussprechen, dass dies eben gewurzelt sei in dem deutschen Sinn des Nachkommen der fürstlichen Anhänger und Freunde

Luthers und Goethes. Russisches Blut, französische Erziehung, mancherlei Nichtdeutsches, wie es für uns nun einmal zum Kampf ums Dasein gehört, mussten es der Persönlichkeit dieses aufrichtigen Mannes erschweren, immer ganz als Das sich zu geben, was er im Grunde seines Wesens war. Es ist ihm gelungen, Dank der pietätvollen Herzenstreue gegen seine deutschen Ahnen, durch Alles hindurch sich zu der würdevollen Bedeutung eines unzweifelhaften, ja, hervorragenden Beispiels deutscher Art auf den Fürstenthronen zu erheben und als solcher Art im Gedächtnisse des Volkes fortzuleben. Wie er für deutsche Kunst sympathisch empfindend eingetreten, so hat er, ein Lebenswerk seiner Liebe zu Land und Geschichte seines Stammes, die Wartburg umgeschaffen, die dreifach geweihte Stätte der heiligen Elisabeth, des Sängerkrieges, der Bibelübersetzung, als deren Burgherrn er sich am Liebsten bezeichnet wusste; und er hat — was ihm das deutsche Volk nie vergessen wird — mit unerschütterlicher Treue und vornehmer Dankbarkeit gegen vaterländische Heldengrösse, an Bismarck freundschaftlich festgehalten, auch als dies eben nicht für „loyal“ galt — der sächsische Fürst hat es mit vollbewusster Würde gethan, ohne dadurch seinem kaiserlichen Grossneffen ein minder werther und treuer väterlicher Freund und Genoss zu werden. Wenn es wahr ist, dass der verehrungswürdige Greis, als er nach schweren Schicksalsschlägen, der Gattin, des Sohnes, des Enkels beraubt, am Anfang des neuen Jahrhunderts des Todes Ruf vernahm, mit seiner letzten Frage auf Erden seiner herzlichen Theilnahme am Geschick und Recht der ringenden niederdeutschen Brüder in Afrika Ausdruck gab, so ist dies gewiss ein ergreifend schöner Ausklang jenes langen und reichen Lebens, das für uns den edlen Sieg des deutschen Blutes in der würdigen Haltung pflichtbewusster Pietät gegen eine grosse Vergangenheit eigenen Stammes und Volkes bedeuten soll. —

Möge das evangelische Haus Wettin in Zukunft von Neuem kräftig aufblühen im Segen des selben Geistes, der sich in jener uns „theuren Halle,“ der Wartburg Karl Alexanders, als nationales, künstlerisches und religiöses Symbol so fromm und schön und gross verkörpert hat. —

H. v. W.

Alexandra Freiin von Schleinitz.

(† 14. Februar 1901.)

Wir haben eine edle Freundin verloren, das Haus Wahnfried, unsere Kunst, unsere Sache und unsere Gemeinschaft. Wir alle müssen den Verlust einer Persönlichkeit beklagen, die ein Beispiel war für unerschrocken strenges Streben nach dem Klaren und Hohen. Ihr scharfer Verstand, der dem männlichen glich, suchte mit den Mitteln emsig erworbenen Wissens nach einer Wahrheit, die ihr treues Gemüth lebendig und sicher in sich selber barg. So konnte sie sich nicht verlieren auf dem der weiblichen Seele sonst wohl gefährlichen Pfade der Verstandeswissenschaft; und wenn sie auch endlich auf eigenem Kirchwege ihren letzten Frieden fand, so fühlte sie, deren Denken ja auch nach der Form des dichterischen Ausdrucks strebte, sich doch heimathlich stäts an den Ruhestätten des Geistes, welche ihr die Kunst von Bayreuth darbot. Und hier hat sie nicht nur sich selbst erlaben mögen, sie hat auch mit dem ihr eigenen gewissenhaften Eifer dafür zu wirken gesucht, dass Andere der künstlerischen Erfahrung theilhaftig würden. Sie wollte unsere Sache auch „vertreten“, und der „Vertreterin von Meran“ erscholl einst auf einer unserer Bayreuther Versammlungen, nach ihrer lauten und festen Anmeldung einer bescheidenen, aber wohlerworbenen Mitgliederzahl, der lebhaft Beifall der Männer, die es in diesem Augenblicke eigenthümlich empfinden mochten, wie die Energie des Frauenherzens sich hier zum Dienst des Grossen bekannte. Ihr wissenschaftlich gebildeter Verstand aber lieferte zu unsrer Bayreuther „Litteratur“ zwei Schriften, die in ihrer viel zusammenfassenden und klar darbietenden Art immer wieder zu empfehlen sind, als ernst zu nehmende und würdige Festgaben zu den gewichtigsten Bekenntnissen der Bayreuther Kunst: „Das Bayreuther Bühnenweihfestspiel“ (Berlin, Stuhr, 1881) und „Wagners Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg, Sage, Dichtung und Geschichte“ (Meran, Ellmenreich, 1891). Wer vom weiteren Bayreuther Kreise sie nicht persönlich gekannt hat, muss es sich nun daran genügen lassen, diese ihre Schriften zu kennen, und er wird ihr dafür Dank wissen. Wir Anderen aber weihen unser herzliches Gedenken nicht nur einer begabten Bayreuther Schriftstellerin, nicht nur einer als Denkerin und Dichterin selten gearteten Frau, sondern vor Allem dem, was wir an ihr verloren haben: dem gütereichen Menschen, der edlen, wahrhaftigen Persönlichkeit, der uns innerlich treu verbundenen Freundin — Alexandra von Schleinitz. —

H. v. W.

Bayreuth und Draussen.

Einladung

zur

General-Versammlung am 24. Juli 1901.

Die unterzeichnete Zentralleitung beehrt sich hiermit, die ordentliche General-Versammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins für das Jahr 1901 auf

Mittwoch, den 24. Juli 1901,

Vormittags 11 Uhr,

in das Lokal der Gesellschaft „Frohsinn“ nach Bayreuth einzuberufen.

Tagesordnung:

1. Rechenschaftsbericht.
2. Kassenbericht.
3. Bericht der Rechnungs-Revisoren.
4. Anträge, welche gemäss § 16 der Satzungen angemeldet sind.
5. Wahl der Rechnungs-Revisoren, der Ersatzmänner, des gemäss § 24 ad 4 der Satzungen zu wählenden Delegirten, des Vorortes und der Zentralleitung.

Den Herren Delegirten wird anheimgestellt, sich am 23. Juli curr., Vormittags 11 Uhr, im genannten Lokale zu einer Vorbesprechung einzufinden.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

von Rosenberg,
I. Vorsitzender.

von Tischendorf,
I. Schriftführer.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Aus einem Rundschreiben

an die Zweig-Vereine etc. des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Das erste Jahr des neuen Jahrhunderts lenkt in erhöhtem Maasse unsere Aufmerksamkeit auf die bevorstehenden Festspiele in Bayreuth. Es ist ein Jubiläumsjahr in doppelter Beziehung! Oeffnete doch vor einem Vierteljahrhundert das Festspielhaus zum ersten Male seine Pforten den froh begeistert herbeiströmenden Schaaren; konnten diese doch vor einem Vierteljahrhundert zum ersten Male der gewaltigen Dichtung: „Der Ring des Nibelungen“ lauschen! Wie in diesen seitdem verflossenen fünf und zwanzig Jahren des Meisters Werk im Siegeslauf die Welt erobert hat, ist unnöthig zu sagen und nicht Zweck dieser Zeilen.

Sie haben ein anderes Ziel im Auge und folgen freudig der Anregung, die aus der Mitte von Freunden, Verehrern und Förderern des Bayreuther Werkes heraus an uns ergangen ist.

Vor allem von einer edlen, hoch- und kunstsinnigen Frau und Fürstin, Ihrer Königlich hohen, der Frau Erbgrössherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach.

Freudig, so sei es wiederholt, folgen wir dieser Anregung, die im Sinne hat, dass im Jubiläumsjahr der Dank Aller, die sich im Namen des unvergesslichen Meisters vereinen, Aller, die sein Werk zu dem ihren gemacht haben, und endlich Aller, denen weibevolle Tage und Stunden an der Stätte zu Theil geworden sind, von der noch heute des Meisters Geist lebendig zu uns spricht, in besonderer Weise sich bethätigen möge. Denn wie könnten wir, die wir den Namen Richard Wagner auf unser Banner geschrieben haben, das wir hoch und frei entfalten, besser der Welt zeigen und Denen, die uns angreifen, verkleinern und unsere Verdienste schmälern, die die Nothwendigkeit unseres Fortbestehens in Abrede stellen, besser den Beweis liefern, dass wir unentwegt das Ziel des Meisters im Auge behalten, und dass unsere Stimme doch noch etwas zu bedeuten hat, als wenn wir uns an die Spitze einer Bewegung stellen, die das will, was seit Anbeginn unser Bestreben gewesen ist, und wenn wir die ganze Welt auffordern, mit uns gemeinsam zu handeln?

Nehmen wir auf diese Weise nicht mit einem Male wieder die Stellung ein, die wir nie hätten uns aus der Hand winden lassen sollen? Die leitende und führende Stellung!

Eine Jubiläums-Spende für Bayreuth, zu Gunsten der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung!

Das ist die Aufgabe, welche wir uns gestellt haben! Ein Werben für die Stiftung, die der dahingegangene Meister wiederholt und eindringlich in wärmster und ergreifendster Weise als eine nicht genug zu schätzende Ergänzung bei der Erfüllung seines höchsten und letzten Wunsches bezeichnet hat: die Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth!

Wird diese Aufgabe in schöner Weise gelöst, glückt es uns, die Mittel zu mehren, durch welche solchen Jüngern und Freunden des Werkes der Besuch der Festspiele ermöglicht wird, die sonst — wie der Meister in seinem Briefe an F. Schön in Worms, vom 16. Juni 1882 sich äussert — „durch Mittellosigkeit von der Möglichkeit der wirkungsvollsten Theilnahme an unseren Bestrebungen und Leistungen ausgeschlossen werden“, so lösen wir nicht nur von uns eingegangene Verpflichtungen ein, sondern wir erwerben uns zugleich neue Freunde zu neuem, erfolgreichem Wirken!

An alle Zweigvereine etc. ist daher die Anfrage ergangen, ob sie gewillt sind, sich an der Erreichung des gesteckten Zieles zu betheiligen? — — —

Die „Deutsche Bank“ in Berlin W., Behrenstr. 8—13, als Central-Sammelstelle — hat sich liebenswürdig mit ihren sämtlichen Filialen in Bremen, Frankfurt a/M., Hamburg, München, London, der Depositen-Kasse in Dresden und den hiesigen Depositen-Kassen bereit erklärt, die Spenden in Empfang zu nehmen und wird zu diesem Zwecke dem Vereine ein Conto eröffnen, unter der Bezeichnung: „Jubiläums-Spende für Bayreuth“, unter welcher auch alle Einsendungen zu erfolgen haben. *)

Die Zentralleitung hofft auf eine recht lebhafte und erfolgreiche Unterstützung von Seiten der verehrlichen Zweigvereine etc.

Berlin, den 25. Januar 1901.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

*) Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“ bittet deren Leser gleichfalls um Einsendungen, an die oben genannten oder auch an ihre Adresse. —

Heidelberg.

Winter-Semester 1900/1901.

Der Akademische Richard Wagner-Verein zählte im verflossenen Semester 8 ordentliche und 5 ausserordentliche Mitglieder. Die Vereinsabende — geleitet von Herrn Geheimen Hofrath Thode — hatten zum Hauptgegenstand die Lektüre von „Oper und Drama“ I. Theil. Ausserdem wurden gelesen: „Offener Brief an Ernst von Weber“, „Was ist deutsch?“ „Wollen wir hoffen“ und ausgewählte Stücke aus Friedrich Nietzsches „Richard Wagner in Bayreuth.“ Aus Anlass der Ablehnung des Berliner Rufes von Seiten des Herrn Geheimen Hofrath Thode beschloss der Verein am 16. November vor. Jrs., seinem hochverdienten Ehren-Mitglied eine feierliche Adresse überreichen zu lassen. Ihren bildnerischen Schmuck übernahm in gütigster Weise Herr Professor Hans Thoma. Die Ueberreichung durch den Vorstand erfolgte am 13. Januar. Der Wortlaut der Adresse ist folgender:

Hochverehrter Herr Professor!

Mit grosser Freude hat der Akademische Richard Wagner-Verein Ihren Entschluss begrüsst, den an Sie ergangenen Ruf nach Berlin abzulehnen. Angesichts dieser Entscheidung wird sich der Verein mehr denn je der aufopfernden Liebe bewusst, mit der Sie, seit nunmehr 5 Jahren, als Ehrenmitglied seine Vereins-Abende geleitet und seinen stäts sich verjüngenden Kreis zum lebendigen Verständniss einer kulturgewaltigen Gedankenwelt, eines unsterblichen Lebenswerkes emporgeführt haben. Von einst und von jetzt haben sich die Mitglieder des Vereins zusammengefunden, um ihres freudigen Dankes, ihrer verehrungsvollen Liebe Zeugniss einmüthig vor Sie zu bringen. Mögen Sie, hochverehrter Herr Professor, diesen bescheidenen Ausdruck des Dankes gütig entgegennehmen.

Heidelberg, den 16. November 1900.

(Es folgen die Unterschriften sämtlicher ordentlicher und ausserordentlicher Mitglieder des Vereins.)

In seiner Sitzung vom 16. Januar ernannte der Verein durch einstimmigen Beschluss Herrn Professor Hans Thoma zu seinem Ehren-Mitglied. — Eine nöthig gewordene Neufassung der Vereinssatzungen wurde vom engeren Senat der Universität unterm 8. März genehmigt. Eine Neuwahl des Vorstandes für das Sommer-Semester ergab die frühere Zusammensetzung.

Heidelberg, den 15. März 1901.

I. A. der Vorsitzende

Heinrich Lilienfein.

Aus anderen Vereinen.

Berlin. 25. 2. Konzert des Wagner-Vereins Berlin-Potsdam zur Erinnerung an die ersten Bayreuther Festspiele, unter der Leitung des Hrn. Hofkapellmeisters Dr. Karl Muck und Mitwirkung von Rosa Sucher, Frau M. Götz, Hrn. E. Kraus, H. Breuer, A. van Rooy: Scenen aus dem „Ring des Nibelungen“. — 11. 3. Zweites Konzert: Schluss-Szene des „Parsifal“ und Beethovens IX. Symphonie (Hrn. Dr. F. Kraus, Perron, Gräning; Fr. Dietrich, Frau Geller-Wolter.)

Darmstadt. 23. 3. LIV. Vereins-Abend. Historischer Liederabend von Fr. Th. Behr aus Berlin, unter Mitwirkung des Violoncell-Virtuosen Hrn. H. Schlemmüller aus Frankfurt a./M.: Werke von Bach, Beethoven, Behr, Boccherini, Brahms, Cornelius, Franz, Giordani, Goltermann, Händel, Liszt, Pergolesi, Salvator Rosa, Schlemmüller, Schubert, Schumann, Tschai-kowsky, Weingartner, Wolf — 27. 3. LV. Vereins-Abend. Vortrag des Hrn. Lic. Dr. Heinrich Weinle aus Bonn: „Richard Wagner und das Christenthum.“ —

Graz. 3. 2. Gedächtniss-Versammlung. Vortrag des Hrn. Architekten Fr. Hofmann: „Ueber die dramatische, musikalische und kunstgeschichtliche Bedeutung des Fliegenden Holländers.“ — 15. 4. Vortrag des Freiherrn Hans von Wolzogen aus Bayreuth: „Fünfundzwanzig Jahre Bayreuth.“

Hamburg. 26. 2. Gedächtnissfeier des Zweigvereins in Vereinigung mit dem Deutsch-völkischen Bunde „Schönerer“: Begrüssungs-Ansprache von Hrn. Fr. Lenz; Stücke aus „Tannhäuser“ vorgetragen von Hrn. C. Wiengreen; Vortrag des Hrn. H. Muthorst: „Richard Wagner auf der Höhe seines Schaffens“; Stücke aus den „Meistersingern“, „Tristan und Isolde“ und „Parsifal“, vorgetragen von Hrn. C. Wiengreen.

Mannheim. Die Generalversammlung des Zweigvereins am 6. 3. hat dessen Auflösung nach 30jährigem Bestehen beschlossen. Die Ortsvertretung besteht fort. Die Hälfte des Baarvermögens fällt der R. Wagner-Stipendienstiftung zu. —

Plauen. 11. 1. V. Konzert: Werke von Brahms, Chopin, Glazewski, Liszt (Sonate H-moll), Moszkowski, Rachmaninoff, Rückert, Schubert, Schumann, Sinding, Wienawski. (Frau Olga Agloda vom Stadttheater, Hr. Concertmeister C. Franke von Chemnitz, Hr. Pianist Max Behrens von Genf). — 22. 1. VI. Konzert: Werke von d'Albert, Beethoven, Chopin, Mayerhoff, Schubert, Weber-Weingartner. (Eugen d'Albert; Kirchenmusikdir. Mayerhoff, städt. Capelle von Chemnitz — Max Pohle). — 8. 3. VII. Konzert. Kammermusikabend. Nach dem Rechenschaftsbericht des Vereins auf das Jahr 1900 besitzt er 534 Mitglieder, die Bibliothek besteht aus 201 musikalischen und 84 litterarischen Werken; es wurden 9 Konzerte gegeben; das Vereinsvermögen beläuft sich auf 10 000 M. —

Wien. 9. 3. II. Interner Musik-Abend. Werke von Beethoven, Cornelius, Liszt (Schluss-Szene der „heiligen Elisabeth“), Löwe, Lulli, Marenzio, Schubert, Schumann, Hugo Wolf (3 Gesänge von Michelangelo). (Fräulein Helene Holeczek, Konzertsängerin; Herr M. Frauscher, k. k. Hofopernsänger; Herr Carl Reich, Opersänger; Herren R. Fitzer, A. Zert, Fr. Buxbaum, Fr. Schrecker. Vereinschor unter Leitung von Professor F. Foll.) — Nach dem 28. Jahresberichte des Wiener akademischen Wagner-Vereins für das Jahr 1900, welcher eine Gedenkrede von Dr. Victor Boller auf Josef Schalk und einen Vortrag von Dr. Wolfgang Rieger über Richard Wagner und das 19. Jahrhundert enthält, zählt er 20 Ehren-Mitglieder, 227 ordentliche Mitglieder, 138 unterstützende Mitglieder, 70 Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, 111 Chor-Mitglieder. —

Ausserhalb der Vereine.

Buda-Pest. 13. 2. Gedächtnissfeier der Philharmonischen Gesellschaft unter Mitwirkung des Herrn Anton van Rooy: Holländer-Ouvertüre, Wolframs Ansprache, Bacchanal, Wahn-Monolog, Trauerklänge, Wotans Abschied. —

Güstrow. Vortrag des Herrn Professor Wolfgang Golther über Wagner's „Siegfried und seine Aufführung in Rostock“

Rostock. Vortrag des Herrn Professor Wolfgang Golther: „Wieland der Schmied, als Drama entworfen von Richard Wagner.“ (Frauenbildungsverein.)

Berichtigungen.

In dem Verzeichnisse der Aufführungen, *Statistische Beilage*, ist nachzutragen: Wiener Neustadt 3 H. — Die Summe der L.-Aufführungen ist in der Uebersicht verdruckt, soll 284 heissen. —

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

Im Verlage des Herausgebers.

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

VII.—IX.

„Bayreuth.“

Es ist gut pflügen, wenn der Acker gereinigt ist, aber den Wald und die Stöcke ausroden und den Acker zurichten, da will Niemand an.

(Luther.)

Wenn die Handlung eines grossdenkenden Herzens zugleich das nothwendige Glied einer Kette von Schicksalen ist, wenn sie allein noch fehlte, um etwas Gutes möglich zu machen, wenn sie, die schöne Geburt der Freiheit, als wäre sie von der Vorsehung schon längst auf diese Absicht berechnet worden, ein verworrenes Schicksal entscheidet: dann gehört sie zu den schönsten Erscheinungen, die sich einem fühlenden Herzen darstellen können.

(Schiller.)

Alles Echte, es mag angefochten werden, wie es will, bleibt der Nation im Durchschnitt werth, und man wird den gesetzten Mann, wenn sich die Staubwolken verzogen haben, nach wie vor auf seinem Wege gewahr.

(Goethe.)

Richard Wagner an seine Künstler von 1876.

Der Wagner-Verein Berlin hat „zur Feier des 25jährigen Bestehens der Bayreuther Festspiele“ eine Festgabe herausgegeben, worin vorzüglich einige Briefe des Meisters an seine Künstler aus der Zeit vor und nach dem ersten Festspiele 1876 das ernste Gedenken an jene schweren Anfangsjahre Bayreuths wahrhaft vertiefen mussten. Wollen auch wir an dieser Stelle auf Bayreuther Art „gedenken“, so können wir dies kaum besser, als indem wir gleichfalls an diejenigen uns halten, welche der Meister, wenn Alles wankte und wich, doch stäts als die eigentlichen Grundvesten seines idealen Werkes vertrauensvoll bezeichnet hat: seine Künstler.

Da tritt uns nun vornehmlich der Eine nahe, der in jener Veröffentlichung von Berlin noch nicht vertreten ist, der aber, wenn wir ganz im Sinne und nach dem Gefühle des Meisters die eigentlich hervorragenden künstlerischen Persönlichkeiten jener Zeit ins Auge fassen, neben Niemann, Hill, Betz und der Frau Materna zweifellos mit in die erste Reihe voranzustellen und als edler Meister seiner Kunst wie als getreuer Freund der unseren, die eben auch die seine war, uns allezeit innig lieb und werth geblieben ist: Eugen Gura. Wir danken ihm für die Güte, welche uns in den Stand setzt, die an ihn gerichteten Briefe dem Bayreuther Leserkreise mittheilen zu dürfen, indem wir ihn, den noch künstlerisch

bewundernswerth thätig unter uns Lebenden, besonders freudig heute begrüßen und unserer aufrichtigen Verehrung versichern.

Da aber diese Briefe nur bis zum ersten Festspiele reichen, darüber hinaus jedoch die gedenkenden Blicke sehr ernstlich sich noch richten müssen, wenn wir nicht etwa nur nach Weltgebrauch ein eitles Jubelfest feiern wollen: so haben wir uns auch die Erlaubniß erwirkt, zur Ergänzung einen Abdruck zweier bedeutsamer Briefe von jenen an Niemann und Betz aus den trüben Tagen nach den Festspielen hinzuzufügen. Um dabei die so peinvolle Noth und Hetze der Londoner „Defizit-Konzerte“ von 77 nicht unberührt zu lassen, schliessen wir daran einige noch ungedruckte Briefe an Karl Hill, die wir der Güte seiner Tochter, Frau Professor Sommer in Braunschweig, verdanken. Den wehmüthig herzbewegenden Abschluss bilden dann die kürzlich schon im „Grazer Tagblatt“ veröffentlichten Worte an Amalie Materna, welche doch gerade, vom vollsten Atem der treu vertrauenden Liebe des Meisters zu seinen Künstlern beseelt, so schön im wahrhaftigen Tone der Bayreuther Gemeinsamkeit ausklingen.

Dass wir nach so schweren Anfängen, die uns unerschöpfliche Wiederholungen alter Nöthe vererbt haben, nun ein Vierteljahrhundert doch mit unserer wachsenden Kunst und treuen Gemeinsamkeit im Lichte der deutschen Sonne bestehen, das vergönnt uns heute den besten Theil jeder aufrichtigen Feier: das Gefühl und den Ausdruck der tiefsten Dankbarkeit gegen die segensvoll hütende und leitende Gnade Gottes, die nichts verkommen lässt, was Ewigkeitswerthe in sich birgt. Und an solche Werthe glauben wir in Bayreuth!

H. v. W.

An Eugen Gura.

1.

Geehrtester Herr!

Mit Bezug auf Ihre, bei meinem vorjährigen Aufenthalte in Leipzig, auf das Geneigteste mündlich mir erklärte Bereitwilligkeit zur Mitwirkung bei den von mir beabsichtigten Bühnenfestspielen in Bayreuth, ersuche ich Sie nun ergebenst um einen mehrtägigen Besuch im Laufe dieses Sommers, um mir dadurch Gelegenheit zu geben, Sie mit den Ihrem schönen Talente hierbei von mir gestellten Aufgaben genauer bekannt zu machen, so wie alles Weitere, die ferneren Proben und die Aufführungen Betreffende, zu besprechen und festzusetzen.

Den Zeitpunkt Ihres geehrten Besuches wollen Sie ganz nach Ihrer Bequemlichkeit bestimmen; nur muss ich Sie eben nach Bayreuth her bemühen, da ich den Ort nicht verlassen kann, nach welchem ich die übrigen geehrten Künstler, die ich um dieselbe Zusage ihres Besuches angehe, unter den gleichen Freistellungen bescheiden muss.

In der Hoffnung auf eine geneigte Antwort und freundliche Gewährung meiner Bitte, begrüße ich Sie hochachtungsvoll und verbleibe

Ihr

Bayreuth
8. März 1874.

ergebenster
Richard Wagner.

2.

Geehrtester Herr Gura!

Ich übersende Ihnen mit dem Vorliegenden das Einladungs-Schema, welches ich seitdem an sämmtliche zur Mitwirkung an meinem Unternehmen Berufene gelangen liess, während ich mit der Zusendung an Sie bisher noch zögerte, und zwar aus dem einzigen Grunde, dass ich Ihnen — wie diess selbst heute noch der Fall ist — die Parthie nicht zugleich mit übersenden konnte, welche ich Sie eben für fest zu übernehmen bitten muss. Die Schuld hievon liegt an der Langsamkeit, mit welcher der Stich und die Correctur des Clavierauszuges von der Götterdämmerung vor sich geht. In den nächsten Tagen erhalten Sie für gewiss aber jedenfalls die beiden ersten Akte, und ich hoffe, Sie werden dann ersehen, dass ich Ihnen keine Ihrer unwürdige Aufgabe zugemuthet habe. Zugleich Sorge ich auch für eine vollständige Parthie des Wotan, mit welcher ich Sie ersuche sich recht vertraut zu machen, für alle Fälle, und wenigstens gewiss für den Fall, dass einzelne Theile meines Werkes später in Leipzig gegeben werden. Ehe Sie die Parthie erhalten haben, will ich Sie zu keiner definitiven Erklärung gedrängt wissen, bitte aber immer um Ihre freundliche Geneigtheit.

Hochachtungsvoll grüsst Sie Ihr

Bayreuth
5. Febr. 1875.

ergebener

Rich. Wagner.

3.

Geehrtester Herr und Genosse!

Wie freue ich mich, nach Ihren so freundschaftlich mir gegebenen Versicherungen Ihrer Theilnahme an meinem Unternehmen, Sie so begrüßen zu können!

Ich wollte Ihnen sofort auch den Schlussakt des „Gunther“ zuschicken, muss aber hierfür den Auftrag hinterlassen, da der Verleger mit den Abzügen immer noch warten lässt.

In Ihrem freundlichen Schreiben vermisste ich immer noch eine Angabe der Entschädigungen, welche Sie sich für Ihre Mitwirkung in Bayreuth zu bedingen genöthigt sehen werden. Da Sie die Grundlage der ganzen Unternehmung aus meinem gedruckten Einladungsschreiben genügend kennen, darf ich annehmen, von Ihnen nur Forderungen gestellt zu erhalten, welche zu erfüllen im höchsten Interesse meiner Patrone liegen wird.

Am 9^{ten} Abends gedenke ich in Leipzig anzukommen, um, zu weiteren Reisen, mit meiner Frau dort zusammenzutreffen. Vermuthlich bleiben wir aber den 10^{ten} in Leipzig, und somit hoffe ich auf das Vergnügen, Sie begrüßen zu können.

Mit Hochachtung

Ihr

Bayreuth

ergebenster

4. April 1875.

Richard Wagner.

4.

Geehrter Herr und Genosse!

In der Sorge für meine Heerschaar schreite ich noch zu einer vorhergehenden Musterung.

Mit Bestimmtheit erwarte ich Sie, Ihrer schönen Zusage gemäss, vom 15. Juli bis 15. August. Die Proben (am Clavier) beginnen zwar schon am 1. Juli, doch können wir bis zur Götterdämmerung erst am 15. gelangen, weil Scaria (Hagen) sich erst von dann ab mir zugesagt hat. Zwar hätte ich den grossen Wunsch, dass Sie im „Rheingold“ bereits den „Donner“ (mit seinem energischen Gewitterzauber) übernehmen möchten, nur muss ich glauben, Ihre Antheilnahme an dem Ganzen dadurch zu schwächen, dass ich Sie — für bestimmt — bereits in einem der Stücke beschäftigte, in welchem „Wotan“ zu singen hat, da wir andererseits dahin überein gekommen sind, dass Sie den „Wotan“ mit studiren, nicht nur, um bei Gelegenheit unserer Proben die Parthie für spätere Reproductionen sich vollkommen anzueignen, sondern auch selbst schon bei unseren Festaufführungen, wenn Freund Betz einmal unwohl werden sollte, sofort für ihn eintreten zu können. Dies wäre nun erschwert, wenn Sie im „Rheingold“ den „Donner“ übernähmen, — womit mir andererseits sehr gedient wäre.

Das sind solche Dinge, die endlich durch persönlichen Verkehr in Ordnung kommen müssen. Für heute habe ich Ihnen noch für die schöne Gratulation zu meinem Geburtstage herzlichst zu danken; sie erfreute mich sehr! Ich bitte Sie, den an ihr betheiligten anderen Freunden dieselbe Danksagung von mir zu übermitteln!

Mit grösster Ergebenheit

der Ihrige

Bayreuth

Richard Wagner.

18. Juni 1875.

5.

Werthester Freund!

Da jetzt die Gründe geschwunden sind, aus welchen Sie mir vorm Jahre die Uebernahme des „Donner“ im Rheingold abschlagen mussten,*) ersuche ich Sie nochmals von jetzt ab diese kleine, aber (wie Sie des

*) Ich wurde meiner Leipziger Verpflichtungen schon am 1. Juli ledig. E. G.

„Gewitterzaubers“ wegen wohl ersehen), mir höchst wichtige Parthie noch mit zu übernehmen. Es wird für Sie eine Kleinigkeit sein, die Rolle in Schnelligkeit zu memoriren; dem Plane nach erkennen Sie, welche Proben Ihnen noch zustehen, und ich hoffe, dass Sie mir gewiss freundlich zusagen.

Vom 1. Juli ab erwarte ich Sie und verbleibe für immer

Ihr

Bayreuth

herzlich ergebener

20. Juni 1876.

Richard Wagner.

An Albert Niemann.

Lieber Freund!

Ich bin jetzt dazu gedrängt, mich in Betreff der Wiederholung der Bühnenfestspiele im nächsten Sommer zu erklären. Meine Erklärung kann nur von Ihrer und Betz's Erklärung abhängen. Ich wende mich deshalb an Sie Beide.

Die Ermöglichung dieser Wiederholung könnte sich nur auf der unveränderten Beibehaltung des Personals gründen. Ich weiss, dass ich hierin auf unmuthige Stimmungen gegen gewisse Besetzungen stossen werde, welche ich für jetzt zu ändern für unausführbar halten muss.

Wollen Sie mir zusagen und etwa auf 6 Wochen noch einmal zu mir kommen? — Ich stelle dieselbe Frage an Betz. —

Dies lautet trocken, lieber Genosse, nicht wahr? Hören Sie!

Wie auch Sie mir es anriethen, ging ich alsbald nach Italien und befinde mich jetzt in Rom. Glauben Sie, dass ich auch nur für einen Tag Erholung oder Erquickung fand? Nie ist mir dies beschieden gewesen. Alles, was mich je gequält, folgt mir nach: die ewige Sorge dem Unzureichenden gegenüber. Selbst wenn ich der materiellen Sorgen für meine Unternehmung nicht gedenke, werden gerade Sie mich verstehen, wenn ich, nach all dem ungemeinen, mein Herz tief rührenden Eifer, welcher diese Aufführungen in das Leben rief, das Werk unserer Bemühung doch fast nur als eine Kraftvergeudung ohne Zweck und Nutzen erkenne.

Welche tiefe Unbefriedigung musste ich Ihnen stäts ansehen: ich widerstand Ihren Ausdrücken, weil ich Ihnen nicht zugestehen konnte, dass diese oder jene andere Besetzung u. s. w. an der Sache etwas geändert haben würde. Sie vergassen, dass nur Sie, aber einzig Sie — das Genie der Darstellung waren, wogegen das Uebrige nur durch Fleiss und edlen Willen sich betheiligen konnte. In diesem letzten Betracht hat Betz das Erstaunlichste geleistet, so dass er mir wahrhaft ehrwürdig wurde; wie traurig, dass er nun den edlen Willen verloren haben sollte! —

Doch, mehr als ich sagen Sie selbst sich: schön wäre es, durch eine Wiederholung, welche jetzt viele Schäden abstellen würde, das Ganze noch

einmal in möglichster Reinheit hinstellen. Ich muss dies rein von Ihrem Willen, sowie etwa auch von Ihrer Macht über Betz, abhängen lassen.

Sagen Sie nun bald Ja oder Nein! Bleiben Sie aber immer versichert, dass die schönen Augenblicke des Ausbruches eines ungehemmten Zusammengehörigkeits-Gefühls zwischen uns Beiden zu meinen lohnendsten Erinnerungen gehören.

Ich gehe Sonntag nach Florenz; einstweilen „poste restante“.

Mit herzlichsten Grüßen

Rom

30. Nov. 1876.

Ihr

Richard Wagner.

An Franz Betz.

Lieber, verehrter Freund!

Ihr Brief, den ich in jeder Hinsicht als ein Muster anerkennen muss, macht es mir recht schwer, mich doch noch einmal an Ihr Urtheil zu wagen, wenn es auch nur wäre, um Ihre Stimmung zu gewinnen. Ich werde aufs Aeusserste gedrängt, mich über die diesjährige Wiederholung der Bühnenfestspiele zu erklären; meinen Entschluss konnte ich zuletzt nur noch von der Möglichkeit Ihres Wiedergewinnes abhängen lassen. Wie soll ich nun zu diesem Wiedergewinn gelangen? Soll ich Sie überreden, wenn ich Sie nicht überzeugen kann?

Von welchem Theile unserer Aufführung würde nicht, nur meist noch viel strenger, das gelten, was Sie über Ihren Antheil sich vorwerfen. Nie habe ich einem meiner Darsteller noch die Bewunderung ausdrücken können, die ich Ihnen über den Haupttheil Ihrer Leistung aus ernstlichem Bewusstsein aussprach. Fühlten Sie sich im Rheingold genirt und nicht recht zu Haus, so sage ich Ihnen, dass es uns allen so ging, und dass ich während der Proben selbst erst (theilweise wohl auch durch die Aufstellung der scenischen Dekoration) auf Schwierigkeiten traf, die ich mich vergebens zu überwinden bemühte, wogegen ich vergebens auch meine Erfindungsgabe abquälte, uns allen eine gegenseitig lähmende Steifheit zu benehmen. Dem werden wir jetzt Abhilfe zu finden wissen: es muss hier, namentlich auch in der Scene, viel corrigirt werden, und gerade eben dieser uns gegenseitig zu gebenden Genugthuung wegen müssen wir uns noch einmal vereinigen.

In Betreff der Ueberanstrengung für Sie bedenken Sie nun aber, was Sie in den vorangehenden Jahren nun hinter sich geworfen haben: das unglaublichst gewissenhafte Studium dieser unerhörtesten Parthie! Dieses ist ja nun im allerordentlichst weiten Sinne beendet: gehen Sie jetzt an die Wiederdarstellung nur mit der allerversichertsten Ruhe, welche Ihnen das Bewusstsein der erlangten vollsten Meisterschaft geben muss. Hier ist

diesmal keine Anstrengung durch Proben mehr nöthig; ja auch in Betreff der Aufführungen würden Sie mich nur verpflichten, wenn Sie mir den bequemsten Modus für Sie geradeswegs vorschrieben; es wird dann Allen und somit auch dem Ganzen zugute kommen. Einen Erholungstag zwischen jedem Hauptaufführungstag gestehe ich im Voraus gern zu. Vielleicht aber können wir auch nur alle 14 Tage anstatt alle 8 Tage eine volle Aufführung stattfinden lassen, sodass wir anstatt 3 Wochen diesmal 5 Wochen auf die Aufführungen verwenden. Sie probiren dann ca. 2 Wochen alles mit grösster Ruhe noch einmal durch, und die Zeit, wann beginnen, geben Sie mir auch an.

Seien Sie doch nur gut!

Oder wenn Sie durchaus nur gegen sich böse sein wollen, etwa unzufrieden mit Ihrer Leistung, so sagen Sie uns einmal, mit wem (als Wotan) Sie zufriedener sein würden? Also!!!

Der Eindruck unserer Leistungen ist ein ungeheurer und tiefer gewesen; davon konnte ich mich gerade auch in Italien überzeugen, wohin einzelne der Zuhörer versprengt waren, welche dort im Allgemeinen, grade auch unter Italienern, eine unerhörte Meinung über uns verbreitet hatten. Und gerade über Wirkungen, welche Sie hervorbrachten, habe ich Ihnen Erfahrungen zu berichten, welche Sie gewiss erfreuen werden.

So will ich es denn, mein lieber Freund, von Ihrer Beugsamkeit abhängen lassen, ob wir unser Werk fortsetzen. Denn ohne Sie muss ich dies für unmöglich erklären. Seien Sie gut, und erfreuen Sie bald

Ihren tief herzlich ergebenden

Bayreuth,

12. Januar 1877.

Richard Wagner.

An Karl Hill.

1.

Wien, 7. März 75.

Werthester Freund!

Sie erfüllen meine Wünsche in dankenswerther Weise! Es versteht sich, dass die Erfüllung Ihrer Gegen-Wünsche nach Ihrer Angabe Ihnen hiemit zugesichert ist.

Verzeihen Sie meiner Ermüdung durch Ueberbeschäftigung, wenn ich Ihnen für heute nicht mehr mittheile, als nur noch den Ausdruck meiner Freude darüber Sie mir gewonnen und erhalten zu wissen.

Mit den herzlichsten Grüssen

Ihr

ergebenster

Richard Wagner.

2.

Liebster Freund!

Warum mir nicht etwas früher antworten?

Jetzt hören Sie:

Mein hochgeehrter Gönner, Ihr Herr Intendant, muss Sie, trotz Mallinger, Ende April loslassen: vom 1. Mai sind Sie für den Monat Mai allein in London der Meinige. Sie singen an 20 Abenden, ganz englisch gemüthlich, eine oder zwei „Piecen“, und erhalten für jeden Abend 500 Mark. Nachher ruhen Sie gründlich aus. Herr v. Wolzogen bekommt aber hiermit — und dafür — die Walküre. Soll ich noch an den Grossherzog gehen? —

Ich bitte, nehmen Sie die 10 000 Mark mit, und — helfen Sie zugleich dem guten Zwecke, nämlich mein Unternehmen auf die anständigste Weise frei zu machen.

Nun geben Sie mir schnelle Antwort: einen Sänger muss ich haben, ich müsste dann mir anderswie — — helfen! —

Also! Vorwärts, Freund! Ich bin anders älter als Sie, und — gehe doch daran. Es macht sich aber Alles, und Sie würde es doch am allerwenigsten angreifen.

Aber — schnellen Bescheid!

Von Herzen der

Bayreuth,
2. März 77.

Ihrige

Richard Wagner.

3.

Liebster Freund!

Hier der Brief an den Grossherzog, den ich Sie gefälligst zu bestellen bitte. —

Die Verzögerung kam daher, dass ich, auch zur Erleichterung für die Materna, die Zeit der Concerte etwas hinauszuschieben versuchte, was dann, wenn es gelungen wäre, den Grossherzog zu bemühen erspart haben würde. Allein, es ist mir definitiv abgerathen worden. Sie werden nun, nach meinen Vorschriften, von meinen Unternehmern, Hodge & Essex in London, direct unter den von mir Ihnen zugesagten Bedingungen engagirt werden. Monat Mai, 10 000 Mark (500 £); jedenfalls nicht 20 Concerte, sondern bedeutend weniger, da auch dies vortheilhafter ist; Sie werden daher mit viel weniger Mühe zu dem Ihnen zugesagten kommen können. —

Das nähere Programm für zunächst sechs Concerte arbeite ich zunächst aus.

Neu sind Ihnen nur:

Meistersinger: — Quintett (Act III)

vielleicht: Monolog II. Act und dito III. Act.

Wotan: Walküre: III. Act.

Jedoch: Näheres alsbald!

Herzlichsten Gruss von

Bayreuth,
16. März 77.

Ihrem

sehr geplagten

Richard Wagner.

4.

Lieber Freund!

Mit einigem Erstaunen darüber, dass dieses noch als nöthig erscheinen kann, aber mit grosser Freude spreche ich es Ihnen aus, wie hoch ich Ihre Leistungen schätze, und dass seitdem ich im Jahre 73 Ihre Darstellung des Holländers gesehen, ich nicht zweifelhaft blieb, dass ich Sie für meine künstlerischen Unternehmungen zu gewinnen hätte. Und so haben sie Alberich und Klingsor zu unserer aller Freude daran wiedergegeben, und zweifle ich nicht daran, dass Wotan und Hans Sachs Ihnen ebenso geglückt sind, als diese schwierigen, den Meisten wohl unter dem Begriff „undankbar“ zu fassenden Aufgaben. Haben Sie Dank für die mir erwiesene Treue und Hingebung und seien Sie meiner freundschaftlichsten Hochachtung versichert.

Ihr

Bayreuth
12. Sept. 1882.

herzlich ergebener

Richard Wagner.

An Amalie Friedrich-Materna.

1.

Mein liebes, theures Wesen!

Treueste aller Getreuen!

Lob, Ruhm, Ehre und Liebe vor allen Ihnen, meine tapfere Brünnhilde! Sie waren die Beste und Vertrauteste, die nur dem einen lebte, nie wankte, muthig, fest und heiter von Gelingen zu Gelingen vorwärts schritt!

Wie danke ich Ihnen, Gute! Nun bleiben Sie, was Sie waren und sind! Treu und muthig! So tragen Sie wieder dazu bei, mich zu erheitern, der ich jetzt von einer lastenden Schwermüthigkeit erfasst bin, und nur den Augenblick ersehne, der mich zur Zerstreung führt. In wenig Tagen, etwa nächsten Donnerstag, gehe ich mit der ganzen Familie nach Italien. Von dort aus grüsse ich Sie wieder, wie wir alle heute Sie aus vollstem Herzen grüssen! Bleiben Sie gut Ihrem

Bayreuth,
9. Sept. 76.

Richard Wagner.

Schönsten Gruss an Freund Friedrich!

2.

Mein gutes liebes Kind!
Theure, treue Wotans-Tochter!

Da ich jetzt so weit bin, die Aufführungen für dieses Jahr bestimmt aufzugeben, kommt mir eine völlig wehmüthige Betrübniß darüber an, dass ich auch meine liebe Brünnhilde in dieser Zeit nicht hören und sehen soll! Glauben Sie mir, wenn mich durch alle die Ermüdungen und elenden Erfahrungen, die ich, seitdem wir uns trennten, erleben musste, eines wahrhaft stolz erhebt und erfreut, so ist es die Erinnerung an die Guten, die mir so treu waren, und unter allen lacht mir dann mein theures Wotanskind, selbst mit Thränen, wonnig entgegen! Es war schön und soll es bleiben! Ich danke, danke Ihnen, liebe Getreue, aus vollem Herzen! „Getrennt, wer will uns scheiden?“ Selbst Papa Friedrich thut es nicht, denn auch er hat mich lieb — ich weiss es! Grüßen Sie den Getreuen — und bleiben Sie mir immer gut, so recht gut!

Bayreuth,
18. Febr. 77.

Ihr

Richard Wagner.

Gestern hatten wir Evas Geburtstag!

3.

Allerbestes Kind und liebste Freundin!

Also! Es wird wieder Ernst! Ich bin ganz Einladung und bitte Sie, mich dieses Jahr wieder zu bekundryen! Ich bekomme heuer nur den Juli zu meiner Verfügung und gedenke, mit Einschluss der nöthigen Proben, bis 30. Juli zwölf Aufführungen stattfinden zu lassen, d. h. alle zwei Tage eine. Als Alternantin gebe ich diesmal einzig Fr. Malten. — Im Uebrigen werden wir wohl so ziemlich die Alten sein.

Hat Ihnen Scaria berichtet, was ich ihm letzthin wegen der neulichen Wiener Nibelungen-Aufführungen geschrieben? Gräfin Dönhoff hatte mir so viel Enthusiastisches auch über Ihre Brünnhilde wieder berichtet, dass mir das Herz davon recht voll wurde. Haben Sie Dank für Ihre so genereuse und grandiose Natur, die wie ein erfülltes Bedürfniss in mein Leben getreten ist. — Gott, wenn ich der letzten Kundry-Abende gedenke! — Adieu! Liebe, Gute, Beste!

Herzlich grüsst Sie meine Frau und die bewundernden Kinder und meisterlich umarmt Sie

Venedig, Palazzo Vendramin, Canal Grande,

Ihr

14. Jan. 1883.

Richard Wagner.

Richard Wagner

über den „Fliegenden Holländer“,

die Entstehung, Gestaltung und Darstellung des Werkes.

Zur Einführung.

So befriedigt es mich sehr, dass Du den „Fliegenden Holländer“ ebenfalls zur Aufführung zu bringen gedenkst, *) und ich hoffe, bei Denen, die mich lieben, wird Dir die Genugthuung für Deine Bemühung nicht ausbleiben.

(Wagner-Liszt 30. 1. 1852. — Bd. I. Nr. 72. S. 161.)

Es ist viel von einem „Jubiläum“ gesprochen worden, welches die Bayreuther Festspiele in diesem Jahre besonders zu feiern haben sollten, weil sie nun 25 Jahre lang in Mitten unserer modernen Welt am Leben geblieben sind — allerdings erst, nachdem zu ihres Begründers Lebzeiten ihre Reihenfolge zunächst mit einer sechsjährigen Pause zwischen dem „Ring“ und dem „Parsifal“ zu beginnen hatte. Diese zwei Werke haben seitdem immer noch als die wahren Ur-Bayreuther, als Festspielwerke im eigentlichen Sinne gegolten, und man hat es demgemäss ganz als gegeben betrachtet, dass sie zum 25. Jahre im feierlichen Verbande wiederkehrten. Dass der „Fliegende Holländer“ ihnen von der Festspielleitung zugesellt ward, dürfte dagegen manche doch noch verwundert haben, obwohl inzwischen, insbesondere seit der bedeutungsvollen Aufführung des „Tannhäuser“ vor 10 Jahren in Bayreuth, die Erkenntniss mehr und mehr sich Bahn gebrochen hatte, dass auch die sogenannten „älteren Werke“ in das Bühnen-Festspielhaus gehören, um dort als neue Werke, nämlich als Dramen, ihre Erstehung nach ihres Meisters Sinne zu feiern. Dies waren dann die eigentlichen Bayreuther „Jubiläen“, und ein solches wäre dem „Fliegenden Holländer“ auf alle Fälle auch einmal zu gönnen gewesen, wenn er auch nicht gerade im Jahre 1901 das 60jährige „Jubiläum“ seiner eigenen Entstehung zu begehen, also für eine nach Jubiläen rechnende Theaterwelt entschieden den Vorrang vor den Festspielen selber und mit Recht die erste Stelle im diesjährigen Festspielplan zu beanspruchen hätte!

Nun wenden wir in Bayreuth uns aber keineswegs an die Theaterwelt, sondern an diejenigen, welche aus ihr sich herauslösen, um eben

*) Erste Aufführung in Weimar: 16. 2. 1853.

bei uns die Bayreuther Kunst zu erleben: unsere Festspielgäste. Ihnen wird das „Jubiläum“ des Holländers alsbald in einem ganz anderen Lichte erscheinen, wenn sie sich dessen erinnern, was uns Glasenapp in seinem „Leben Richard Wagners“ (I. 352) mitgetheilt hat:

„Die letzte Seite des ausgeführten Kompositions-Entwurfes weist das Datum des 13. September 1841 auf; das Titelblatt die seine äussere Situation in ergreifender Kürze kennzeichnenden Worte: ‚In Nacht und Elend. *Per aspera ad astra*. Gott gebe es. R. W.‘ —“

Man erkennt schon hieraus vor Allem, welch ein Theil inneren Lebens unseres Meisters in diesem Werke enthalten ist und seinen künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Gibt uns Bayreuth — wie man heute wälschend zu sagen pflegt —: „das Werk Richard Wagners“, so ist davon gar nicht zu trennen, sondern es ist Eines damit: dass es uns auch die ganze Persönlichkeit des Meisters gibt. Dann aber gehört schon zunächst im rein persönlichen Sinne gerade der Holländer unabweisbar zum Gesamtbilde, wie die erste gewaltige Welle, die uns diese unvergleichliche Erscheinung an das Land der Kunst getragen hat. Der „Fliegende Holländer“ ist durchaus künstlerisch verkörperte Lebenserfahrung, aber auch viel mehr noch: Lebenstragik des Meisters. Nicht nur in jener Pariser Noth seiner Entstehungszeit musste der Künstler das „In Nacht und Elend“ als Motto auf dieses Werk der Stürme und Leiden, des Heimathsehnsens, des Erlösungsbedürfnisses, des hoffnungslosen Hoffens setzen. Sein Leben, wenn es gleich mit Gottes Hilfe ihn wirklich *per aspera ad astra* geführt, war doch noch auf langhin und immer von Neuem ein solches Holländer-Leben, das Leben des Heimathlosen, des „Vielverschlagenen“, des nach Erlösung und Frieden — endlich den vollen „Frieden des Wahnes“ sich Sehrenden. Wenn wir uns jetzt etwa zurufen möchten: „Viel Glück zum Fliegenden Holländer!“ — so mögen wir nur gleich weiter jener ergreifenden Worte gedenken, welche im zwölften Jahre nach jener Inschrift von „Nacht und Elend“ der Dichter des „Ringes“ an Liszt geschrieben:

„Viel Glück zum fliegenden Holländer! Dieser trübselige Held geht mir jetzt nicht aus dem Kopf! Immer höre ich:

„Ach möchtest du, bleicher Seemann, sie finden!“
mit dem:

„doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden!“

ist's doch vorbei: für mich gibts keine Erlösung mehr als — der Tod! — O wie glücklich, träfe mich der im Meersturme, und nicht auf dem Siechbette!!! Ja — im Brande Walhalls möchte ich untergehen! — (W.-L. 11. 2. 1853. I. Nr. 96. S. 218/9.)

Damit haben wir auch schon eine tief im Persönlichsten des Künstlers begründete Beziehung des „Holländers“ zu seinen diesjährigen Festspiel-

Genossen gewonnen, nicht nur zum „Ring“, der mit jenem Brande Walhalls als der Vernichtung der ganzen schuldvollen Heidenwelt endet, sondern auch zum „Parsifal“, der über den Tod hinaus zur Erlösung führt, als der Befreiung der Menschenseele zum christlich „heilthatvollen“ neuen Leben, und mit welchem seinem letzten Werke, menschlich wie künstlerisch gefasst, der Meister selber aus allen *asperis* seines leidensreichen Daseins die höchsten *astra* seines Sehnsens für immer erreicht hat. Genau ein Menschenalter nach jenem ersten Glückwunsch zum Holländer ist auch sein Lebensschiff im ewigen Frieden gelandet.

Wer den Holländer derart vom Leben seines Schöpfers aus betrachtet, wird in ihm eines der bedeutungsvollsten Festspielwerke erkennen müssen. Es wird ihm aber auch noch Eines dabei vollbewusst werden, was sich in dem Motto zum 1. Theile dieser Schrift ausspricht: dies frühe Meisterwerk enthält bereits, wie das tragische Lebensgesetz des Künstlers, auch den Kern und die Grundidee all seiner spätern grossen dramatischen Weltbilder: „die hohe Tragik der Entsagung“ — oder, wie Wagner damals in der Ausdrucksweise Schopenhauers hinzufügte: „die einzig erlösende Verneinung des Willens.“ Was darunter für den Künstler, den Deutschen und den Christen zu verstehen sei, gerade dies lehrt uns der weitere heroisch-ethische Fortgang seiner künstlerischen Schöpfungen durch den „Ring“ bis zum „Parsifal“, worin dann endlich die in Wotan vollzogene Verneinung des egoistischen Willens, des Willens zur Macht, sich verwandelt und verklärt zeigt zur Bejahung des Lebens in christlicher Liebe, im Gralsritterthum. Wer möchte sich nun am Schlusse des Holländers der Ahnung erwehren, dass auch hier schon zwei von den Leiden der Willenswelt befreite Seelen emporsteigen in die Erlösungssphäre des Grales, als die Gestorbenen, und siehe! — sie leben?! — Und wer möchte es sich anders wünschen, als dass nach dem leidensvoll stürmisch bewegten Vorspiele dieser Holländer-Tragödie wie ein heiliger Frieden über dem wilden Meere, dessen Sohn nur die Sehnsucht kennt, der weltüberwölbende Grals-tempel des Parsifal sich ausspanne, dessen Ritter an den Erlöser glauben?! — Sehnsucht und Erlösung erleben wir so an den ersten beiden Tagen unseres Festspiels, und darin haben wir schon den ganzen Meister, als Menschen und Künstler. —

Hiermit ist zwar das Bedeutsamste für die Aufnahme des Holländers im Bayreuther Festspielhause angedeutet, doch noch nicht Alles, noch nicht das insbesondere Künstlerische, welches diesem Werke seine eigenthümliche Wichtigkeit verleiht. Es ist ja thatsächlich der Anfang einer neuen Künstlerschaft, eines neuen Kunstschaffens, gewesen. Aber dies nicht nur im Sinne der ersten Spuren, des tastenden Versuchs, sondern: wie in Bezug auf jene Grundideen aller späteren Werke, so bereits auch hinsichtlich der Gestaltung, ist dieses Werk ein Urbild, ein Kern, das das Wesen aller späteren grossen und vollendeten Entfaltungen in sich

enthält. Am Holländer, sagt der Meister selbst, ist er zuerst Künstler und Dichter geworden, also eben das, was für sein ganzes „Werk“, das Drama, entscheidend war. Er hatte hier, aus eigenem Erleben heraus, die Welt der Volks-Sage als solchen lebensvollen Stoff gefunden, der seine neue Form aus sich selbst bedang, für ihn bedang, weil er eben Der war, der er war, ein wirklicher „Finder“ und Dichter, nicht nur Benutzer und Komponist des Stoffes. Und mit dieser Sagendichtung war auch die Musik aus dem unnatürlichen Zwange der Operndichtung befreit. Was ihr davon noch in den ersten Werken anhaftete, gehörte nicht mehr der schon wesentlichen neuen Kunstart an, sondern waren nur noch abwelkende Reste gleichsam der Blüthe vom vorigen Jahr. Die wenigen „konventionellen“ Wendungen und Endungen in der Musik des Holländers machen sie gewiss nicht unfähig, aus dem „mystischen Abgrunde“ des Festspielhauses zu erklingen, wo die ihr so tiefeigenen „neuen Töne“ für das Dämonische der Natur und das Metaphysische der Menschenseele, für Sturm und Leid, für Sehnen und Erlösung, die Töne, die wir seitdem als die Meistersprache in der Vollendung des Tristans, des Ringes, des Parsifal kennen gelernt haben, vor allem Andern einzig heimisch sind, und wo sie auch einzig im Stande sind, die musikalische Beseelung des Dramas — nicht der „Oper“ — vom Fliegenden Holländer zum vollen Ausdruck zu bringen.

Das ist diejenige Musik, diese ganz wesenhaft Wagnerische Musik an welcher der junge Meister damals mit solcher Wonne entdeckte, dass er „noch Musiker sei“, an der er, der am Stoff zum Dichter geworden, nun auch wieder Musiker, erst recht eigentlich Musiker ward —: ein Musiker, dessen erste „Arie“, die er nun für die neue „Oper“ niederschrieb, eine Ballade war und als solche, wie er uns sagt, den alles bestimmenden Grundtypus der ganzen Musik mit Einem Male feststellte und hergab. Seine Senta war es, welche diese Ballade sang — ein Kind des Volkes und der Natur, eine Gestalt der Sage, eine dramatische Persönlichkeit, eine poetische Neuschöpfung, das „Weib“, der „Engel“, den nicht nur der Holländer ersuchte, sondern der von nun an selber ein hehrer Grundtypus der ganzen tragischen Dichtung Wagners bleiben sollte, der uns in Elisabeth, Brünnhilde, Isolde, ja selbst in der lächelnden Nürnberger Bürgermaid, dem „süssen Engel“, der „Eva im Paradies“ noch liebevoll wiederkehrt: Senta-Crescentia, die „Wachsende“, — als die endlich mit dem geliebten Menschen im göttlichen Liebesfrieden vereint vom Sehnen erlöst, verklärte, ideale Natur! — Und als diesen „guten Engel“ bezeichnete ja der Schöpfer des Holländer gerade im Rückblick auf die Entstehung jenes Werkes aus Nacht und Elend: die Musik. — Haben wir also in dem aus der Oper zum Drama geretteten Holländer, wie ihn der Meister gedacht und gedichtet, wie er ihn empfunden und erlebt, den ganzen an der Tragik des Genie's leidenden Menschen Wagner, so ist uns, wie

ihm, zugleich in der Musik seines Holländer schon der Engel zugesellt, der ihn, und mit ihm uns, per aspera ad astra führen sollte; und es ist das Bayreuther Festspielhaus, dies allein, wo solche Wunder sich vollziehen, in künstlerischer Reinheit, Reinheit vor Allem der Intention, des Wollens, — „um ihrer selbst willen“ — als Erlebnisse im deutschen Geiste und im Sinne des Meisters. Wer dies mitempfindet, feiert als unser Festgast sein rechtes „Jubiläum“ in Bayreuth — im „Fliegenden Holländer.“ —

Müssen wir nun wünschen, dass all' unsere lieben Festspielgäste mit solcher Kenntniss und Erkenntniss diesmal den Hügel und die Halle unseres Festspielhauses betreten möchten, so können wir ihnen nichts Besseres mit auf den Weg geben, als die eigenen Worte des Meisters, welche er zu verschiedenen Zeiten, in seinen Schriften und Briefen zerstreut, über seinen „Fliegenden Holländer“ einmal geäußert hat, und zwar in einer neuen Zusammenstellung der immer noch viel zu wenig bekannten, vielfach gar nicht gekannten, zu einem Ganzen, welches zunächst sowohl zur Entstehung wie zur Gestaltung des Werkes zweifellos die einzig maassgebenden und völlig aufklärenden Erläuterungen übersichtlich zu geben vermag. — Der Meister selbst tritt auf diese Weise, wie in einer neuen Schrift, vor die Gäste des eigenartigen Festspiels, das in diesem Jahre, welches die Welt das Jubiläumsjahr nennt, zum ersten Male sein frühestes und sein letztes Drama aus der Volkssage und der Musik mit einander vereinigt vorführt, verbunden zugleich mit dem grossen Ur-Bayreuther Werke seines reifen Künstlerlebens: dem „Ring.“ —

Wir haben es gut, die wir heute diese Werke, das früheste so gut wie das letzte, in Bayreuth uns vorführen lassen dürfen, wo auch der Geist der Ausführung, in welcher das Werk als Drama erst zum vollen Leben kommt, mit dem Geiste der Entstehung und Gestaltung harmonisch übereinstimmt und dadurch erst Das erreicht wird, was im Sinne des Meisters der Styl der Werke genannt werden kann. Als er selbst der-einst mit seinem neuen Werke in die Oeffentlichkeit des damals modernen Theaters trat, musste er es schmerzlich erleben, dass auch unter seiner eigenen unmittelbaren Beeinflussung die Aufführungen, in Dresden (1843) und in Zürich (1852), bestenfalls doch nur wiederum die Oper in seinem Drama, oder sein Drama als Oper, dem daran einzig gewöhnten Publikum nahebrachten. Soweit dies nicht zu ermöglichen war, oder das Drama absichtlich schärfer hervorzuheben versucht ward, fand das Werk kein Verständniss, musste es enttäuschen. Erst im Gefolge der späteren Werke, an denen mehr das Gefallen, als das Verständniss für den neuen Styl langsam erwachte, ist auch der Holländer zu etwas besserer Schätzung gelangt. Allein immer wieder hören wir den Meister selber sich darüber äussern, dass auf der Opernbühne seine Werke eben als „Opern“ erscheinen,

und eben darum schuf er ihnen und uns sein Bayreuth. Indem er es schuf, hatte er keineswegs seine früheren Werke, die das Publikum als Opern kennen und lieben gelernt, bei Seite geschoben und etwa nur für den Ring und Parsifal das neue Haus erbaut. Hatte er doch niemals aufgehört, wenn eine Gelegenheit sich darzubieten schien, ihnen zu einer richtigeren Wirkung auch auf der Opernbühne verhelfen zu wollen. Wie bemühte er sich doch schon, als der Holländer unter Liszt in Weimar (1853) zur Aufführung gebracht werden sollte, einzelne Stellen, über welche er inzwischen künstlerisch reiferer Meinung geworden, entsprechend umgeändert bringen zu lassen!*)

Schrieb er doch sogar, wie zum Tannhäuser im Jahre 1852, auch zum Holländer eine ausführliche Unterweisung an die Regisseure und Darsteller der Bühnen, an denen das Werk zur Aufführung kam, eine Schrift, welche aber erst bei der Gesamt-Ausgabe der Schriften und Dichtungen, etwa ein Vierteljahrhundert später, wenigstens den Lesern bekannt geworden ist. Von Seiten der Bühnen ward sie ihrerzeit ebenso wenig beachtet, wie die zum Tannhäuser, die der Meister nach vielen Jahren bei dem grossen Hoftheater einer berühmten Kunststadt, an welches er sie einst in mehren Exemplaren gesandt hatte, im uneröffneten Packet wieder vorfand. —

Jetzt sehen wir mit Staunen, wie jene Schriften eben Alles das auf's

*) Man beachte nur solche Stellen aus den Briefen an Liszt, Fischer und Uhlig:

An das Ausschreiben der Orchesterstimmen lass nicht eher gehen, als bis ich Dir von hier aus eine Partitur zugeschickt haben werde, in welcher ich nach meinen neueren Erfahrungen von der Wirksamkeit des Orchesters die Instrumentalpartien neu überarbeitet habe.

(An Liszt vom 30. 1. 1852 — I. Nr. 72. S. 162.)

In Bezug auf die Einrichtung der Holländer-Partitur empfehle ich Dir nothwendig die jetzt wieder zurückkehrende Dresdener Theater-Partitur; sie ist von mir selbst früher mit roth umgearbeitet, und zwar viel gründlicher als meine letzte Umarbeitung, namentlich ist das Blech viel sorgfältiger reduziert. Nur die Ouverture — Schluss — ist neuerdings gründlicher von mir behandelt.

(An Uhlig vom 3. 5. 1852. — Nr. 63. S. 189.)

Ist bei Euch denn nicht die Ouverture und der Schluss des letzten Finales des Fliegenden Holländers nach einer besonderen, von mir im vorigen Jahre eingerichteten Partitur, umgearbeitet worden? Namentlich der Schlusssatz der Ouverture ist in der Instrumentation von mir gänzlich umgeändert worden: die Partitur, die diese Umänderung enthielt, schickte ich vorm Jahr an Uhlig; er schrieb mir, dass er sie mit einer zweiten Partitur (welche die Umarbeitung der übrigen Instrumentation enthielt) nach Weimar geschickt habe. — Sieh doch nur in Eurer Theater-Partitur nach: ist darin namentlich der Schlusssatz der Ouverture bedeutend umgearbeitet, namentlich auch auf Seite 43 ein neuer Takt eingeschoben, so ist diese Euere Partitur nach einer zweiten Euch zugesandten ebenfalls eingerichtet. (In der Dresdener Partitur war der Schluss der Ouverture nur oberflächlich in den Violinen ein wenig umgeändert.) —

(An Liszt vom 8. 1. 1853. — I. Nr. 52. S. 207/8.)

Für alle Fälle ist es überhaupt am Besten, wenn der Schluss der Ouverture und des letzten Finales neu geschrieben werde: es ist nicht viel: 8 Seiten in der

Schlichteste und Deutlichste aussprechen, was wir in Bayreuth als einen neuen Darstellungs-Styl kennen und bewundern gelernt haben, und um so mehr bewundern sollten, als es sich dort wie etwas ganz Natürliches, wie etwas gibt, das sich von selbst versteht, — wenn man nur das Werk als Drama versteht. Wir haben in dieser unserer Festschrift diese „alten“ Erläuterungen vollständig, wie neu, aufgenommen. Die Leser werden daraus am Besten erkennen, sowohl, inwiefern ihre heimischen Bühnen noch heute dahinter zurückbleiben, was der Meister gewünscht hat, als auch, inwieweit sie doch etwa gegen früher schon etwas Bayreuther Lehren anzunehmen versucht haben mögen. Vor Allem aber werden sie erkennen, wie Bayreuth den Styl der Werke zu verstehen hatte und demgemäss wiedergibt, und wie es darin noch heute, nach 25 Jahren, im Wesen und Art seiner Darstellungen sich unterscheidet von den Einzelleistungen der Opernbühnen, indem es eben die stylistische Aufgabe im Ganzen, als ein Ganzes, wirklich als Drama auffasst und löst, streng und genau nach des Meisters Wunsch und Sinn. —

Dieser hatte es auch zu beklagen gefunden, dass er mit seinem Werke, als er damit vor das Publikum trat, obwohl er mit etwas Deutschem vor die Deutschen zu treten wähnte, immer nur auf Einzelne innerhalb dessen recht zu wirken vermochte, also, dass sie liebe- und verständnisvoll seinen Schritten und Thaten folgten. Wir hören es ihn gerade bei der Züricher Aufführung des Holländer erklären, dass er nun das Publikum aufgebe und sich nur noch an jene Einzelnen wende. Auch dieses Gefühl, diese Lebenserfahrung, hat an Bayreuth mitgebaut. Bayreuth ist nicht nur für die Werke, sondern auch für jene „Einzelnen“ errichtet worden.

Ouverture — von Seite 43 an — und 5 Seiten im Finale — von Seite 409 an. — Allerdings müssten aber auch für die Ouverture einzelne Vortragsangaben — vielleicht wörtlich mit Bezeichnung der Seiten und der Takte — nachgeholt werden.

(An Fischer vom 9. I. 1853. — Nr. 20, S. 302.)

Bringe doch ja das mit dem Schluss der Ouverture zum „Fliegenden Holländer“ in Ordnung. — — Gieb die Ouverture ja nicht ohne diese Umarbeitung.

Hier schicke ich Dir noch eine Aenderung: Du wirst sogleich finden, wohin sie gehört; das Blech und die Pauken bei diesem Schlage waren von zu grober, materieller Wirkung und man soll über Senta's Schrei beim Anblick des Holländers erschrecken, nicht aber über die Pauke und das Blech.

(An Liszt vom 13. I. 1853. — I. Nr. 94, S. 212.)

Worauf Liszt am 23. I. antwortete:

Alle Deine Aenderungen in der Partitur des Fliegenden Holländers sind genau in den Stimmen ausgeschrieben, und das letzte eingesandte pizzicato:



werde ich nicht vergessen. —

Hier ist die mit Bewusstsein gesammelte und gesicherte Möglichkeit gegeben, dass die Werke wirklich vor den Einzelnen erscheinen, die sie mit Liebe und Verständniss aufnehmen, ja mehr noch: hier wirkt das Ganze derart, dass das „Publikum“, wenn es aus aller Welt Enden nach Bayreuth kommt, um dieser Werke willen, unter dem Zauber der Stätte zu solch' Einzelnen wird, — dass Jeder ein Erlebniss an sich erfährt, und dass alle diese Einzelnen so immer mehr eine Gesammtheit — kein Publikum — vielmehr ein Privatissimum innerlich verbundener, künstlerisch bewegter und dadurch aus der Vereinzelung befreiter Seelen bilden.

Der Gesammtheit der Einzelnen — in diesem Sinne des Meisters — bieten wir also hier die Worte des Schöpfers über sein Werk als Festgruss dar und wünschen ihnen Allen einen tiefen Widerklang des Erlebnisses, welches dem Meister einst sein Holländer *in asperis* gewesen, nunmehr verklärt in der reinen, freien Sphäre der leidlosen *astra* edelster deutscher Kunst. —

H. von Wolzogen.

I.

Zur Entstehung und Gestaltung des Werkes.

Die Periode, seit der ich aus meiner inneren Anschauung schuf, begann mit dem fliegenden Holländer; Tannhäuser und Lohengrin folgten, und wenn in ihnen ein poetischer Grundzug ausgedrückt ist, so ist es die hohe Tragik der Entsagung, der wohlmotivirten, endlich nothwendig eintretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens. Dieser tiefe Zug ist es, der meiner Dichtung, meiner Musik die Weihe gab, ohne die alles wirklich Ergreifende, was sie ausübt, ihnen nicht eigen werden konnte.

(An Aug. Röckel. 20. 8. 56. — Brf. a. R. S. 66.)

Erstes Auftauchen des Holländers auf der norwegischen See.

Ohne im Geringsten mit ausreichenden Mitteln dazu versehen zu sein, ohne die mindeste Aussicht, ja ohne nur einen bekannten Menschen dort vermuthen zu dürfen, machte ich mich geradeswegs von Riga nach Paris auf. Unter den widerlichsten Umständen ward eine vier Wochen dauernde Seereise zurückgelegt, die mich auch an die Küste Norwegen's brachte. Hier tauchte mir der „fliegende Holländer“ wieder auf: an meiner eigenen Lage gewann er Seelenkraft; an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffgetriebe, Physiognomie und Farbe. — Paris verwischte mir jedoch wieder die Gestalt. (Mitth. a. m. Fr. Ges. Schr. IV. S. 321.)

Das Elend von Paris und der Engel der Musik.

Nach Beendigung des Rienzi, und bei fortwährender Tagesbeschäftigung mit musikalischer Lohnarbeit, gerieth ich auf einen neuen Ausweg, meinem gepressten Innern Luft zu machen. Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Oeffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris ihre glänzendsten Schätze aufsuchte. Das Gefühl der Nothwendigkeit meiner Empörung machte mich zum Schriftsteller.

Es war eine wohlhlüstig-schmerzliche Stimmung, in der ich mich damals befand; sie gebahr mir den bereits längst empfangenen „fliegenden Holländer“. — Alle Ironie, aller bittere oder humoristische Sarkasmus, wie er in ähnlichen Lagen unseren schriftstellernden Dichtern als einzige gestaltende Triebkraft verbleibt, war von mir zunächst in den litterarischen Ergüssen vorläufig soweit losgelassen und ausgeworfen worden, dass ich nach dieser Erledigung meinem inneren Drange nur durch wirkliches künstlerisches Gestalten genügen zu können in den Stand gesetzt war. Wahrscheinlich hätte ich nach dem Erlebten, und von dem Standpunkte aus, auf den mich die Lebenserfahrung gestellt hatte, dieses Vermögen nicht gewonnen, wenn ich etwa nur schriftstellerisch-dichterische Fähigkeiten von Jugend auf mir angeeignet hätte. — Ich würde vermuthlich so — um mich populär auszudrücken — die Hantirung des Treibers ausgeübt haben, der auf den Sack schlägt, wenn er den Esel meint: — wäre ich nicht durch Eines höher befähigt gewesen, und dies war mein Erfülltsein von der Musik.

— Ich will ihrer hier nur als meines guten Engels gedenken, der mich als Künstler bewahrte, ja in Wahrheit erst zum Künstler machte, von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer grösserer Bestimmtheit gegen unsere ganzen Kunstzustände sich auflehnte.

— — Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe. Von seiner heiligen Macht erfüllt, gewahrte ich, bei erwachsener Sehkraft des menschlichen Lebensblickes, nicht einen zu kritisirenden Formalismus vor mir, sondern durch diesen Formalismus hindurch erkannte ich auf dem Grunde der Erscheinung, durch sympathetische Empfindungskraft das Bedürfniss der Liebe unter dem Drucke eben jenes lieblosen Formalismus. Nur wer das Bedürfniss der Liebe fühlt, erkennt dasselbe Bedürfniss in Anderen. — So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Aerger; und so ward ich daher Künstler, nicht kritischer Litterat. Den Einfluss, den mein musikalisches Empfindungswesen auf die Gestaltung meiner künstlerischen Arbeiten, namentlich auf die Wahl und Bildung der dichterischen Stoffe ausübte, will ich seinem Wesen nach bezeichnen, wenn ich an der Darstellung der Entstehung und des Charakters dieser Arbeiten, die von mir unter diesem Einflusse zu Tage kamen, diese Bezeichnung mir für das Verständniss erleichtert haben werde. (IV. 323 ff.)

Das Weibliche der Faust-Musik geht über in den fliegenden Holländer.

Damals wollte ich eine ganze Faustsymphonie schreiben: der erste Theil (der Fertige) war eben der „einsame Faust“ in seinem Sehnen, Verzweifeln und Verfluchen; das Weibliche schwebt ihm nur als Gebild seiner Sehnsucht, nicht aber in seiner göttlichen Wirklichkeit vor: und dies ungenügende Bild seiner Sehnsucht ist es eben, was er verzweiflungsvoll zerschlägt. Erst der zweite Satz sollte nun Gretchen — das Weib — vorführen: schon hatte ich das Thema für sie — es war aber eben ein Thema —: das Ganze blieb liegen — ich schrieb meinen „Fliegenden Holländer“, — — womit ich mich aus dem Instrumental-Musik-Nebel zur Bestimmtheit des Drama's erlöste. (W.-L. 9. 11. 1852. — I. S. 200.)

Die Komposition des Werkes.

Der „Fliegende Holländer“, dessen innige Bekanntschaft ich auf der See gemacht hatte, fesselte fortwährend meine Phantasie; dazu machte ich die Bekanntschaft von H. Heine's eigenthümlicher Anwendung dieser Sage in einem Theile seines „Salons“. Besonders die von Heine einem holländischen Theaterstücke gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Oceans gab mir Alles an die Hand, diese Sage zu einem Opersujet zu benutzen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst, verfasste den Entwurf, und übergab ihn dem Herrn Leon Pillet mit dem Vorschlage, mir danach ein französisches Textbuch machen zu lassen. — — Bald war ich erstaunt, von Pillet zu erfahren, der von mir überreichte Entwurf gefalle ihm so sehr, dass er wünsche, ich träte ihm denselben ab. — — Ich bekämpfte hartnäckig diese Zumuthung, ohne jedoch etwas Anderes als die vorläufige Vertagung der Frage ausrichten zu können. — — Im Frühjahr (1841) zog ich auf das Land nach Meudon; bei dem warmen Herannahen des Sommers sehnte ich mich wieder nach einer geistigen Arbeit; die Veranlassung dazu sollte mir schneller kommen, als ich dachte. Ich erfuhr nämlich, dass mein Entwurf des Textes zum „Fliegenden Holländer“ bereits einem Dichter, Paul Fouché, übergeben war, und ich sah, dass, erklärte ich mich endlich zur Abtretung desselben nicht bereit, ich unter irgend einem Vorwande ganz darum kommen würde. Ich willigte also endlich für eine gewisse Summe in die Abtretung meines Entwurfes ein. Ich hatte nun nichts Eiligeres zu thun, als mein Sujet selbst in deutschen Versen auszuführen. Um sie zu komponiren, hatte ich ein Klavier nöthig, denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Produzirens musste ich mich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen: ich miethete ein Piano. Nachdem es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun ent-

decken zu müssen, dass ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; Alles ging mir im Fluge von Statten, und laut aufjauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, dass ich noch Musiker sei. In sieben Wochen war die ganze Oper komponirt. Am Ende dieser Zeit überhäuften mich wieder die niedrigsten äusseren Sorgen: zwei volle Monate dauerte es, ehe ich dazu kommen konnte, die Ouverture zu der vollendeten Oper zu schreiben, trotzdem ich sie fast fertig im Kopfe herumtrug. Natürlich lag mir nun nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen: von München und Leipzig erhielt ich abschlägige Antworten: die Oper eigene sich nicht für Deutschland, hiess es. Ich Thor hatte geglaubt, sie eigene sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen im Stande sind. — (Autobiogr. Sk. Ges. Schr. I. S. 21 ff.)

Die Stimmung beim Schaffen.

Unter äusseren Umständen, die ich anderswo bereits meinen Freunden berichtete, führte ich den „fliegenden Holländer“ mit grosser Schnelligkeit in Dichtung und Musik aus. Ich hatte mich von Paris auf das Land zurückgezogen, und trat von hier aus wieder in erste Berührung mit meiner deutschen Heimath. Mein Rienzi war in Dresden zur Aufführung angenommen worden. Diese Annahme galt mir im Allgemeinen für ein fast überraschend aufmunterndes Liebeszeichen und einen freundlichen Gruss aus Deutschland, die mich um so wärmer für die Heimath stimmten, als die Pariser Weltluft mich mit immer eisigerer Kälte anwehte. Mit all' meinem Dichten und Trachten war ich schon ganz nur noch in Deutschland. Ein empfindungsvoller, sehnstüchtiger Patriotismus stellte sich bei mir ein, von dem ich früher durchaus keine Ahnung gehabt hatte. Dieser Patriotismus war frei von jeder politischen Beifärbung. — Es war das Gefühl der Heimathlosigkeit in Paris, das mir die Sehnsucht nach der deutschen Heimath erweckte: diese Sehnsucht bezog sich aber nicht auf ein Allbekanntes, Wiedertzugewinnendes, sondern auf ein geahntes und und gewünschtes Neues, Unbekanntes, Erstzugewinnendes, von dem ich nur das Eine wusste, dass ich es hier in Paris gewiss nicht finden würde. Es war die Sehnsucht meines fliegenden Holländers nach dem Weibe, — aber, nicht nach dem Weibe des Odysseus, sondern nach dem erlösenden Weibe, dessen Züge mir in keiner sicheren Gestalt entgegentraten, das mir nur wie das weibliche Element überhaupt vorschwebte; und dies Element gewann hier den Ausdruck der Heimath, d. h. des Umschlossenseins von einem innig vertrauten Allgemeinen, aber einem Allgemeinen, das ich noch nicht kannte, sondern eben erst noch ersahnte. — — (IV. S. 330.)

Die Holländer-Sage als Volksgedicht des Heimathsehnsens.

Die Stimmung, in der ich den „fliegenden Holländer“ empfing, habe ich im Allgemeinen bezeichnet: die Empfängniss war genau so alt, als die Stimmung, die sich anfangs in mir nur vorbereitete, und, gegen berückende Eindrücke ankämpfend, endlich zu der Aeusserungsfähigkeit gelangte, dass sie in einem ihr angehörigen Kunstwerke sich ausdrücken konnte. — Die Gestalt des „fliegenden Holländers“ ist das mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist, in seiner allgemeinsten Bedeutung, die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. In der heiteren hellenischen Welt treffen wir ihn in den Irrfahrten des Odysseus und in seiner Sehnsucht nach der Heimath, Haus, Heerd und — Weib, dem wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten des bürgerfreundigen Sohnes des alten Hellas. Das irdisch heimathlose Christenthum fasste diesen Zug in die Gestalt des „ewigen Juden“: diesem immer und ewig, zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das Nichtmehrsein. Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer, thätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äusserte er sich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer. Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimath, Heerd und Eheweib zurück hatte sich, nachdem sie an dem Leiden des „ewigen Juden“ bis zur Sehnsucht nach dem Tode genährt worden, zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundenen, gesteigert. Diesen ungeheuer weit ausgedehnten Zug treffen wir im Mythos des fliegenden Holländers, diesem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeschichtlichen Epoche der Entdeckungsreisen. Wir treffen auf eine, vom Volksgeiste bewerkstelligte, merkwürdige Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus. Der holländische Seefahrer ist zur Strafe seiner Kühnheit vom Teufel (das ist hier sehr ersichtlich: dem Elemente der Wasserfluthen und der Stürme) verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umherzusegeln. Als Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasverus, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch — ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dies Weib ist aber nicht mehr die heimathlich sorgende, vor Zeiten gefeierte Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft. — Dies war der „fliegende Holländer“, der mir aus den Sümpfen und Fluthen

meines Lebens so wiederholt und mit so unwiderstehlicher Anziehungskraft auftauchte; das war das erste Volksgedicht, das mir tief in das Herz drang, und mich als künstlerischen Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte. Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verliess. — (IV. S. 327/8.)

Der Dichter.

Stelle ich mich hiermit meinen Freunden als Dichter vor, so sollte ich fast Bedenken tragen, schon mit einer Dichtung, wie der meines fliegenden Holländers, es zu thun. In ihr ist so Vieles noch unentschieden, das Gefüge der Situationen meist noch so verschwimmend, die dichterische Sprache und der Vers oft noch des individuellen Gepräges so baar, dass namentlich unsere modernen Theaterstückdichter — — die Bezeichnung dieser Dichtung als solcher mir für eine hart zu züchtigende Frechheit anrechnen werden. Weniger als die Furcht vor dieser zu erwartenden Strafe, würde mich mein eigenes Bedenken gegen die Form dieser Dichtung kümmern, wenn es meine Absicht wäre, mich in diesem Gedichte überhaupt als eine vollendete Erscheinung hinzustellen; wogegen es mich gerade reizt, meinen Freunden mich in meinem Werden vorzuführen. Die Form der Dichtung des fliegenden Holländers war mir aber, wie überhaupt die Form jeder meiner nachherigen Dichtungen, bis auf die äussersten Züge der musikalischen Ausführung, von dem Stoffe insoweit angewiesen, als er mir zum Eigenthum einer entscheidenden Lebensstimmung geworden war, und ich durch Uebung und Erfahrung auf dem eingeschlagenen Wege selbst mir die Fähigkeit zu künstlerischem Gestalten überhaupt gewonnen hatte. (IV. S. 329.)

Die Form der Sagendichtung.

Auf die fünfkaktige, in den allerbreitesten Dimensionen ausgeführte Oper (Rienzi), folgte unmittelbar „Der fliegende Holländer,“ den ich ursprünglich nur in einem Akte aufgeführt wissen wollte. Sie sehen, dass der Glanz des Pariser Ideals vor mir verblich, und ich die Gesetze der Form für meine Konzeptionen aus einer anderen Quelle zu schöpfen begann, als aus dem vor mir ausgebreiteten Menu der giltigen Oeffentlichkeit. Der Inhalt meiner Stimmung liegt Ihnen vor; in dem Gedichte liegt es deutlich ausgesprochen. Welcher dichterische Werth ihr zugesprochen werden dürfte, weiss ich nicht; doch weiss ich, dass ich namentlich schon bei der Abfassung des Gedichtes mich anders fühlte, als bei der Aufzeichnung meines Libretto's zu „Rienzi“, wo ich eben nur noch einen „Operntext“ im Sinne hatte, der es mir ermöglichen sollte, alle die vorgefundenen, gesetzgebenden Formen der eigentlichen grossen Oper, als da sind: Introduction, Finales,

Chöre, Arien, Duetten, Terzetten u. s. w., so reichlich als möglich auszufüllen. Mit diesen und allen folgenden Entwürfen wendete ich mich auch für die Wahl des Stoffes vom historischen Gebiete ein- für allemal zum Gebiete der Sage. — —

Die Sage, in welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, hat den Vorzug von dieser Zeit und dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigenthümlichen, äusserst prägnanten, und deshalb schnell verständlichen Form zu geben. Eine Ballade, ein volksthümlicher Refrain genügt, augenblicklich uns diesen Charakter mit grösster Eindringlichkeit bekannt zu machen. Diese sagenhafte Färbung, in welcher sich uns ein rein menschlicher Vorgang darstellt, hat namentlich auch den wirklichen Vorzug, die von mir dem Dichter zugewiesene Aufgabe, der Frage nach dem „Warum“ beschwichtigend vorzubeugen, ganz ungemein zu erleichtern. Wie durch die charakteristische Scene, so durch den sagenhaften Ton wird der Geist sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zu dem völligen Hellsehen gelangen soll, wo er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren kann, weshalb er da auch stäts nach dem Warum frug, gleichsam um seine Scheu vor dem Unbegreiflichen der Welt zu überwinden, der Welt, die ihm nun so klar und hell verständlich wurde. Wie diesen hellsehend machenden Zauber endlich die Musik vollständig ausführen soll, begreifen Sie nun leicht.

Schon für die dichterische Ausführung des Stoffes gibt dessen sagenhafter Charakter aus dem angeführten Grunde aber den wesentlichen Vorzug, dass, während der einfache, seinem äusseren Zusammenhange nach leicht übersichtliche Gang der Handlung kein Verweilen zur äusserlichen Erklärung des Vorganges nöthig macht, dagegen nun der allergrösste Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet werden kann, dieser inneren Seelenmotive, welche schliesslich einzig uns die Handlung als nothwendig erklären sollen, und zwar dadurch, dass wir selbst im innersten Herzen an diesen Motiven sympathisch theilnehmen.

Sie bemerken beim Ueberblick der Ihnen vorgelegten Dichtungen leicht, dass ich des hiermit bezeichneten Vorthesles mir erst allmählich bewusst wurde, und erst allmählich hseiner mich zu bedienen lernte. Schon das mit jedem Gedichte zunehmende Volumen bezeugt Ihnen dieses. Sie werden bald ersehen, dass meine anfängliche Befangenheit dagegen, der Dichtung eine breitere Entwicklung zu geben, namentlich auch mit daher rührte, dass ich zunächst immer noch zu sehr die herkömmliche Form der Opern musik im Auge hatte, welche bisher ein Gedicht unmöglich machte, das nicht zahlreiche Wortwiederholungen erlaubt. Im „Fliegenden Holländer“ hatte ich im Allgemeinen nur erst darauf Acht, die Handlung in ihren einfachsten Zügen zu erhalten, alles unnütze Detail, wie die dem gemeinen

Leben entnommene Intrigue auszuschliessen, und dafür diejenigen Züge breiter auszuführen, welche eben die charakteristische Farbe des sagenhaften Stoffes, da sie mir hier mit der Eigenthümlichkeit der inneren Handlungsmotive ganz zusammen zu fallen schien, in das rechte Licht zu setzen hatten, in der Art, dass jene Farbe selbst zur Aktion wurde. (Zukunftsmusik, Ges. Schr. VII. 160 ff.)

Dichtung und Musik.

Als ich meinen fliegenden Holländer schrieb, lebte ich der Ueberzeugung, nicht anders schreiben zu können, als ich schrieb. Der Stoff — durch Deinen Namens-Bruder mir bereits längst bekannt — erhielt für mich auf meiner berühmten Seefahrt und in den norwegischen Scheeren eine ganz besondere Farbe und Eigenthümlichkeit, allerdings düster, dennoch aber der Natur, der wir Alle angehören, abgelauscht, und nicht etwa Spekulationen eines düster-süchtigen Schwärmers. Das grosse wilde Meer mit seinen darüber gebreiteten Sagen ist aber ein Element, das sich nicht gehorsam und willig zu einer modernen Oper zustutzen lässt, und die ganze meerdurchbrauste Sage vom fliegenden Holländer, die mich nun einmal so einnahm, dass sie nach einer künstlerischen Reproduktion in mir verlangte, schien mir heillos verstümmelt und verstutzt werden zu müssen, wenn sie als Operntext den modernen Anforderungen an pikanten Spannungen und Ueberraschungen etc. genügen sollte. Ich zog es daher vor, nichts an dem Stoff, wie er sich ganz von selbst bot, mehr zu modelliren, als der Gang einer dramatischen Handlung es verlangt, den ganzen Duft der Sage aber sich ungestört über das Ganze vertheilen zu lassen, denn nur so glaubte ich den Zuhörer ganz in jener seltsamen Stimmung festbannen zu können, in der man — mit nur einiger Poesie begabt — die düsterste Sage bis zur Behaglichkeit lieb gewinnen kann. So liess ich dann aber auch meine Musik beschaffen sein: um meine Absicht zu erreichen, durfte ich nicht links und rechts sehen, dem modernen Geschmack nirgends das geringste Zugeständniss machen, weil ich sonst nicht nur unkünstlerisch, sondern auch unklug verfahren wäre. Den modernen Zuschnitt in Arien, Duetten, Finales etc. musste ich sogleich aufgeben, und dafür in einem Zuge fort die Sage erzählen, wie es etwa ein gutes Gedicht thun muss. Auf diese Weise brachte ich denn eine Oper zu Stande, von der ich — nachdem sie nun aufgeführt ist — nicht begreifen kann, wie sie hat gefallen können, weil sie ihrem ganzen Aeussern nach dem, was man jetzt unter Oper versteht, so sehr unähnlich ist, dass ich einsehe, wie ich in Wahrheit Viel von dem Publikum forderte, nämlich dass es mit einem Male von all dem abstrahire, was es bisher im Theater unterhalten und angesprochen hat. Dass nun aber diese Oper nicht nur in Dresden, sondern namentlich

auch in Kassel und Riga sich so viele Freunde erworben, und selbst das grössere Publikum für sich gewonnen hat, das erscheint mir als ein sehr wichtiger Fingerzeig für uns, der uns andeutete, dass wir nur schreiben müssen, gerade wie es der uns Deutschen angeborene poetische Sinn wiedergibt, nirgends hin Zugeständnisse an eine fremde Mode machen, und einfach die Stoffe wählen und so behandeln müssen, wie sie uns zusagen, um am Sichersten zu sein, auch unseren Landsleuten zu gefallen. Auf diese Art können wir auch wieder eine deutsche Original-Oper gewinnen, und Alle, die daran verzagen, und sich ausländische Modelle kommen lassen, können sich an diesem Holländer — der gewiss so koncipirt ist, wie ihn nun und nimmermehr ein Franzose oder Italiener koncipirt haben würde — ein Beispiel nehmen. — (An Ferdinand Heine 1843? Nr. 8 S. 375.)

Opernmelodie und Volksmelodie.

Im „Rienzi“ bestimmte mich überall da, wo mich nicht bereits schon der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus der Oper Spontini's angesprochen hatte. Die dem modernen Gehöre eingeprägte Opernmelodie verlor nun aber ihren Einfluss auf mich immer mehr und endlich gänzlich, als ich mich mit dem „fliegenden Holländer“ beschäftigte. Lag dies Abweisen des äusseren Einflusses zunächst in der Natur des ganzen Verfahrens, das ich mit dieser Arbeit einschlug, begründet, so erhielt ich nun aber auch eine entschädigende Nahrung für meine Melodie aus dem Volksliede, dem ich mich hierbei näherte. Schon in der Ballade bestimmte mich das unwillkürliche Innehaben der Eigenthümlichkeiten des nationalen Volksmelismus; noch entscheidender aber in dem Spinnerliede, und namentlich in dem Liede der Matrosen. Das, was die Volksmelodie dem modernen italienischen Melismus gegenüber am Kenntlichsten auszeichnet, ist hauptsächlich ihre scharf rhythmische Belebtheit, die ihr vom Volkstanze her eigenthümlich ist; unsere absolute Melodie verliert genau in dem Grade die populäre Verständlichkeit, als sie von dieser rhythmischen Eigenschaft sich entfernt, und da die Geschichte der modernen Opernmusik eben nur die der absoluten Melodie ist, so erscheint es sehr erklärlich, warum die neueren, namentlich die französischen Componisten und ihre Nachahmer geradeswegs wieder bei der reinen Tanzmelodie ankommen mussten, und der Contretanz, nebst seinen Abarten, gegenwärtig die ganze moderne Opernmelodie bestimmt. Mir war es aber nun nicht mehr um Opernmelodien zu thun, sondern um den entsprechenden Ausdruck für meinen darzustellenden Gegenstand, im „fliegenden Holländer“ berührte ich daher wohl die rhythmische Volksmelodie, aber genau nur da, wo der Stoff mich überhaupt in Berührung mit dem, mehr

oder weniger nur im Nationalen sich kundgebenden, Volkselemente brachte. Ueberall da, wo ich die Empfindungen dramatischer Persönlichkeiten auszudrücken hatte, wie sie von diesen im gefühlvollen Gespräche kundgegeben wurden, musste ich mich der rhythmischen Volksmelodie durchaus enthalten, oder vielmehr, ich konnte auf diese Ausdrucksweise gar nicht erst verfallen; sondern hier war die Rede selbst, nach ihrem empfindungsvollsten Inhalte, auf eine Weise wiederzugeben, dass nicht der melodische Ausdruck an sich, sondern die ausgedrückte Empfindung die Theilnahme des Hörers erregte. Die Melodie musste daher ganz von selbst aus der Rede entstehen. — — — Wie dies aber nur unter dem sehr allmählich weichenden Einflusse der gewohnten Opernmelodie geschah, das wird aus der Betrachtung meiner Musik zum „fliegenden Holländer“ sehr ersichtlich: hier bestimmte mich der gewohnte Melismus noch so sehr, dass ich sogar die Gesangskadenz hie und da noch ganz nackt beibehielt; und es kann dies Jedem, der auf der anderen Seite eingestehen muss, dass ich eben mit diesem fliegenden Holländer meine neue Richtung in Bezug auf die Melodie einschlug, als Beweis dafür dienen, mit wie wenig berechnender Reflexion ich in diese Bahn einlenkte. — (IV. 385—97.)

Senta's Ballade als Grundtypus.

Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des „fliegenden Holländers“ schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewusst den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische Ballade“ zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne Weiteres zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand.

— (IV. 293/4.)

Die Melodie und die Sprache.

Vielleicht werden Sie an der Ausführung dieses Gedichtes („Tristan und Isolde“) Vieles zu weit in das intime Detail gehend finden, und, sollten Sie diese Tendenz als dem Dichter erlaubt anerkennen wollen, doch nicht begreifen, wie dieser es wagen konnte, alle diese feinen Details dem Musiker zur Ausführung zu übergeben. Sie würden demnach hiermit dieselbe Befangenheit einnehmen, die mich noch bei der Konzeption des „fliegenden Holländers“ bestimmte, in der Dichtung nur sehr allgemeine Kontouren zu entwerfen, welche nur einer absolut musikalischen Ausführung in die Hand arbeiten sollte. Lassen Sie mich Ihnen hierauf aber sogleich Eines erwidern, nämlich: dass, wenn dort die Verse darauf berechnet waren, durch zahlreiche Wiederholung der Phrasen und der Worte, als Unterlage unter die Opernmelodie, zu der dieser Melodie nöthigen Breite ausgedehnt zu werden, in der musikalischen Ausführung des „Tristan“ gar keine Wortwiederholung mehr stattfindet, sondern im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie dichterisch bereits konstruirt ist. — (Zukunftsmusik, Ges. Schr. VII. 164.)

Vom Holländer bis zum Lohengrin.

1. Die Gestaltung.

In der Natur des Fortschrittes aus dem musikalischen Empfindungswesen zur Gestaltung dichterischer Stoffe lag es nun ganz von selbst bedingt, dass ich den verschwimmenderen, allgemeineren Gefühlsinhalt dieser Stoffe zu immer deutlicherer, individuellerer Bestimmtheit verdichtete, und so endlich da ankommen musste, wo der unmittelbar auf das Leben sich beziehende Dichter sicher und fest das durch den musikalischen Ausdruck Kundzugebende bezeichnet und von sich aus bestimmt. Wer daher aufmerksam die Bildung der drei hier vorgelegten Dichtungen betrachtet, wird finden, wie ich im „fliegenden Holländer“ in weitesten, vagesten Umrissen das zeichnete, was ich im „Tannhäuser“, und endlich im „Lohengrin“ mit immer deutlicherer Bestimmtheit zu sicherer Gestaltung brachte. — (IV. 389.)

2. Der Gehalt.

Dies Programm*) macht mir völlige Freude; es gibt im richtigen

*) In einem für den Sommer 1852 geplanten, nicht zu Stande gekommenen Orchesterkonzert in Zürich hatten folgende Stücke zur Aufführung gelangen sollen:

Zur Eröffnung: Festlicher Marsch und Chor aus Tannhäuser.

I. Theil. Der fliegende Holländer: Ballade. Matrosenchor. Ouvertüre.

II. Theil. Tannhäuser: Einleitung zum dritten Akt. Gesang der heimkehrenden Pilger. Ouvertüre.

III. Theil. Lohengrin: Orchestervorspiel. Chorscenen aus dem zweiten Akt. Hochzeitsmusik. --

Fortschritt in musikalischen — ziemlich plastischen Zügen — meine wachsende dichterische Stimmung. Die Ballade aus dem Holländer zum Anfang — die Hochzeitsmusik mit dem Brautlied zum Schluss: von der schwärmerischsten Sehnsucht bis zum keuschesten sinnlichen Genuss: — dazwischen liegt Alles — was eben im grossen Gange unserer Entwicklung dazwischen liegt. (An Uhlig 13. 12. 1851. — Nr. 49. S. 133.)

Die Wirkung des Werkes.

Hiergegen machte ich wieder andere Erfahrungen mit dem „Fliegenden Holländer“. — Bereits hatte der alte Meister Spohr diese Oper schnell in Kassel (5. 6. 1843) zur Aufführung gebracht. Dies war ohne Aufforderung meiner Seits geschehen; dennoch fürchtete ich Spohr fremd bleiben zu müssen, weil ich nicht einzusehen vermochte, wie meine jugendliche Dichtung sich zu seinem Geschmacke verhalten könne. Wie war ich erstaunt und freudig überrascht, als dieser graue, von der modernen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende, ehrwürdige Meister in einem Briefe seine volle Sympathie mir kundgab, und diese einfach durch die innige Freude erklärte, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in Allem ansähe, dass es ihm um die Kunst Ernst sei! Spohr, der Greis, blieb der einzige deutsche Kapellmeister, der mit warmer Liebe mich aufnahm, meine Arbeiten nach Kräften pflegte, und unter allen Umständen mir treu und freundlich gesinnt blieb. — Auch in Berlin kam nun (7. 1. 1844) der fliegende Holländer zur Aufführung; ich erhielt keinen Grund zu einer eigentlichen Unzufriedenheit mit ihrer Beschaffenheit. Die Erfahrung ihres Eindrucks auf das Publikum war mir hier aber sehr wichtig: die miss-träuscheste, zum Schlechtfinden aufgelegtste Berliner Kälte desselben, die den ersten Akt über angehalten hatte, ging im Verlauf des zweiten Aktes in vollste Wärme und Ergriffenheit über. Ich konnte den Erfolg nicht anders als durchaus günstig betrachten: dennoch verschwand die Oper sehr bald vom Repertoire. Ein sicherer Instinkt für das moderne Theaterwesen leitete die Direktion, indem sie diese Oper, selbst wenn sie gefiel, als unpassend für ein Theaterrepertoire ansah. — — — Es müssen hierzu Stücke verwandt werden, die entweder von ganz allgemein gleichgiltiger Stimmung, oder einer Stimmung überhaupt ganz baar sind, also auch auf Erweckung einer besonderen Stimmung beim Publikum gar nicht ausgehen, und nur durch den äusserlichen Reiz der Vorführung, durch mehr oder weniger rein persönliche Theilnahme für die darstellenden Virtuosen, eine zerstreute Unterhaltung zu bewirken im Stande sind. — — — Die Stimmung, die mein „fliegender Holländer“ im glücklichen Falle zu erwecken vermochte, war aber eine so prägnante, ungewohnte und tief erregte, dass selbst die-

jenigen, die ganz von ihr erfüllt worden waren, unmöglich häufig und schnell hintereinander aufgelegt sein konnten, in dieselbe Stimmung sich wiederum versetzen zu lassen. Von solchen Stimmungen will ein Publikum, wie jeder Mensch, überrascht werden: der heftige und tiefnachwirkende Schlag dieser Ueberraschung ist — auch als Zweck des Kunstwerkes — das Wohlthätige und Erhebende in der Wirkung einer dramatischen Vorstellung. Dieselbe Ueberraschung gelingt entweder nie wieder, oder nur bei sehr seltenen Wiederholungen, und nach allmählich durch das Leben bewirkter Verwischung des empfangenen ersten Eindruckes; wogegen die gewaltsame Anreizung, mit bewusster Absicht diese Ueberraschung sich zu verschaffen, ein krankhafter Zug unserer modernen Kunstschwelgerei ist. (IV. S. 345/346.)

Das Publikum.

Begriff ich dies auch zu jener Zeit noch nicht klar, so drängte es als Wahrnehmung sich doch meiner Empfindung auf, und zwar namentlich durch Innwerden des ungemein starken Eindruckes, den mein „fliegender Holländer“ auf Einzelne gemacht hatte. In Berlin, wo ich übrigens durchaus unbekannt war, empfing ich von zwei Menschen — einem Manne und einer Frau, die, mir zuvor ganz fremd, der Eindruck des fliegenden Holländers plötzlich mir zugeführt hatte — die erste bestimmte Genugthuung und Aufforderung für die von mir eingeschlagene eigenthümliche Richtung. Von jetzt an verlor ich immer mehr das eigentliche „Publikum“ aus den Augen: die Gesinnung einzelner, bestimmter Menschen nahm für mich die Stelle der nie deutlich zu erfassenden Meinung der Masse ein, die mir — in diesem Bezuge noch ganz Gedankenlosen — bis dahin in unbestimmtesten Umrissen als der Gegenstand vorgeschwebt hatte, an die ich mich als Dichter wandte. (IV. S. 347.)

II.

Zur Darstellung des Werkes.

Die erste Aufführung*) klärte mich bereits darüber auf, dass ich alle Illusionen für das „Drama“ aufgeben, und mich einzig damit begnügen musste, dass ich das Stück „Oper“, das noch im fliegenden Holländer steckt, gehörig zur Geltung brächte. Somit musste der Erfolg mich eigentlich ganz kalt lassen, und nicht das Mindeste ist dadurch in meiner innigst bewussten Stellung zum Theater und Publikum geändert. Dass aber der Holländer auch als „Oper“ wirkte, ist mir erklärlich geworden, und ich gebe auch gerne zu, dass der Eindruck auf mein Publikum ein sehr ungewohnter, tiefer und ernster war. (An Uhlig vom 3. 5. 1852. — Nr. 62. S. 184/5.)

Die Aufgabe des Dirigenten.

Vor Allem habe ich, im Bezug auf die genaue Uebereinstimmung der scenischen Vorgänge mit dem Orchester, dem Dirigenten und Regisseur das zurückzurufen, was ich hierüber bereits für die Aufführung des „Tannhäuser“ ihnen an das Herz legte.

„Die musikalischen Dirigenten unserer Theater haben sich fast durchgängig gewöhnt, die Scene und die für sie zu treffenden Anordnungen gänzlich ihrer Aufmerksamkeit entzogen sein zu lassen; dem entsprechend beschränken sich unsere Regisseure einzig auf die Scene, mit völligem Ausserachtlassen des Orchesters. Aus diesem Uebelstande ergibt sich die innere Zusammenhangslosigkeit und dramatische Unwirksamkeit unserer Opernvorstellungen; in ihnen hat sich folgerichtig der Darsteller der Beachtung irgendwelches Zusammenhanges eines Ganzen entwöhnt, und in seiner vereinsamten Stellung dem Publikum gegenüber bis dahin verbildet, wo wir ihn jetzt als absoluten Opernsänger angelangt sehen. Betrachtet der musikalische Dirigent das Orchester als eine Sache ganz für sich, so kann er seinen Maassstab für das Verständniss desselben nur den Werken der absoluten Instrumentalmusik, der Symphonie, entnehmen, und Alles, was von den Formen dieses Genre's abweicht, muss ihm unverständlich bleiben. Das von diesen Formen Abweichende ist aber gerade das, was in seiner besonderen Form durch einen Handlungs- oder Gefühlsvorgang auf der Scene bedingt wird, seine Erklärung somit nicht aus der absoluten Instrumentalmusik, sondern eben nur aus jenem scenischen Vorgange finden kann, und der Dirigent, der sich die genaue Be-

*) In Zürich: 20. 4. 1852.

„achtung des selben entgehen lässt, wird daher in den betreffenden „Stellen nur willkürliche musikalische Züge erkennen, und durch „seine willkürliche, rein musikalische Deutung, in der Ausführung „sie in Wahrheit auch dazu machen: denn ihm fehlt das Maass, „nach welchem er genau wiederum die rein musikalische Essenz „jener Züge zur Darstellung zu bringen hat, er wird somit im Zeit- „maass und Ausdruck sich — vergreifen. Dieser Erfolg genügt, „um wiederum den scenischen Dirigenten und Darsteller für das „von ihnen Darzustellende der Art zu beirren, dass sie, das Band „des dramatischen Zusammenhanges zwischen Scene und Orchester „verlierend, und jeden Zusammenhang endlich ganz aufgebend, sich „ihrerseits nun zu Willkürlichkeiten anderer Art in der Darstellung „veranlasst fühlen, die in ihrer ganzen wunderlichen Uebereinstim- „mung die stereotype Konvention der modernen Operndarstellung „ausmachen. Es liegt auf der Hand, dass geistvolle dramatische „Kompositionen auf diese Weise bis zur vollsten Unkenntlichkeit „verstümmelt werden müssen; es ist aber ebenso gewiss, dass „selbst die seichtesten modernen italienischen Opern in der Dar- „stellung ausserordentlich gewinnen würden, wenn dabei jener „Zusammenhang, der selbst in diesen Opern (obgleich nur in den „grotesksten Zügen) noch vorhanden ist, zur Geltung käme. Ich „erkläre aber, dass eine dramatische Komposition wie mein „Tann- „häuser“, deren einzige Wirkungsmöglichkeit lediglich in jenem „Zusammenhange zwischen Scene und Musik beruht, geradeswegs „umgebracht wird, wenn das von mir gerügte Verfahren der „musikalischen und scenischen Dirigenten bei der Darstellung seine „Anwendung erhält. Ich ersuche daher die musikalischen Dirigenten, „denen Neigung oder Auftrag die Aufgabe zuwies, mein Werk auf- „zuführen, die Partitur zunächst nicht anders zu lesen, als mit der „genauesten Beachtung der Dichtung und endlich der besonderen „zahlreichen Angaben für die scenische Darstellung.“ (Auff. des Th. — Ges. Schr. V. S. 163.)

Misshandlung des Werkes durch den Dirigenten.

Durch die empfangenen Eindrücke bereits zu einer gewissen Gefühlslosigkeit abgestumpft, empfand ich kein Widerstreben dagegen, einer Aufführung meines „Fliegenden Holländer“ in Mannheim beizuwohnen. Mich belustigte es, im Voraus zu erfahren, dass diese, einen giltigen Opernabend kaum ausfüllende Musik, welche ich einst zur Aufführung in einem einzigen Akte bestimmt hatte, einer ganz besonderen Streichoperation nicht entgangen war: man sagte mir, die Arie des Holländers, sowie sein Duett

mit Daland seien gestrichen, und man führe davon nur die Schlusskadenzen aus. Ich wollte das nicht glauben, aber ich erlebte es, und fand mich, da ich die Schwäche des Sängers der Hauptpartie erkannte, nur dadurch verdrüsslich gestimmt, dass gerade die gedehnteren geräuschvollen Schlüsse allein ausgeführt wurden; jedenfalls war es mir aber erspart, die ausgelassenen Hauptstücke unrichtig und mangelhaft vorgetragen zu hören, und ich konnte mich damit trösten, dass diese Moor'schen „Kleinigkeiten“ mich nicht angingen. Dagegen betraf es mich nun, als ich im zweiten Aufzuge die Scene der Senta mit Erik nicht gestrichen fand: ein Tenorist, der das Unglück hatte, sogleich bei seinem Auftreten Ermüdung um sich zu verbreiten, schien auf der vollständigen Ausführung seiner Partie bestanden zu haben, und der Dirigent schien hierfür sich dadurch zu rächen, dass er das Tempo der leidenschaftlichen Liebesklagen Erik's mit regelmässig ausgeschlagenen Vierteln zu einer wahrhaft peinigenden Breite ausdehnte. Hier litt ich an der Gewissenhaftigkeit des Dirigenten, welche jedoch am Schlusse des Aktes sich plötzlich zur Entzügelung vollster subjektiver Freiheit ausliess: hier, wo der ausgeführtere Schluss, die *peroratio*, nach bedeutender Steigerung der Situation einen entscheidenden Sinn hat, und daher bei der Ausführung stäts auch in diesem Sinne auf das Publikum wirkt, hier übte der Herr Kapellmeister ein angemaasstes Amt als Censor aus, und strich die Schlusstakte, einfach weil sie ihn ärgerten, während es ihn mit Behagen erfüllt zu haben schien, bei seinen Strichen im ersten Aufzuge gerade nur die Schlussphrasen ausführen zu lassen. (Einbl. i. d. h. Op. — Ges. Schr. IX. S. 318/9.)

Die Aufgabe des Regisseurs.

„Am Dirigenten ist es, wenn er die Nothwendigkeit einer sorgfältigen Behandlung der Scene erkennt, den Regisseur von dem ganzen Umfange seiner Aufgabe in Kenntniss zu setzen. Dieser wird seine Aufgabe nur sehr unvollständig aus dem „Buche“ allein begreifen lernen; würde dies anders der Fall sein, so müsste dies nur beweisen, dass die Musik dazu unnöthig und überflüssig war. Die meisten scenischen Angaben sind erst in der Partitur, an den bezüglichen musikalischen Stellen enthalten, und diese hat daher der Regisseur mit Hilfe des Kapellmeisters bis zum genauesten innehaben kennen zu lernen. Die nächste Sorge des Regisseurs wird dann sein, sich mit dem Dekorationsmaler in das bestimmteste Einvernehmen zu setzen. Auch dieser geht gemeinhin vom musikalischen und scenischen Dirigenten gänzlich getrennt zu Werke; ihm wird das „Buch“ zur Einsicht gegeben, und in diesem beachtet er weiter nichts, als was ihn scheinbar allein angeht, nämlich die

„eingeklammerten, lediglich nur auf sein Werk bezüglichen Stellen.
 „Im Verlaufe meiner Mittheilung werde ich aber zeigen, wie unerlässlich ein genaues Eingehen auch dieses mitwirkenden Faktors auf die innerlichsten Intentionen des ganzen Kunstwerkes ist, und wie nothwendig ich darauf bestehen muss, dass er von vornherein zur bestimmtesten Kenntniss jener Absichten gelange.“ — (Auff. des Th. — Ges. Schr. V. S. 164.)

I. Akt.

Die Schiffe und die See.

Namentlich bedürfen die Schiffe und die See einer ausserordentlichen Aufmerksamkeit des Regisseurs: er findet alle nöthigen Angaben an den entsprechenden Stellen des Klavierauszuges oder der Partitur. Die erste Scene der Oper hat die Stimmung hervorzubringen, in welcher es dem Zuschauer möglich wird, die wunderbare Erscheinung des „fliegenden Holländers“ selbst zu begreifen: sie muss daher mit vorzugsweiser Liebe behandelt werden; das Meer zwischen den Schären muss so wild als möglich dargestellt sein; die Behandlung des Schiffes kann nicht naturgetreu genug sein: kleine Züge wie das Rütteln des Schiffes durch eine anschlagende starke Welle (zwischen den beiden Versen des Steuermannliedes) müssen sehr drastisch ausgeführt werden. Besondere Aufmerksamkeit fordert die Beleuchtung und ihr mannigfacher Wechsel: um die Nüancen des Wetters im ersten Akte wirksam zu machen, ist die geschickte Benutzung von gemalten Schleierprospekten, die bis in die Mitte der Bühne zu verwenden sind, unerlässlich. Da meine Bemerkungen jedoch dem rein dekorativen Theile der Darstellung nicht besonders gelten sollen (für sie verweise ich auf das Scenarium von dieser Oper nach der Aufführung in dem Berliner Schauspielhause), so begnüge ich mich — wie gesagt — mit der Bitte um genaue Beachtung meiner zerstreuten scenischen Angaben, indem ich die Art der Ausführung derselben vor Allem auch der Erfindungskraft des Dekorateurs und Maschinisten überlasse. (V. S. 207.)

Mangelhafte Ausführung.

Jetzt mehr als je erkannte ich, welche schlechte Aufführung gerade von diesem meinem Werke Dresden geliefert hat, indem ich — ohne alle Illusion — erkennen musste, dass z. B. auf dem hiesigen Züricher Winkeltheater eine durchaus gelungene und deshalb wirksame Aufführung zu Stande zu bringen war. Wenn ich daran denke, was der phantasievolle

Dresdener Maschinist Hänel auf seiner herrlichen Bühne für eine grenzenlos unbeholfene und lederne Darstellung vom fliegenden Holländer damals zu Tage förderte, so fasst mich jetzt nachträglich noch Ingrim. (An Fischer. 9. 3. 1852. Nr. 17. S. 297.)

Die Darstellung der Hauptpartie: „Der Holländer.“

Lediglich wende ich mich daher an die Darsteller, und unter diesen vor Allem an den Repräsentanten der schwierigen männlichen Hauptrolle „der Holländer“. Von dem glücklichen Ausfall dieser Hauptpartie hängt der wirkliche Erfolg der ganzen Oper einzig ab: es muss dem Darsteller derselben gelingen, das tiefste Mitleiden zu erregen und zu unterhalten, und dies wird er können, wenn er folgende Hauptcharakterzüge der Darstellung genau befolgt. — (V. S. 208.)

Worauf es ankommt.

T. hat nur Glanz oder Milde in seiner Stimme, nicht aber einen einzigen wahren Schmerzensaccent. Der hiesige Züricher Sänger des fliegenden Holländers hat mir bei Weitem mehr geleistet, als der Dresdener und Berliner, trotzdem jene bessere Stimmen hatten. (W.-L. 29. 5. 1852. — I. Nr. 78. S. 177.)

Das erste Auftreten.

Das Aeussere seiner Erscheinung ist genügend angezeigt. Sein erster Auftritt ist ungemein feierlich und ernst: die zögernde Langsamkeit seines Vorschreitens auf dem festen Lande möge einen eigenthümlichen Kontrast mit dem unheimlich schnellen Daherlaufen des Schiffes auf der See bieten. Während der tiefen Trompetentöne (H-moll), ganz am Schlusse der Introduction, ist er, auf einem von der Mannschaft ausgelegten Brette, vom Bord des Schiffes bis an eine Felsplatte des Ufers vorgeschritten: die erste Note des Ritornells der Arie (das tiefe Eis der Bässe) wird vom ersten Schritte des Holländers auf dem Lande begleitet; das Schwankende seiner Bewegung, wie bei Seeleuten, die nach langer Seefahrt zum ersten Male das Land betreten, begleitet wiederum musikalisch die Wellenfigur der Violoncellen und Bratschen: mit dem ersten Viertel des dritten Taktes thut er den zweiten Schritt, immer mit verschränkten Armen und gesenktem Haupte; der dritte und vierte Schritt fällt mit den Noten des achten und zehnten Taktes zusammen. Von hier an folgt seine fernere Bewegung der Unwillkür des weiteren Vortrages, doch nie möge sich der Darsteller zu auffallender Lebhaftigkeit im Hin- und Herschreiten verleiten lassen: eine

gewisse grauenhafte Ruhe in der äusseren Haltung, selbst bei der leidenschaftlichsten inneren Kundgebung des Schmerzes und der Verzweiflung, wird das Charakteristische seiner Erscheinung zu geeigneter Wirkung bringen. (V. S. 208.)

Der Monolog.

Die ersten Phrasen werden ohne die mindeste Leidenschaftlichkeit, wie von einem Uebermüden (fast genau im Takte, wie überhaupt das ganze Rezitativ) gesungen; bei den, mit bitterem Grimme gesungenen Worten: „Ha, stolzer Ocean“ u. s. w. bricht er noch nicht in eigentliche Leidenschaft aus: mehr wie mit schrecklichem Hohne wendet er nur den Kopf halb nach dem Meere zurück. Während des Ritornells nach: „doch ewig meine Qual“, senkt er wieder, wie müde und traurig, das Haupt; die Worte: „euch, des Weltmeeres Fluthen“ u. s. w. singt er so vor sich hinstarrend. Für die mimische Begleitung des Allegros: „wie oft in Meeres tiefsten Grund“ u. s. w. will ich den Sänger nicht allzu arg in der äusseren Bewegung beschränken, doch halte er auch hierbei immer noch meine Hauptweisung fest, bei grösster und ergreifendster Leidenschaftlichkeit, beim schmerzlichsten Gefühle, mit dem er den Gesangvortrag zu beleben hat, für jetzt noch möglichste Ruhe in der äusseren Haltung zu bewahren: eine, jedoch nicht zu breite, Arm- und Handbewegung genüge für die einzelnen heftigen Accente des Vortrages. Selbst noch die Worte: „Niemals der Tod, nirgends ein Grab!“, die allerdings mit gewaltigster Betonung gesungen werden müssen, gehören mehr nur noch der Schilderung seiner Leiden an, als einem wirklichen, unmittelbaren Ausbruche seiner Verzweiflung: zu diesem kommt er erst mit dem Folgenden, wofür daher die höchste Energie der Aktion aufgespart werden muss. Mit der Wiederholung der Worte: „dies der Verdammniss Schreckgebot!“ hat er den Kopf und die ganze Haltung des Körpers etwas tief geneigt: so verbleibt er während der vier ersten Takte des Nachspieles; mit den Tremolo der Violinen (Es) vom fünften Takte erhebt er, bei dauernder tiefer Haltung des übrigen Körpers, den Blick aufwärts gen Himmel; mit dem Eintritt des tiefen Paukenwirbels, im neunten Takte des Nachspieles, geräth er in ein schauriges Zittern, die niedergehaltenen Fäuste ballen sich krampfhaft, die Lippen beben ihm, als er endlich (den starren Blick durchweg gen Himmel gerichtet) die Phrase: „Dich frage ich“ u. s. w. beginnt. Diese ganze, fast unmittelbare Anrede an den „Engel Gottes“ muss, bei dem furchtbarsten Ausdrücke, mit dem sie gesungen wird, in der angegebenen Stellung (ohne auffallende andere Veränderung derselben, als der nothwendige Vortrag es an einzelnen Stellen erfordert) ausgeführt werden: wir müssen einen „gefallenen Engel“ selbst vor uns sehen, der aus fürchterlichster Qual heraus der ewigen Gerechtigkeit seinen Grimm kundgibt. Endlich aber bei den Worten:

„Vergeb'ne Hoffnung!“ u. s. w. macht sich die ganze Kraft seiner Verzweiflung Luft: wüthend richtet er sich auf, und mit der energischsten Aktion des Schmerzes stösst er, das Auge immer noch auf den Himmel gerichtet, alles „vergeb'ne Hoffen“ von sich: er will nichts mehr von der verheissenen Erlösung wissen, und sinkt nun (mit dem Eintritte des Paukenwirbels und der Bässe) wie vernichtet zusammen. Bei dem Eintritte des Allegro-Ritornells beleben sich seine Züge wie zu einer neuen, grauenvoll letzten Hoffnung, der Hoffnung auf den Weltuntergang, an welchem doch auch er vergehen müsse. Dieses Schluss-Allegro bedarf jetzt der schrecklichsten Energie im Gesangsvortrage, wie in der mimischen Aktion; denn hier ist Alles unmittelbarer Affekt: der Sänger mache es aber doch möglich, dies ganze Tempo, trotz aller Gewalt des Vortrages, nur wie ein Zusammenfassen aller Kraft erscheinen zu lassen, die ihren stärksten, zermalmenden Ausbruch erst auf den Worten: „Ihr Welten, endet euren Lauf!“ u. s. w. erhält. Hier muss die Erhabenheit des Ausdruckes auf ihrem höchsten Gipfel sein. Nach den Schlussworten: „ew'ge Vernichtung nimm mich auf!“ bleibt er in grosser Stellung, fast wie eine Bildsäule, während des ganzen Fortissimos des Nachspieles, stehen: erst mit dem Eintritte des Pianos, während des dumpfen Gesanges aus dem Schiffsraume, lässt er allmählich in der Kraft der Stellung nach; die Arme sinken ihm; bei den vier Takten „*expressivo*“ der ersten Violine senkt er matt das Haupt, und wankt unter den letzten acht Takten des Nachspieles nach der Felsenwand zur Seite hin: hier lehnt er sich mit dem Rücken an, und verbleibt nun, die Arme auf die Brust verschränkt, lange in dieser Stellung.

Ich habe diese Scene so ausführlich besprochen, um an ihr zu zeigen, in welchem Sinne ich den „Holländer“ dargestellt verlange, und welches Gewicht in der sorgfältigsten Uebereinstimmung der Aktion mit der Musik liegt; im gleichen Sinne möge ferner der Darsteller seine ganze Rolle zu erfassen sich bemühen. Ausserdem ist diese Arie aber auch das Schwierigste der Partie, und dieses namentlich deswegen, weil von dem Erfolge dieser Scene das ganze weitere Verständniss des Gegenstandes für das Publikum abhängt: hat dieser Monolog vollkommen der Absicht gemäss den Zuhörer ergriffen und bestimmt, so ist für den wichtigsten Theil der fernere Erfolg des Ganzen gesichert, wogegen alles Nachstehende nicht im Stande sein würde, das hier Versäumte nachzuholen. (V. S. 208—211.)

Verfehlte Wirkung bei der ersten Aufführung.

Sogleich nach dem Erfolge des Rienzi auf dem Dresdener Hoftheater, fasste die Direktion den Beschluss, auch meinen „fliegenden Holländer“ alsbald zur Aufführung bringen zu lassen. — Bereitwillig erfasste ich das Anerbieten und studirte die Oper schnell ein, ohne sonderliche Sorge für

die Mittel der Aufführung: das Werk erschien mir unendlich einfacher für die Darstellung, als der vorangegangene Rienzi, die Anordnung der Scene leichter und verständlicher. Die männliche Hauptpartie zwang ich fast einem Sänger auf, der genug Erfahrung und Selbstkenntniß hatte, um sich der Aufgabe nicht gewachsen zu fühlen. Die Aufführung [2. 1. 1843] missglückte in der Hauptsache durchaus. Dieser Erscheinung gegenüber fühlte sich das Publikum um so weniger zu Erfolgsbezeugungen bestimmt, als es von dem Genre selbst verdriesslich berührt wurde, indem es durchaus etwas dem Rienzi Aehnliches erwartet und verlangt hatte, nicht aber etwas ihm geradeweges Entgegengesetztes. Meine Freunde waren betreten über diesen Erfolg; es lag ihnen fast nur daran, seinen Eindruck sich und dem Publikum zu verwischen, und zwar durch eine feurige Wiederaufnahme des Rienzi. Ich selbst war verstimmt genug, um zu schweigen, und den fliegenden Holländer unvertheidigt zu lassen. (M. a. m. Fr. IV. 339/40.)

Die Scene mit Daland.

In der folgenden Scene mit Daland bleibt der „Holländer“ zunächst in seiner zuvor angenommenen Stellung. Die Anrede Daland's vom Schiffe aus beantwortet er, indem er nur den Kopf ein wenig hebt. Als jener zu ihm auf das Land kommt, schreitet auch der Holländer mit vornehmer Ruhe etwas der Mitte zu. Sein ganzes Benehmen zeigt hier stille, ruhige Würde; sein Ausdruck ist gleichmässig, edel, aber ohne irgend welchen starken Accent: er handelt und redet hier wie nach alter Gewohnheit: so oft schon hat er ähnliche Begegnungen und Unterhandlungen erlebt; Alles, auch die scheinbar absichtlichen Antworten und Fragen, geschieht wie unwillkürlich; er handelt gleichsam unter dem Zwange seiner Lage, der er sich, wie ermüdet, theilnahmlös und mechanisch ergibt. Ebenso unwillkürlich erwacht aber auch wieder seine Sehnsucht nach der „Erlösung“: nach dem furchtbaren Ausbruche seiner Verzweiflung ist er jetzt milder, weicher geworden, und mit rührender Trauer spricht er seine Sehnsucht nach Ruhe aus. Die Frage: „hast Du eine Tochter?“ wirft er noch mit anscheinender Ruhe hin; die enthusiastische Antwort Daland's: „fürwahr, ein treues Kind“ reisst ihn dann plötzlich aber wieder zu der alten (so oft als eine vergebene erkannten) Hoffnung hin: wie mit krampfhafter Hast ruft er: „sie sei mein Weib!“ Die alte Sehnsucht erfasst ihn wieder, und mit dem rührendsten Ausdrücke gibt er sich der (äusserlich ruhigen) Schilderung seiner Lage in dem Gesange: „ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich“ hin. Die dann folgende warme Schilderung, welche der Vater von seiner Tochter entwirft, belebt im Holländer die alte Sehnsucht

nach „Erlösung durch eines Weibes Treue“ immer mehr, und steigert sich im Schluss-Allegro des Duettes bis zum leidenschaftlichen Kampfe zwischen Hoffnung und Verzweiflung, in welchem die Hoffnung fast schon zu siegen scheint. (V. S. 211.)

Zur Auffassung des „Daland.“

Noch ersuche ich den Darsteller des Daland, diese Rolle ja nicht in das eigentlich Komische hinüber zu ziehen: er ist eine derbe Erscheinung des gemeinen Lebens, ein Seefahrer, der um des Gewinnes willen Stürmen und Gefahren trotz, und bei dem z. B. der — gewissermaassen so erscheinende — Verkauf seiner Tochter an einen reichen Mann durchaus nicht als lasterhaft erscheinen darf: er denkt und handelt, wie Hunderttausende, ohne im Mindesten etwas Uebles dabei zu vermuthen. (V. S. 216.)

II. Akt.

Zur Auffassung der „Senta.“

Die Rolle der Senta wird schwer zu verfehlen sein: nur vor Einem habe ich zu warnen: möge das träumerische Wesen nicht im Sinne einer modernen, krankhaften Sentimentalität aufgefasst werden! Im Gegentheile ist Senta ein ganz kerniges nordisches Mädchen, und selbst in ihrer anscheinenden Sentimentalität ist sie durchaus naiv. Gerade nur bei einem ganz naiven Mädchen konnten, umgeben von der ganzen Eigenthümlichkeit der nordischen Natur, Eindrücke, wie die der Ballade vom „fliegenden Holländer“ und des Bildes des bleichen Seemannes, einen so wunderstarken Hang, wie den Trieb zur Erlösung des Verdammten, hervorbringen: dieser äussert sich bei ihr als ein kräftiger Wahnsinn, wie er wirklich nur ganz naiven Naturen zu eigen sein kann. Es ist beobachtet worden, wie norwegische Mädchen mit so starker Gewalt empfanden, dass der Tod durch plötzliche Erstarrung des Herzens bei ihnen vorkam. So ungefähr möge es sich auch mit dem scheinbar „Krankhaften“ bei der bleichen Senta verhalten. (V. S. 213.)

Die Schröder-Devrient als „Senta.“ (Dresden 1843.)

Die Schröder-Devrient war weder in der Kunst noch im Leben eine Erscheinung jenes Virtuosenthums, das nur durch vollständige Vereinzelung gedeiht, und in ihr allein zu glänzen vermag; sie war hier wie dort durchaus Dramatikerin im vollen Sinne des Wortes; sie war auf die Berührung, auf die Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt, und dies Ganze war

eben in Leben und Kunst unser soziales Leben und unsere theatralische Kunst. — — — Sie studirte die „Senta“ in meinem fliegenden Holländer und gab diese Rolle mit so genial schöpferischer Vollendung, dass ihre Leistung allein diese Oper vor völligem Unverständnisse von Seiten des Publikums rettete, und selbst zur lebhaftesten Begeisterung hinriss. (M. a. m. Fr. — Ges. Schr. IV. 341.)

Senta und der Holländer.

Bei seinem ersten Auftreten vor Senta im zweiten Akte erscheint der Holländer in seiner äusseren Haltung wieder durchaus ruhig und feierlich: all' seine leidenschaftlichen Empfindungen sind mit straffer Spannung in sein Inneres zurückgedrängt. Während der langen Dauer der ersten Fermate bleibt er regungslos unter der Thüre stehen; mit dem Eintritte des Paukensolo's schreitet er langsam nach dem Vordergrund; mit dem achten Takte dieses Solo's hält er an (die zwei Takte „*accelerando*“ in den Streichinstrumenten beziehen sich auf Daland's Gebärde, der an der Thüre noch verwunderungsvoll auf Senta's Begrüssung harrt, und diese mit einer Bewegung der geöffneten Arme, gleichsam ungeduldig, dazu auffordert); während der darauf folgenden drei Takte der Pauke schreitet der Holländer dann vollends bis in den äussersten Vordergrund zur Seite vor, wo er nun während des Folgenden regungslos stehen bleibt, sein Auge unverwandt auf Senta gerichtet. (Die abermalige Figur der Streichinstrumente bezieht sich auf die gesteigerte Wiederholung von Daland's Gebärde: bei dem *Pizzicato* auf der Fermate lässt dieser von der Aufforderung ab, und schüttelt verwundert den Kopf; mit dem Eintritte der Bässe nach der Fermate schreitet er nun selbst auf Senta zu.) — Das Nachspiel der Arie Daland's muss vollständig ausgeführt werden: während der ersten vier Forte-Takte wendet sich Daland sogleich mit Entschiedenheit zum Abgange; mit dem fünften und sechsten Takte macht er Halt, und dreht sich wieder um; die folgenden sieben Takte begleiten sein, theils wohlgefälliges, theils neugierig erwartungsvolles Gebärdenspiel bei seiner abwechselnden Betrachtung des Holländers und Senta's; während der darauf folgenden zwei Takte der Bässe geht er kopfschüttelnd bis zur Thüre; mit dem abermaligen Eintritte des Thema's in den Blasinstrumenten steckt er den Kopf noch einmal herein, zieht ihn verdriesslich wieder zurück und schliesst hinter sich die Thüre, so dass er mit dem Eintritte des Fis-dur-Akkordes in den Blasinstrumenten sich ganz entfernt hat. Der übrige Theil des Nachspieles, sowie das Ritornell des darauf folgenden Duettes wird auf der Bühne vom vollständigsten, regungslosesten Schweigen begleitet: Senta und der Holländer, von den beiden entgegengesetzten Seiten des Vordergrundes aus, sind in ihrem beiderseitigen Anblicke festgebannt. (Fürchten die Darsteller nicht, durch diese Situation zu langweilen: es hat

sich bewährt, dass gerade hierdurch die Zuschauer am mächtigsten gefesselt und am geeignetsten auf die folgende Scene vorbereitet wurden.)

Der ganze folgende E-dur-Satz ist nun vom Holländer, beim gefühlvollsten und ergreifendsten Gesangsvortrage, äusserlich mit vollkommener Ruhe der Stellung durchzuführen; nur die Hände und Arme (und auch dies sparsam) möge er zur Unterstützung der schärfsten Accente verwenden. — Mit den zwei Takten des Paukensolo's vor dem folgenden Tempo E-moll rührt sich erst der Holländer, um Senta etwas näher zu treten: mit einer gewissen Befangenheit und traurigen Höflichkeit schreitet er während des kleinen Ritornelles einige Schritte nach der Mitte. (Dem Dirigenten muss ich hier bemerken, dass mir die Erfahrung gezeigt hat, wie ich mich bei der Tempobezeichnung „*un poco meno sostenuto*“ irrte: das grosse vorangehende Tempo ist zwar in seinem Beginne — namentlich im ersten Solo des Holländers — ziemlich langsam; nach und nach belebt es sich bis zum Schlusse unwillkürlich aber so, dass mit dem E-moll nothwendig etwas zurückgehalten werden muss, um wenigstens dem Anfange dieses Satzes den nöthigen, feierlich ruhigen Ausdruck zu geben. Die viertaktige Phrase muss sogar in der Weise zögernd vorgetragen werden, dass der vierte Takt im starken *ritenuto* gespielt wird: dies wiederholt sich in der ersten Gesangsphrase des Holländers.) Mit dem neunten und zehnten Takte schreitet der Holländer, während des Paukensolo's, wieder einen und zwei Schritte näher an Senta heran. Mit dem elften und zwölften Takte möge das Tempo aber etwas straffer angezogen werden, so dass auf dem H-moll das eigentlich gemeinte, zwar gemässigte, aber doch weniger geschleppte Tempo eintritt, das für das Weitere ungestört festgehalten werden soll. Bei dem *piu animato*: „so unbedingt, wie?“ u. s. w. verräth nun der Holländer, welchen belebenden Eindruck die erste wirkliche Rede Senta's auf ihn hervorgebracht hat: er muss diese Stelle bereits in grosser Rührung singen. Der leidenschaftliche Ausruf Senta's aber: „o, welche Leiden! könnt' ich Trost ihm bringen!“ erschüttert ihn auf's Tiefste: voll staunender Verwunderung erbebt er bei den leisen Worten: „welch' holder Klang im nächtlichen Gewühl?“ Mit dem *molto piu animato* ist er seiner kaum mehr mächtig; er singt mit dem leidenschaftlichsten Feuer, und bei den Worten: „Allmächtiger, durch diese sei's!“ stürzt er auf das Knie. Mit dem *agitato* (H-moll) reisst er sich heftig vom Boden auf: seine Liebe zu Senta äussert sich sogleich in der furchtbarsten Angst für ihr eigenes Schicksal, dem sie sich aussetzt, indem sie ihm die Hand zur Rettung reicht. Wie ein grässlicher Vorwurf kommt es über ihn, und in der leidenschaftlichen Abmahnung von der Theilnahme an seinem Schicksale wird er ganz und gar wirklicher Mensch, während er bisher oft noch meist nur den grauenhaften Eindruck eines Gespenstes machte. Hier gebe sich also der Darsteller auch in der äusseren Haltung ganz der menschlichsten Leidenschaft hin: wie vernichtet sinkt er mit den letzten Worten: „nennst ew'ge Treue

du nicht dein!“ vor Senta zusammen, so dass Senta wie ein Engel erhaben über ihm steht, als sie ihn mit dem Folgenden darüber versichert, was sie unter Treue verstehe. — Im darauf eintretenden *Allegro molto* richtet der Holländer, während des Ritornells, in feierlicher Rührung und Erhebung sich hoch auf: sein Gesang steigert sich zum erhabensten Siegesgesange. (V. S. 212 ff.)

III. Akt.

Letzte Scene des Holländers.

Ueber alles Weitere kann kein Missverständniss mehr obwalten: in seinem letzten Auftritte im dritten Akte ist Alles Leidenschaft, Schmerz und Verzweiflung. Besonders empfehle ich, die Rezitativ-Phrasen nie zu dehnen, sondern Alles im lebhaftesten, drängendsten Tempo zu nehmen. (V. S. 215.)

Zur Auffassung des „Erik.“

Auch Erik soll kein sentimentaler Winsler sein: er ist im Gegentheile stürmisch, heftig und düster, wie der Einsame (namentlich der nordischen Hochlande). Wer seine „Cavatine“ im dritten Akte irgendwie süsslich vorträge, würde mir einen üblen Dienst erweisen, wogegen sie wohl Wehmuth und Trauer athmen soll. (Alles, was in diesem Stücke zu einer falschen Auffassung berechtigen dürfte, wie die Falsett-Stelle und die Schluss-Cadenz, bitte ich dringend zu ändern oder auszulassen.) (V. S. 315.)

Schnorr als „Erik.“ (München 1865.)

Er (Schnorr) trat schliesslich noch im „Fliegenden Holländer“ als „Erik“ auf, und führte diese schwierige episodische Partie zu unserer höchsten Bewunderung durch, ja, wirkliches Grausen erregte uns die seltsame düstere Heftigkeit, welche er, andererseits ganz meinem ihm darüber mitgetheilten Wunsche gemäss, in dem Leiden dieses unglücklich liebenden jungen nordischen Jägers wie ein verzehrendes dunkles Feuer aufschlagen liess. (Erinner. an Schn. VIII. S. 239.)

Das Vorspiel.

Als Abschluss zur Erläuterung und Ueberleitung zum Erlebniss.

Das furchtbare Schiff des „Fliegenden Holländers“ braust im Sturme daher; es naht der Küste und legt am Lande an, wo seinem Herrn dereinst Heil und Erlösung zu finden verheissen ist; wir vernehmen die mitleidsvollen Klänge dieser Heilsverkündigung, die uns wie Gebet und Klage erfüllen: düster und hoffnungslos lauscht ihnen der Verdammte; müde und todessehnsüchtig beschreitet er den Strand, während die Mannschaft, matt und lebensübernünftig, in stummer Arbeit das Schiff zur Ruh' bringt. — Wie oft erlebte der Unglückliche schon ganz das Gleiche! Wie oft lenkte er sein Schiff aus den Meerfluthen nach dem Strande der Menschen, wo ihm nach jeder siebenjährigen Frist zu landen gegönnt war; wie oft währte er das Ende seiner Qual erreicht, und ach! — wie oft musste er furchtbar enttäuscht sich wieder aufmachen zur wahnsinnig irren Meerfahrt! Seinen Untergang zu erzwingen, wüthete er hier mit Fluth und Sturm gemeinsam wider sich: in den gähnenden Wogenschlund stürzte er sein Schiff, — doch der Schlund verschlang es nicht; zur Brandung trieb er es an die Felsenklippe, — doch die Klippe zerschellte es nicht. All' die schrecklichen Gefahren des Meeres, deren er einst in wilder Männerthaten-Gier lachte, jetzt lachen sie seiner — sie gefährden ihn nicht: er ist gefeit und verflucht, in alle Ewigkeiten auf der Meereswüste nach Schätzen zu jagen, die ihn nicht erquicken, nie aber zu finden, was ihn einzig erlöse! — Rüstig und gemächlich streicht ein Schiff an ihm vorbei; er vernimmt den lustig traulichen Gesang der Mannschaft, die auf der Rückfahrt sich der nahen Heimath freut: Grimm fasst ihn bei diesem heitern Behagen; wüthend jagt er im Sturm vorbei, schreckt und scheucht die Frohen, dass sie in Angst verstummen und fliehen. Aus furchtbarem Elend schreit er da auf nach Erlösung: in die grauenvolle Männeröde seines Daseins soll nur ein Weib ihm das Heil bringen können! Wo, in welchem Lande weilt die Retterin? Wo schlägt seinem Leiden ein fühlend Herz? Wo ist sie, die ihn nicht flieht in Grauen und Schreck, wie diese feigen Männer, die bang das Kreuz vor seiner Ankunft schlagen? — Da bricht ein Licht in die Nacht; wie ein Blitz zuckt es durch seine gequälte Seele. Es verlischt, und wieder strahlt es auf: der Seemann fasst den Leuchtstern fest ins Auge und steuert rüstig durch Fluth und Woge auf ihn zu. Was ihn so mächtig zieht, es ist der Blick eines Weibes, der voll erhabener Wehmuth und göttlichen Mitgefühls zu ihm dringt! Ein Herz erschloss seine unendlichste Tiefe dem ungeheuren Leiden des Verdammten: es muss sich ihm opfern, vor Mitgefühl brechen, um mit seinem Leiden sich zu vernichten. Vor dieser göttlichen Erscheinung bricht der Unselige zusammen, wie sein Schiff in Trümmer zerschellt: der Meeresschlund verschlingt dies: doch den Fluthen entsteigt er, heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröthe erhabenster Liebe zugeleitet. — (V. S. 228,9.)

Bismarck und Wagner.

Zwei Briefe aus der Zeit vor 1876.

1.

Versailles 21. Februar 1871

Hochgeehrter Herr

Ich danke Ihnen, dass Sie dem deutschen Heere ein Gedicht gewidmet, und dass Sie mir dasselbe haben überreichen lassen. So sehr ich mich geehrt fühle, dass Sie dieses vaterländische Gedicht, wie mir gesagt wird, für mich allein bestimmen, so sehr würde ich mich freuen, es veröffentlicht zu sehen.

Auch Ihre Werke, denen ich von jeher mein lebhaftes, wenn auch zuweilen mit Neigung zur Opposition gemischtes Interesse zugewandt, haben nach hartem Kampfe den Widerstand der Pariser überwunden, und ich glaube und wünsche, dass denselben noch viele Siege, daheim und draussen, beschieden sein werden.

Genehmigen Sie die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung

v Bismarck.

2.

(Bayreuth, 24. Juni 1873.)

Hochzuverehrender Fürst!

Ew. Durchlaucht

würden vielleicht aus der Durchlesung der Schluss-Seiten meiner Schrift die beste Erklärung dafür gewinnen, weshalb ich es für unerlässlich hielt, wenigstens den Versuch zu machen, Sie zur Kenntnissnahme derselben zu bewegen. Niemand wird es besser begreifen als ich, wenn Euere Durchlaucht selbst die soeben angedeutete flüchtige Gunst mir nicht erweisen können; wohl aber würde es manchem als eine bedauerliche Unterlassung meiner Seits erscheinen, wenn ich durch die Befürchtung mich davon abschrecken liesse, irgend einen schicklichen Weg unversucht zu lassen, dem grossen Neubegründer deutscher Hoffnungen den Kulturgedanken mitzutheilen, welcher mich beseelt, und welchem ich mit den angestrengtesten Bemühungen meines ganzen Lebens einen der Nation verständlichen Ausdruck zu geben mich angetrieben fühle. Muss mich jeder weitere Versuch, Ew. Durchlaucht durch Ueberredung zu jener Kenntnissnahme zu

bewegen, eben so unschicklich als unnütz dünken, so wünsche ich mit diesen Zeilen zunächst einzig nur die mögliche Belästigung durch meine Zusendung selbst entschuldigt zu haben. Immerhin dürfte es mir selbst in Ihren Augen gestattbar erscheinen, mein tief beklommenes Gefühl darüber auszudrücken, dass die Ausführung eines Unternehmens, wie des von mir entworfenen, ohne Theilnehmung von Seiten der einzig im wahren Sinne fördernden und adelnden Autorität, an welcher es mir im tiefsten Grunde gelegen sein muss, sich vollziehen sollte, und ich in diesem Falle mit dem Schicksale der Neugeburt des deutschen Geistes durch unsere grossen Dichter der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mich trösten müsste, welcher der grosse Friedrich, obwohl der wahrhafte Held dieser Neugeburt, fremd und kalt gesinnt blieb.

Mit dem Ausdrucke unbegrenzter Verehrung

Ew. Durchlaucht

tief ergebener Bewunderer

Richard Wagner.

(Das in Nr. 1 erwähnte Gedicht ist das zu Beginn des IX. Bandes der Gesammelten Schriften und Dichtungen abgedruckte: „An das deutsche Heer vor Paris“; die in Nr. 2 erwähnte Schrift ist „Deutsche Kunst und deutsche Politik.“ Vgl. dazu: Gesammelte Schriften und Dichtungen Band X Seite 144 ff.)

An die Mitglieder des deutschen Reichstages.

Hochgeehrte Herren!

Wider Erwarten bin ich in der Diskussion des § 33 der Urheberrechtsvorlage nicht nur genannt worden, sondern es wurde erklärt, dass es sich eigentlich mit diesem Paragraphen lediglich um die Interessen meiner Familie handle und damit der Ausschlag zur Ablehnung gegeben.

Da diese Behauptung mich unrichtig dünkt und thatsächliche Irrthümer ausgesprochen wurden, erachte ich mich für verpflichtet, diese Irrthümer anzugeben.

Ich nehme mir die Freiheit, diese Angabe durch wenige, zur Sache gehörige Bemerkungen einzuleiten.

Wenn der Abgeordnete Herr Eugen Richter behauptet, dass von 100 Procent der Komponisten nur 50 Procent die Verlängerung der Schutzfrist zu Gute kommen würde, so wäre darauf zu erwidern, dass unter diesen 50 Procent sich vielleicht die hervorragendsten Persönlichkeiten befinden könnten, und dass die Anzahl in solch' einer Frage nichts zu bedeuten habe.

Um mich klarer auszudrücken, führe ich die Werke ausserordentlicher Musiker an, welche sogar nach langer Zeit, trotz grossen künstlerischen Werthes, wenig gegeben werden. Vor Allem „Euryanthe“ von Weber; diese Oper ist musikalisch dem „Freischütz“ mindest ebenbürtig, doch gelangt sie, aus Gründen, die hier nicht zu erörtern sind, jetzt noch äusserst selten zur Aufführung.

„Der Barbier von Bagdad“, von Peter Cornelius, eine feine, liebenswürdige, echt deutsche Schöpfung, wurde im Jahre 1858 in Weimar zum ersten Mal gegeben, abgelehnt, und es verstrichen etwa 20 Jahre, bis die zweite Aufführung in München stattfand. Der Erfolg dieser Wiederbelebung brachte es aber nicht mit sich, dass das Werk häufig aufgeführt wird, obgleich nur eine Stimme über dessen Werth herrscht.

Von Engelbert Humperdinck erfreute sich „Hänsel und Gretel“ augenblicklich der grössten Verbreitung, die „Königskinder“ weniger, weil er darin ein Problem der Deklamation aufgestellt hat, welches vielleicht erst nach langer Zeit in seiner Bedeutung gewürdigt werden kann.

Der unmittelbare Erfolg und die schnelle Verbreitung sind nicht der Maassstab für den Werth eines Werkes, für seine dereinstige Stellung und für das Anrecht seines Autors und dessen Nachkommen auf seine späteren Erträgnisse. Gesetzt aber, dass die genannten Werke auch in Zukunft nur spärliche Aufführungen zu gewärtigen hätten, umsomehr erfordert die Gerechtigkeit gegen den Komponisten und seine Nachkommen die verlängerte Schutzfrist.

Die Umstände, welche den Meister nöthigten, seine Werke („Lohengrin“ darunter) so gut wie ohne Honorar zu vergeben, können sich unter anderer Form wiederholen.

Ich erinnere daran, dass, trotzdem „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ nach grösster Opposition sich auf verschiedenen Bühnen eingebürgert hatten, „Tristan und Isolde“ sechs Jahre zu warten hatte, bis es zur Aufführung auf Befehl des Königs Ludwig II. von Bayern kam. Wäre dieser Befehl nicht erfolgt, so würde das Werk vielleicht bis heute noch nicht aufgeführt sein, da seine Unsangbarkeit und als Unmöglichkeit erklärte Neuheit allgemein als unumstösslich sicher angenommen wurde.

Nach den Aufführungen 1865 in München dauerte es neun Jahre, bis dieses Werk in Weimar wieder dargestellt wurde.

Ohne das Eintreten des Königs Ludwig II. von Bayern würden weder der „Ring des Nibelungen“, noch die „Meistersinger“, noch „Parsifal“ je vollendet worden sein.

Die „Meistersinger“ wurden in Berlin bei ihrer ersten Aufführung, April 1870, mit Zischen und Pfeifen empfangen.

Die symphonischen Dichtungen von Franz Liszt, zwischen den 50er und 60er Jahren geschrieben, beginnen jetzt erst populär zu werden.

Diese wenigen Thatfachen dürften wohl genügen, um die Rechtfertigung des § 33 einzubringen, wenn nicht von dem Grundsatz ausgegangen wird, dass der Dichter oder der Komponist kein Recht habe, für die Seinigen zu sorgen. Es ist in Bezug hierauf die Frage aufgeworfen worden, warum der Komponist oder Dichter nicht für alle Zeiten ein Anrecht auf den Ertrag seiner Werke haben sollte, ebenso gut wie Männer anderer Stände.

Der Abgeordnete Herr Eugen Richter erklärte: Dichter und Komponisten bezögen ihre Werke vom Volk; dem ist gewiss so. Der Dichter schöpft aus der Volkssage, der Komponist aus der Volksweise. Er gibt es aber in der geschlossenen Gestalt des Kunstwerkes dem Volke zurück; das ist geistiger Austausch.

Wenn, sobald sich ein Autor auszeichnet, das Volk durch den Staat ihm die Lebensbedingungen verschaffte, durch welche er mit Musse Werke schreibe, die keine Aussicht auf unmittelbaren Gewinn haben, die aber der Nation zum Ruhme gereichen, so würde es begreiflich sein, wenn der Staat nach einer bestimmten Zeit über einen Theil der Einnahmen zu gemeinnützigen Zwecken verfügte. Dies wäre dann der materielle Austausch zwischen Volk und Künstler.

Nach diesen Vorbemerkungen gelange ich zu den thatsächlichen Irrthümern, welche zu zerstreuen mir angelegen sein muss.

Der Abgeordnete Herr Eugen Richter hat von 900 000 *M.* gesprochen, welche dem Meister für den Bau seines Theaters in Bayreuth zur Verfügung gestellt worden seien. Dem ist nicht so.

Tausend Patrone wurden in Deutschland gesucht, welche die für nöthig erachtete Summe aufbrächten und die 1876er Festspiele in Bayreuth unentgeltlich ermöglichten. Diese Anzahl fand sich nicht. Die Patronatscheine mussten in einzelne Theile zerlegt und schliesslich selbst einzelne Plätze ausgegeben werden. Andererseits betrugen die Kosten der Unternehmung (obgleich viele Künstler damals grossherzig auf jede Entschädigung verzichteten) 380 000 *M.* mehr als die erwartete Patronatssumme von 900 000 *M.*

Da durch die Patrone und für einzelne Plätze nur 725 000 *M.* einkamen, mussten 340 000 *M.* vom Autor selbst gedeckt werden durch Erträgnisse von, im Laufe mehrerer Jahre gegebenen Konzerte und durch andere Opfer.

Der Rest des Fehlbetrages wurde von einer Verwaltung zu decken übernommen und ihr gegenüber durch Verzicht auf Tantiemen unsererseits getilgt.

Der Vorschuss, welchen König Ludwig II. die Gnade hatte, dem Unternehmen als Betriebsfonds für den Bau unseres Theaters zu gewähren, wird allmählich von uns zurückerstattet.

Der Abgeordnete Herr Eugen Richter ist, wie gesagt, im Recht, wenn er anführt, dass der ursprüngliche Gedanke gewesen sei, die Festspiele unentgeltlich zu geben. Er irrt aber, indem er sagt, dass jetzt nur ein ziemlich exklusiver Theil der Gesellschaft sie besuche.

Es besteht eine Stipendienstiftung, welche von dem allgemeinen Richard Wagner-Verein, von hochherzigen Gönnern und von hier aus unterstützt, es ermöglicht, eine ziemlich grosse Anzahl unbemittelter, würdiger Zuhörer einzulassen und es ist selbst davon die Rede, dass vom Auslande aus bedeutende Zuschüsse dieser Stiftung gespendet werden, um von dort Stipendiaten nach Bayreuth zu entsenden.

Huldreiche Fürsten haben regelmässig aus ihren Landen uns Lehrer zuzusenden die Gnade gehabt. Im Jahre 1884 wurde eine ganze Aufführung frei gegeben, und alle hiesigen Bestrebungen zielen dahin, diese Stiftung möglichst zu unterstützen.

Dies der Charakter, dies die Grundzüge einer Unternehmung, welche von allen an der Leitung Betheiligten ohne jeden Vortheil geführt wird, ja deren Verwaltung seit 29 Jahren aufopfernd jedes persönliche Interesse zurückdrängt, und Zeit und Kräfte daran setzt, unter den grössten Schwierigkeiten das Werk des Meisters zu erhalten und es zu fördern.

Daher wird es mir wohl nicht als Vermessenheit angerechnet werden, wenn ich hoffe, dass die erste Erwähnung der Bühnen-Festspiele im Deutschen Reichstage von einem anderen Gesichtspunkte aus und in anderer Form geschehen würde!

Ueberaus peinlich wird es mir, auf persönliche Verhältnisse einzugehen. Da sie aber in das Spiel geführt wurden und zwar mit der Absicht und dem Erfolg, den Dingen die ablehnende Wendung zu geben, sehe ich mich genöthigt, dem Abgeordneten Herrn Dietz zu erwidern, dass er einerseits stark übertrieb, wenn er je eine Million für uns bei der verlängerten Schutzfrist in Aussicht stellte, andererseits insofern zu wenig sagte, als uns eine Million geboten wurde, wenn wir einem Unternehmer Parsifal für fünf Jahre frei gäben.

Dem berühmten Komponisten Richard Strauss wird es seitens des Abgeordneten Herrn Eugen Richter vorgehalten, dass er hinter den Kulissen die Bewegung leite und grosse Einnahmen bezöge. Hofkapellmeister Strauss ist Vorstands-Mitglied der Genossenschaft Deutscher Komponisten. Demnach ist es seine Verpflichtung gewesen, diese Bewegung zu leiten und er

hat es gewiss mit dem berechtigten Stolz des Künstlers, nicht hinter den Kulissen, sondern offenkundig, wie man eine Pflicht erfüllt, gethan. Wenn er dabei seine und der Seinigen Interessen wahrt und fördert, so thut er dabei, was jeder Mann in jedem Berufe thut. Und es berührt eigenthümlich, dem Künstler einen Wohlstand ungünstig vermerkt zu hören, da, abgesehen von der Gemüths- und Sinnesart des Künstlers, sein Beruf und seine Unternehmungen meist auch vielen Anderen zu Gute kommen.

Ein letzter Irrthum bleibt mir zu berichtigen, bevor ich zu dem Hauptpunkt meines Schreibens gelange.

Es ist von den Herrn Abgeordneten Richter und Dietz vorgebracht worden, wir hätten die Herren von der Regierung sowohl, als die Herren vom Reichstag zu beeinflussen gesucht. Hierbei hat die Verwechslung zwischen Beeinflussung und Aufklärung stattgefunden. Als ich nach der ersten Lesung im Reichstag manche Irrthümer in den Aussagen bemerkte, bat ich (sicher, dass diese Irrthümer in gutem Glauben vorgebracht wurden) den Hauptvertreter unseres Hauses und unserer Sache einige der Herren Abgeordneten, wenn möglich, über den Stand der Dinge aufzuklären.

Da die ganze Sache zu einer Familien-Angelegenheit gestempelt war, musste wohl die Aufklärung von der Familie ausgehen.

Ich gestehe unumwunden, es zu bereuen, nicht viel früher Informationen über die Beschaffenheit unserer Dinge gegeben zu haben. Ich verabsäumte diese Pflicht gegen die Autoren-Genossenschaft aus Scheu, in meinen Motiven verkannt zu werden. Aber ich glaube bestimmt, dass auch der Herr Abgeordnete Eugen Richter weit lieber sich früher hätte unterrichten lassen, als irrige Thatfachen dem Hause vorzutragen.

Dass die Herren von der Regierung sich nicht in Dienste von Familieninteressen begeben, darüber bedarf es wohl keines Wortes.

Ich weiss nicht, ob eine auf irrthümliche Angaben und Annahmen basirte Abstimmung — zumal bei geringfügiger Mehrheit und Abwesenheit eines dritten Theiles des Hauses — zu redressiren ist, aber ich möchte hier, kraft der Bedeutung des Namens, den ich trage, zu Gunsten aller Künstler, unserer Kollegen, an das Gerechtigkeitsgefühl des Hauses, insbesondere der nun unterrichteten Herren Opponenten, mich herzlich wenden!

Diese Aufklärung der Irrthümer bedeutet nur die Einleitung meines Schreibens. So deutlich mir die Gerechtigkeit des § 33 ist, so fühle ich mich durch die Behandlung der Angelegenheit gedrungen zu erklären, dass es mir vor Allem — ja einzig und allein auf den Schutz des Bühnenweih-Festspiels „Parsifal“ ankam und ankommt.

Oeffentlich (ich wiederhole, weil ich dazu genöthigt wurde) bitte ich um diesen Schutz.

Richard Wagner's Wunsch und Wille war es, dass sein Theater einzig auf dem Hügel zu Bayreuth stehe und dass einzig in diesem Hause sein Bühnenweih - Festspiel „Parsifal“ aufgeführt werde.

Dies ist sein Vermächtniss an die deutsche Nation.

Ich habe in diesem Schreiben nur flüchtig andeuten können, welche Prüfungen der Meister in seinem Vaterlande zu tragen hatte. Wenn Bach, Mozart, Schubert, Weber gequält lebten und elend starben, so sind dem Meister Verkennung seines Wesens, Verleumdung seines Charakters, verabscheuungswürdige Angriffe nach arger Noth zu Theil geworden, und ich muss es hier wiederholen, dass ohne den König von Bayern ein Theil seiner Meisterwerke unvollendet geblieben wäre; dass das Theater, welches er unter unerhörten Drangsalen errichtete und durch seine Aufführungen weihte, von 1876 bis 1882 geschlossen bleiben musste, drückt nur einen Theil des Leidens des Künstlers aus.

Seine Kunst ist ein Bindungsmittel, ein Friedensbote zwischen Deutschland und dem Ausland geworden. Sein eigenes Denkmal hat er sich unter Leiden ohne Zahl in Bayreuth errichtet.

Ich wende mich an die Vertreter der deutschen Nation und bitte sie, das geschehene Unrecht auszugleichen und den grössten Meister mit der Ausführung seines letzten Willens zu ehren.

Ich hatte den Hauptvertreter unseres Hauses und unserer Sache gebeten, dieses mein Anliegen vorzubringen und in unserem Namen die Verzichtleistung auf die Erträgnisse der verlängerten Schutzfrist vorzulegen (falls diese Erträgnisse uns missgönnt worden sollten), um den endgiltigen Schutz für Parsifal zu erlangen.

Es wurde mir erwidert, dies ginge nicht an, es handle sich um eine allgemeine Sache, nicht um eine Familienangelegenheit.

Nun, da sie zur Familienangelegenheit gemacht worden ist, bekenne ich, worauf es mir und meinem Hause ankommt.

Bedarf es für eine alte, der Oeffentlichkeit durchaus fernstehende Frau der Versicherung, welch' ein schwerer Kampf dem Schritte vorangegangen ist, den sie hiermit begeht, und dass einzig eine Macht, welche über unsere Neigungen und Abneigungen gebietet, ihn ermöglichte?

Ich bitte Sie, hochgeehrte Herren, um wohlwollende Auffassung dieses Schrittes und um gewogene Beachtung seines Endzieles.

Mit dieser Bitte habe ich die Ehre, mich zu zeichnen als der hochgeehrten Herren

sehr ergebene
C. Wagner.

Bayreuth, 9. Mai 1901.

Märchenzüge im „Ring.“

Von Hans von Wolzogen.

Wie auf den Zusammenhang zwischen Mythos und Märchen, so hat man auch oft schon hingewiesen auf das Märchenhafte in dem mythischen Drama des „Ringes.“ Ueber das Erstere ist sich die Wissenschaft noch nicht klar geworden: ob der Mythos ein ausgewachsenes Märchen, oder ob das Märchen ein zusammengeschrumpfter Mythos, oder ob etwa Beide nebeneinander die gleichberechtigten Kinder, gewissermaassen Bube und Mädchen, der grossen Mutter Volksphantasie seien. Vom Letzteren dagegen wusste man ganz bestimmt auszusagen, dass im „Rheingold“ das Märlein — richtiger hier die Fabel — vom „gestiefelten Kater“, in der „Walküre“ aber unser „Dornröschen“, im „Siegfried“ unser „Junge, der 's Gruseln nicht lernte“, ihre dramatische Wiederkehr erlebt hätten.

Damit hält man sich jedoch nur erst an das Stoffliche, das gleichsam Handgreifliche; man kann aber auch tiefer „zu den Quellen steigen.“ Da rinnt dann Mythos, Märchen und Drama zusammen. Das Drama behandelt nicht nur willkürlich einen mythischen Stoff; es ist selber, schon im schöpferischen Geiste des Dichters, mit dem Mythos von der gleichen Art. Es ist Ausdruck der mythenbildenden Kraft unwillkürlich schaffender Phantasie. Wenn es heisst, wahrhaft schöpferisch sei nur das Volk, so sieht man an diesem Beispiele, was dies bedeutet, und wie es zu verstehen sei. Nichts ist gewiss individueller und bezeugt mehr die eigenartige Grösse einer genialen Individualität als diese Dichtung; und doch darf man sie mit so gutem Rechte ein Gedicht des Volkes nennen, wie jeden wahren Mythos, jedes echte Märchen. Der Dichter spricht die Sprache des Volkes in seinen Bildern und Gestalten, nicht der heute den ersten Tag des neuen Jahrhunderts lebenden, staatlich bestimmten, statistisch festzustellenden Gemeinschaft, die wir gewöhnlich als Volk bezeichnen, sondern jenes Wesens, das die Sprache selbst geschaffen hat, und in seiner Sprache zugleich auch schon seinen ersten Mythos und seine erste Kunst. Man könnte dieses Wesen oft erstorben wännen, wenn man nur darauf sieht, wie die Sprache verdorben, der Mythos vergessen, die Kunst unvolksthümlich geworden ist. Aber nun kommt das grosse Individuum und schafft ein grosses Werk: da öffnen sich wieder die Ohren und die Seelen und verstehen es, dass das Volk ein neues Wort seiner uralten Sprache gefunden hat. Es ist der selbe Geist, die selbe Phantasie, welche solche, die Maasse des Augenblickes überragende Vorstellungen und Bilder hervorbringen; und sie bringen sie ebenso hervor in den Zeiten, aus denen kein Name mehr zu uns herüberklingt, wie in unseren Tagen, da wir ehrfürchtig am Namen den Genius erkennen.

Was ist dieser „Genius?“ Wir erfassen ihn heute zwar nur im lebendigen Individuum. Aber im Individuum selber ist er nichts Anderes als: der Geist des Volkes. Das Volk ist im grossen Individuum genial. Aus dieser Genialität schafft der Dichter die Mythen und Dramen, in denen man dann auch wohl Märchenzüge entdeckt. Diese wurden aber nicht nur — etwa wegen ihrer Verwandtschaft mit den Mythen — gelegentlich benutzt, verwerthet, angewandt. Der Dichter selbst erschrak ja geradezu, als er bemerkte, dass sein „Siegfried“ kein Anderer sei, wie der Knabe, der das Fürchten nicht kennt. Er hatte das Kindermärchen nicht als guten Stoff in sein Drama verwoben: er hatte seinen „Siegfried“ rein „ausgesprochen“, das helle Urwort der deutschen Phantasie, und damit war auch das Märchenhafte dieser Gestalt unmittelbar gegeben. Hätte er etwa einen Nibelungenrechen des mittelalterlichen Epos dramatisiren wollen, so wäre ihm diese nothwendige Einheit der Vorstellungs-Elemente entgangen. Er hätte sie erst durch Vermittelung des wissenschaftlich vergleichenden und kombinirenden Verstandes äusserlich herstellen können, und dann in der That „Märchenzüge“ in seinem Drama verwendet, auf die man als auf geistvolle Momente besonders rühmend hinweisen dürfte. Die Verwandtschaft ist dann ein Objekt der Erkenntniss, nicht eine selbstschöpferische Kraft. Nun hat aber unser Meister eben aus dieser Kraft seinen ganzen „Ring“ gedichtet. Es hat ihn — wie gesagt — der Genius gedichtet, der wesenseinig ist mit jener Volksphantasie, welche Mythos und Märchen schuf, gleichviel ob und wie nacheinander, oder zugleich —, als den „grossen“ und den „kleinen“ Hans.

So ist es denn ganz begreiflich, warum wir in seinem Werke nicht nur einzelne frappante Märchenzüge antreffen, sondern überhaupt das Märchenhafte, die Sprache des Märchens, durchweg wiederfinden. Es wäre ganz falsch, wenn man sich dies erklären wollte aus dichterischer Absicht, seine Dichtungen durch Anklänge und Zitate aus den bekannten Märchen zu färben. Ja, nicht einmal so ohne Weiteres darf man annehmen, dass — wenn auch unwillkürlich — besondere Erinnerungen an bestimmte Märchen und ihre Sprache sich dem Dichter beim Schaffen in die Phantasie mit eingedrängt hätten. Finden wir in seiner Dichtersprache, bei aufmerksamer Betrachtung, eine Menge von Ausdrücken, Wendungen, Sätzen, und weiterhin dann auch selbst Handlungs-Momenten, aus den Kinder- und Hausmärchen, wie wir sie besonders der geistverwandten Sammlung durch die Brüder Grimm verdanken, so lässt sich darüber mit Sicherheit nur soviel sagen, dass sie dem Dichter ganz natürlich zugewachsen sind aus den Wurzeln jener seiner eigenen Volkssprache, die er eben in den Vorstellungen, Bildern und Gestalten seines Dramas sprach. Will man diese Art von „Märchenzügen“ sammeln, so hat dies nur einen Sinn, wenn man von der Absicht ausgeht, auf das urverwandt und unwillkürlich im mythischen Drama sich bekundende Märchenhafte überhaupt aufmerksam

zu machen. Es ist das alsdann eine Nachweisung mehr für den eigenartigen Charakter volksthümlicher Echtheit dieses Werkes. Oder sagen wir nun in weniger abgebrauchten Worten: für die Volkssprache, die der Genius spricht. —

Im Folgenden werden demnach nicht diejenigen „Quellen“ nachgewiesen, aus denen der Dichter diese oder jene Einzelheit „geschöpft“ habe, sondern vielmehr und einzig die Quellen der Phantasie selber, aus denen, je reiner sie in der Dichtung eines Genies ausströmen, desto reicher auch die ursprünglichen Bilder und Worte, wie in Mythos und Märchen, wieder von Neuem an den Tag treten: als der natürliche Ausdruck dieser ganzen uns ureigenen und wieder geschenkten Welt. —

„Wär's nicht die Scholle, die sie trug,
die Welle nicht, die ihr entgegen schlug:
so ist's die Luft, die ihre Sprache sprach!“

Mit diesem Worte des Faust, aus der klassischen Walpurgisnacht, zurückgewandt auf unser deutsches Götter- und Helden-Drama, wollen wir daran gehen, eine Weile die Märchenluft der Nibelungen-Sprache zu atmen; wohlbewusst, dass sie noch viel weiter weht, als nur in den wenigen Worten, die hier beispielsweise gesammelt wurden. —

I./II.

Die Ueberlistung Alberichs im „Rheingold“ ist nicht allein auf die bekannte Geschichte vom „gestiefelten Kater“ zurückzuführen, welche wir über Frankreich bekommen haben. Tieck schöpfte aus der „blauen Bibliothek aller Nationen“ von Bertuch (Gotha 1790 ff.), deren erster Band die von Jacobs übersetzten „Contes de ma mère l'Oye“ von Charles Perrault (Paris 1697) und darin jene Fabel enthielt. Diese französischen Geschichten sind meistens orientalischen Ursprungs, wie denn auch die Erzählungen von „Tausend und einer Nacht“ gleichzeitig in Frankreich bekannt und nachgebildet wurden. Gerade eine solche Ueberlistung, der ein verwandter Gedanke zu Grunde liegt, findet sich in letzterer arabischen Sammlung bei der Erzählung von „dem Fischer und dem Geiste.“ Der Fischer befreit einen der gegen Salomo ungehorsamen Geister aus einer, aus dem Wasser gefischten, engen Flasche; als aber der Erlöste ihn zu üblem Danke tödten will, bezweifelt er — wie Loge —, dass er überhaupt in der Flasche gesessen haben könne; worauf der Geist in die Flasche zurückkriecht, und so von dem Fischer gezwungen wird, ihm auf andere — übrigens unendlich weitläufige — Weise durch Verschaffung grossen Reichthums zu danken.

Ganz die selbe Geschichte hat sich auch unter unsere deutschen Märchen verirrt, nur dass sie dort eine deutsche Gestalt annahm, in welcher sie uns von den Grimms als das 99. Märchen im II. Bande vorgeführt wird: „Der Geist im Glase.“ Hier ist's der Sohn eines armen Holzhackers, ein

Schüler, der im Walde nach der Arbeit „ein wenig auf- und abgehen und Vogelnester suchen“ will, wobei er in den Wurzeln eines vielhundertjährigen Eichbaums die Glasflasche findet, darinnen „der grossmächtige Mercurius“ gebannt sitzt und um Befreiung bittet. Als auch dieser dem Befreier zum Lohn den Hals brechen will, antwortete der Schüler: „Sachte, so geschwind geht das nicht, erst muss ich auch wissen, dass du wirklich in der kleinen Flasche gesessen hast und dass du der rechte Geist bist; kannst du auch wieder hinein, so will ich's glauben, und dann magst du mit mir anfangen, was du willst.“ Der Geist sprach voll Hochmuth: „Das ist eine geringe Kunst“, (Alberich: „Pah! Nichts leichter!“) zog sich zusammen und machte sich so dünn und klein, wie er anfangs gewesen war, also dass er durch die selbe Oeffnung und durch den Hals der Flasche wieder hinein kroch. Kaum aber war er darin, so drückte der Schüler den abgezogenen Pfropf wieder auf und warf die Flasche unter die Eichwurzeln an ihren alten Platz, und der Geist war betrogen.“ — Hernach löst sich der Ueberlistete durch die Gabe eines wunderbaren Pflasters, das alles, Stahl und Eisen, in Silber verwandelt und alle Wunden heilt. („Tarnhaut.“) In irgend einer Weise also kommt der Ueberlister immer zu einer Art von Nibelungenhort. —

Ob auch diese Geschichte, wie so Vieles aus arabischer Ueberlieferung, zuletzt nach Indien, also doch zu arischen Urverwandten, zurückzuführen wäre, weiss ich nicht zu sagen. Ich würde mich aber auch nicht verwundern, wenn wir Aehnliches einmal als deutsche Kolonial-Sage aus Togo oder von den Karolinen erführen. Jedenfalls ist hier nicht nur das eigentliche Märcheng Gebiet verlassen, sondern auch der Weg zur „Quellenforschung“ gewiesen, den wir diesmal gar nicht betreten wollten. Man sieht also: es handelt sich dabei nicht eigentlich um jene besagte dichterisch-mythische Ursprache, die sich von selbst ergibt, sondern in diesem einen Falle thatsächlich bereits mehr um die geschickte Anwendung eines stofflich verwerthbaren Momentes aus der Fülle vorhandener Sagen- und Fabelstoffe, wobei das leitende Motiv der sagenhaft eben vielverbreitete Zug des dummen Hochmuths war, der vor dem Falle kommt und in die Falle geht. —

Lassen wir denn weitere Vergleiche bei Seite und halten wir uns lieber daran, dass das ganze „Rheingold“ dafür um so mehr den Charakter des Märchens trägt, doch nicht des idyllischen („Siegfried“), sondern des tragischen, und darin eine völlig eigenartige Erscheinung, wirklich ein „neues Wort“ der Dichtung darbietet. Einzelheiten, wie etwa das Auftauchen und Verschwinden der Nibelungen aus der Kluft, das an Aehnliches aus Zwergengeschichten erinnern mag (z. B. Grimm II. 113 „*die beiden Künigskinner*“), kommen gar nicht in Betracht gegenüber dem Gesamtcharakter der Handlung, die ganz unter Elementargeistern sich abspielt, und deren Mittelpunkt die Burgsage bildet, von der alles Andere bedingt wird und ausgeht.

Diese Burgsage ist nicht nur im nordischen Mythos gegeben, sondern sie gehört zum Eigenbestande der deutschen Teufelssagen. Der Teufel als Burg- oder Brückenbauer ist in den verschiedenen Lokalsagen an die Stelle der ursprünglichen Riesen getreten, wie an die Stelle des Bau-Lohnes in Gestalt der schönen Göttin des Lebens und Lichtes: die Seele, um die der Teufel betrogen wird, falls nicht überhaupt die Fertigstellung seines Baues selber ihm durch den verhängnissvollen Hahnenkrat vereitelt ward. Solche Geschichten finden wir in Grimm's „*Deutschen Sagen*“ mehrfach mitgetheilt, z. B. 183. „Die Teufelsmühle“, 185. „Die Sachsenhäuser Brücke“, 186. „Der Wolf und der Tannzapf“, 188. „Die Teufelsmauer“, 336. „Die Teufelsbrücke.“ Aber auch die Riesen der älteren Fassung sind noch nicht ganz verschwunden, wie im 19. „Die Riesensäulen“, und in 318. „Die Rosstrapp.“ Letztere ist zwar keine Bau-Sage; es handelt sich nicht um Lohnbetrug, aber um die Begehr des Riesen nach dem Weibe, und zwar ist sie besonders merkwürdig, weil der Riese, Bodo, bei der Verfolgung der Prinzessin, Emma, in die Bode stürzend, sich dort in ein Ungethüm verwandelt und die ihr entfallene goldene Königskrone in der Tiefe des Wassers hütet, deren Gewinnung Keinem gelingen will. Hier haben wir also auch den Ersatz des Weibes durch das Gold und die Verwandlung des Riesen in das horthütende Gethier, als altmythische Züge, die im „Rheingold“ bedeutend wiederkehren. —

Dass man in der Geschichte der schlummernden und geweckten Walküre das Dornröschen-Märchen wieder erkannte, diene der Forschung als einer der Haupthinweise auf den Zusammenhang zwischen Mythos und Märchen überhaupt. Wir brauchen uns dabei nicht aufzuhalten; das Drama der „Walküre“ fesselt uns ohnehin nicht durch Märchenzüge. Es hat seinen eigenen grossen tragischen Gang. Erst wenn man späterhin durch den „Siegfried“ und die „Götterdämmerung“ erinnert wird an einzelne rührende Momente aus dem Märchen von den „zwölf Jägern“ (I. 67), wie wir es hernach beobachten wollen, dann fällt Einem wohl auf, dass hier die Vorstellung der reisigen Töchter Wotans als des Walvaters mit hinein spielte, und zwar mit besonderer Hervorhebung der Einen, der eigentlichen Königstochter, welche im Märchen die Brünnhilde vertritt. Es heisst da: „Der König liess in seinem ganzen Reiche so lange suchen, bis elf Jungfrauen gefunden waren, seiner Tochter von Angesicht, Gestalt und Wuchs völlig gleich. Als sie zur Königstochter kamen, liess diese zwölf Jägerkleider machen, eines wie das andere, und die elf Jungfrauen mussten die Jägerkleider anziehen, und sie selber zog das zwölfte an. So reiten die zwölf Mädchen aus und bieten ihre Dienste als Jäger dem jungen König an, dem sie beständig zur Jagd folgen, und er hatte sie je länger, je lieber.“ Das ist Walküren-Wesen, und ein Hauch durchweht die Er-

zählung, wie von den Wotans - Worten her: „Mit acht Schwestern zog ich dich auf.“ Doch, wie gesagt, erst im „Siegfried“ blüht die volle Märchenwelt wieder auf. —

III.

Siegfried und Parsifal, wie verschieden ihre Dramen sich gestalten, sind doch, mythisch betrachtet, gleichbürtige Persönlichkeiten. Wie zwei rechte Märchenknaben treten sie auf, und es ist, als würde das selbe Märchen zu erzählen begonnen: von dem weltunkund im Walde aufgewachsen, furchtlosen Sohne des todten Vaters. Kein Wunder am Ende, dass auch in dem Märchen, welches uns von diesem Knaben, eben als von dem, der das Fürchten nicht kannte, am Ausführlichsten zu berichten weiss, ein Hauptzug des jungen Parsifal mit auftaucht. In jenem Märchen „*von Einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*“ (I. 4) heisst es: „der Junge ging seines Wegs und fing wieder an vor sich hin zu reden: ach, wenn mir's nur gruselte, ach, wenn mir's nur gruselte! Dies hörte ein Fuhrmann, der hinter ihm herschritt und fragte: „Wer bist du?“ — „Ich weiss nicht“, antwortete der Junge. Der Fuhrmann fragte weiter: „Wo bist du her?“ — „Ich weiss nicht!“ — „Wer ist dein Vater?“ — „Das darf ich nicht sagen.“ — — „Lass dein dummes Geschwätz, — komm mit mir, ich will sehen, dass ich dich unterbringe.“ — Wer dächte nicht an Gurnemanz und Parsifal, zwischen denen dies Gespräch sich fast wörtlich wiederholt; nur dass der „Fuhrmann“ etwas aus dem Gurnemanz-Ton („So dumm wie Den!“) in den Fafner-Ton geräth (Schweig' dein faules Schwatzen!“).

Bei dieser Gelegenheit sei denn auch noch gleich das Gegenstück eingeschaltet. Der Zug des Nichtwissen-Sollens, den wir als das Lohengrin-Motiv kennen, tritt u. A. auch in dem Märchen von den „*Goldkindern*“ hervor (I. 85), wo die Frau des geheimnissvoll bereicherten Fischers, obwohl sie betheuert hatte, sie begehre den Ursprung ihres Glückes nicht zu wissen, doch „keine Ruhe hat Tag und Nacht“ und ihren Mann „quält und stachelt“, bis er es heraussagt, und die ganze Herrlichkeit wieder verschwindet. „Ach, sprach die Frau, ich will den Reichthum lieber nicht, wenn ich nicht weiss, von wem er kommt; sonst habe ich doch keine Ruhe.“ (Elsa: „Nichts kann mir Ruhe geben!“) Die wunderbar geborenen Söhne dieses Paares sind eben die Goldkinder. Mit ihnen zugleich werden zwei goldene Pferde geboren, — es sind offenbar Sonnenhelden und Sonnenrosse; und so folgt denn auch hier ein Siegfried-Parsifal-Zwillings-Märchen: der Auszug der jungen Helden vom Vater fort in die Welt hinaus. Die Thorentracht des epischen Parzival, die als Thorenart im Drama erscheint, fehlt auch nicht im Märchen, doch als siegfriedisch mythisches Bärenfell, worein sich das zunächst ausziehende

Goldkind, bei dem Gespött der Leute, als „Bärenhäuter“ verummt. Die Verdunkelung des Sonnenhelden, Siegfried (mit dem Bären) in der Höhle des Nibelungen, und auch Parsifal in der schwarzen Rüstung, nimmt mehrfach eine solche Märchengestalt an. Die ganze Bärenhäuter-Sage beruht auf dieser Vorstellung. Und immer strebt der Held wieder zum Lichte, zur Freiheit, und findet auf diesem Wege das Weib.

Auch vom Goldkinde wird weiter erzählt: „eines Tages kam er in ein Dorf, darin sah er ein Mädchen, das war so schön, dass er nicht glaubte, es könnte ein schöneres auf der Welt sein.“ Er wirbt um sie, und sie machen Hochzeit, ohne dass der Vater der Braut es erfährt. Als der heim kommt, zürnt er sehr: „Nimmermehr soll ein Bärenhäuter meine Tochter haben“ und will ihn ermorden. Der altmythische Widerstand des Alten gegen das Ewig-Junge! Die Liebe der Tochter siegt aber, und am andern Morgen ist aus dem Bärenhäuter ein herrlicher goldener Mann geworden. Frühling! Der Sonne Sieg! — Doch auch hier heisst's: „zu neuen Thaten.“ — „Ich will hinaus auf die Jagd“ sagt das Goldkind des Märchens am Morgen, und der Braut ward angst: „leicht kann dir ein grosses Unglück begegnen,“ doch er antwortet: „ich soll und muss fort.“ Auf der Jagd (des Herbstes) geschieht den Sonnenhelden ja das „grosse Unglück“, und auch ein Weib ist immer mit im Spiele; das Märchen nennt es eine Hexe. „Jagt er auf Thaten wonnig umher, zum engen Tann wird ihm die Welt,“ so schildert Hagen im Drama diesen Heldenzug. Im Hexenhaus findet Goldkind seinen Gibichungenhof und wie Siegfried sein Ende; doch der Bruder folgt seinen Spuren, das zweite Goldkind, der neue Lenz, — dem Siegfried der Parsifal, welchem der Hexe „Berückung“ nichts anhat. Durch ihn wird auch Jener wieder lebendig, so erzählt das Märchen; „in ihm“, das ist der Sinn, wie ihn das Drama neugestaltend kund thut. „Nun lebten sie vergnügt, und es ging ihnen wohl bis an ihr Ende.“ Das Märchen hält es im Finale gern mit der Oper. Schliesslich wird doch Alles wieder, wie in Brentano's Märlein, zu spielenden Kindern. —

Auch dies war ein Spiel, aber ein Vorspiel: wir haben schon die ganze Siegfriedmär rasch durchflogen. Nun sind wir wieder, woher wir kamen, beim Märchen vom Gruseln. Es ist zweimal in der Grimm'schen Sammlung vorhanden. Auch „*der Königssohn, der sich vor nichts fürchtet*“ (II. 121), da 's ihm „nicht mehr daheim in seines Vaters Haus gefiel“, sagt: „ich will in die weite Welt gehen, da wird mir Zeit und Weile nicht lang.“ Er kommt dann auch zu einem Riesen, der nach aller Wettergeister Art am „Kegel schieben“ sich zu vergnügen pflegt, und da der Junge es ihm lustig gleichthut („in der Riesen Fäusten hielte es fest!“ klagt Mime über Siegfrieds lachende Kraft), so soll er dem Riesen den Apfel vom Baum des Lebens holen, wozu auch ein Ring gehört, durch den man greifen muss, um jenen zu erlangen. Hier spielt also das Gegenspiel zwischen Freia's Aepfeln und dem Nibelungenringe aus „Rheingold“ mitten

in den Siegfriedischen Riesenkampf hinein. Die dramatisch sich aus einander entwickelnden mythischen Gleichnisse schieben sich episch ineinander. Der Königssohn gewinnt den Apfel aus der Hut der wilden Thiere; den Ring aber, der ungeheure Kraft verleiht, will er behalten. „Wo der Apfel ist, muss auch der Ring sein“, spricht der Riese, „gibst du ihn nicht gutwillig, so musst du mit mir darum kämpfen.“ Nun wird Fafner zum Hagen. Der Riese sucht hinterlistig in den Besitz des Ringes zu gelangen: er blendet den Helden. Die Verdunkelung! — Hier sind es wieder die treuen guten Thiere, die ihm helfen, der apfelhütende Löwe selbst (Fafners Warnung) und ein Vögelein. Das letztere lehrt ihm, wie er wieder sehend werden kann, und nun folgt die Geschichte von der Erlösung der Jungfrau: wie der Held durch die bewährte Furchtlosigkeit wider die bösen Geister die Braut sich gewinnt, welche ihn mit dem Wasser des Lebens völlig heilt. — Ebenso wird auch im Märchen vom Gruseln (I. 4), gleich nach jenen Gurnemanzfragen, dem Jungen von dem verwünschten Schlosse erzählt, wo er das Gruseln wohl lernen könnte: „der König hätte dem, der's wagen wollte, seine Tochter zur Frau versprochen, und die wäre die schönste Jungfrau, welche die Sonne beschien; in dem Schlosse steckten auch grosse Schätze, von bösen Geistern bewacht, die würden dann frei und könnten einen Armen reich machen.“ Das Rheingold und die Walküre als Preis der Siegfriedart. —

„Immer sagen sie, es gruselt mir; das wird wohl eine Kunst sein, die ich nicht verstehe!“ Von dieser naiven Erwägung war der Junge, dem solches Ziel winkt, ganz wie Siegfried ausgegangen, der seinen Mime anherrscht: „Ist's eine Kunst, was kann ich sie nicht?“ — Und wie der Furchtlose diesem ängstlichen Zwergenschmiede, der seine Kraft so gern für sich nutzen möchte, doch immer „zu stark“ sich erweist, so geht's auch in dem Märchen vom „*jungen Riesen*“ (II. 90), der ursprünglich selbst ein „Däumling“ war. Der spricht zum Pflegevater: „Ich seh' wohl, bei Ihm werd' ich nicht satt; will Er mir einen Stab von Eisen verschaffen, der stark ist, und den ich vor meinen Knien nicht zerbrechen kann, so will ich fort in die Welt gehen.“ Der Pflegevater holt vom Schmied einen Stab, wie ihn nur zwei Pferde fortschaffen können. „Der Junge nahm ihn vor die Knie und ratsch! brach er ihn wie eine Bohnenstange in der Mitte entzwei und warf ihn weg.“ Ebenso zweimal noch viel stärkere Stäbe. Da sagt der Junge, „Vater, ich sehe, Er kann mir keinen Stab anschaffen, wie ich ihn brauche, ich will nicht länger bei Ihm bleiben.“ Das Motiv der Ueberkraft wiederholt sich, als der Junge nun Gesell beim Schmiede wird. Hier endet's ganz Siegfriedisch: „Am andern Morgen sollte der fremde Gesell zuerst vorschlagen, wie aber der Meister den glühenden Stab brachte und Jener den ersten Schlag that, so flog das Eisen von einander, und der Ambos sank in die Erde, so tief, dass sie ihn gar nicht wieder heraus bringen konnten.“ Auch der „Geizmann“,

wie der Schmied heisst („Zwei Nibelungen geizen das Gold!“), bekommt bei dieser Gelegenheit einen Tritt, dass er über vier Fuder Heu hinausflog. Im Gruselmärchen wird der Junge von einem „Alten“ durch dunkle Gänge zu einem Schmiedefeuer geführt, und nachdem der Alte den Ambos mit einer Axt in die Erde geschlagen, spricht der Andere: „das kann ich noch besser“, geht zu einem andern Ambos, fasst die Axt und spaltet den Ambos auf einen Hieb, wobei er noch den Bart des Alten mit hinein klemmt, der ihm darauf wimmernd „grosse Reichthümer“ verspricht. „Ein bärtiger Mann ist gekommen“ — berichtet der Junge darnach — „der hat mir viel Geld gezeigt, — aber was Gruseln ist, hat mir Keiner gesagt.“ („Doch das Fürchten lehrt er mich nicht!“)

Der alte Zwergenspruch übrigens, den Mime in seinem Staunen über Siegfrieds wunderliches Schmiedewerk thut: „Nun ward ich so alt, wie Höhl' und Wald, und habe nicht sowas gesehn“ — das Wort, womit die Zwerge sich ihr Ende anzusagen pflegen — wird in dem dritten Märchen von den „*Wichtelmännern*“ (I. 39) zitiert: „Nun ward ich so alt wie der Westerwald, und hab' nicht gesehen, dass Jemand in Schalen (Eierschalen) kocht.“ So spricht der Wechselbalg, und gleich wird er von den Wichtelmännern geholt. „Aus Eiern braut der Alte sich Sud“ meint Mime, da ihn der Junge vom Schmied zum Koch werden liess. —

Wenn Mime in seiner Noth den überstarken Pflegling zur Höhle des Fafner schicken will, so rathen Aehnliches „die Schreiber“ dem Amtmann, bei dem sich „*der junge Riese*“ nach seiner verunglückten Schmiedegesellschaft als Grossknecht verdang: „er solle den Knecht in die verwünschte Mühle schicken, um dort Nachts Korn zu mahlen; von da wäre noch kein Mensch Morgens lebendig heraus gekommen.“ — Damit wären wir bis zum Fafner gelangt. Siegfried unter der Linde! — „Dass der mein Vater nicht ist!“ — „Doch ich bin so allein, habe nicht Vater noch Mutter“: das rührende Mythenmotiv des Vaterlosen. Im Märchen vom „*Madchen ohne Hände*“ (I. 31) — einer Genovefa-Geschichte, die schon durch die Gestalt der nach des Gatten Kriegszug im wilden Wald verstossen und verlassen hausenden Mutter mit Sieglindens Schicksal in naher Verbindung steht — sagt das Söhnlein „Schmerzensreich“: „Liebe Mutter, ich habe ja keinen Vater auf der Welt. Ich habe das Beten gelernt, unser Vater, der du bist im Himmel; da hast du gesagt, mein Vater wär' im Himmel und wäre der liebe Gott, („Mutter, was ist Gott?“ frug Parzival die Herzeloyde), wie soll ich einen so wilden Mann kennen? Der ist mein Vater nicht!“ In diesem Falle aber war's der Vater doch, und in Folge dessen „war grosse Freude überall und der König und die Königin hielten noch einmal Hochzeit, und sie lebten vergnügt, bis an ihr seliges Ende.“ Das Finale! — Der Siegfried des Dramas bleibt einsam und sehnt sich nach dem Gesellen. „Mir wird hier im Walde Zeit und Weile lang, ich will einen guten Gesellen herbei holen!“ So sagt auch im Märchen vom „*wunderlichen*

Spielmann“ (I. 8) dieser „mutterselig alleinige“ Musikant, und — da nahm er die Geige vom Rücken und fiedelte Eines, dass es durch die Bäume schallte. „Nicht lange, so kam der Wolf durch das Dickicht daher getrabt.“ „Ach, ein Wolf kommt, nach dem habe ich kein Verlangen“, sagt der Spielmann. Siegfried's „Geige“ ist das Horn. „Im wilden Walde mein Horn liess ich hallend da ertönen, ob sich hold mir gesellte ein guter Gesell!“ — Aber: „nichts Bess'res kam mir als Wolf und Bär.“

Vor Fafners Höhle, unter der Linde, lauscht er dem Vöglein im Wipfel, und, um dass er es besser verstünde, sucht er auf dem Rohre zu flöten gleich ihm; erst wie's nicht gelingt, greift er wieder zum Horn, das lockt ihm jetzt den „saubern Gesellen“, den riesigen Wurm, durch dessen Blut er dann des Vögleins Sprache verstehen lernt. Auf dem Meere dagegen war's, dass der „*treue Johannes*“ (I. 6), als er vorn auf dem Schiffe sass und Musik machte, in der Luft drei Raben erblickte, die daher geflogen kamen. „Da hörte er auf zu spielen und horchte, was sie mit einander sprachen; denn er verstand das wohl.“ Und sie sprachen von der Königstochter vom goldnen Dach und wie sie zu gewinnen sei. Wie man zu solchem Verstehen gelangt, verräth das Märchen von der „*weisen Schlange*“ (I. 17), wo der Diener des weisen Königs die stäts verdeckte Schüssel auf dessen Tafel öffnet und eine weisse Schlange darin findet, von der er ein Stückchen abschneidet und in den Mund steckt. „Kaum rührt' es zündend die Zunge mir“ — nein, das ist aus dem „Siegfried“, — im Märchen heisst's: „Kaum hatte es seine Zunge berührt, so hörte er vor seinem Fenster ein seltsames Gewisper von feinen Stimmen. Er ging und horchte, da merkte er, dass es die Sperlinge waren, die mit einander sprachen und sich allerlei erzählten. Der Genuss der Schlange hatte ihm die Fähigkeit verliehen, die Sprache der Thiere zu verstehen.“ Es folgt die Geschichte eines Ringes und eines Apfels, wie im Märchen vom „furchtlosen Königssohn“; der Ring ist hier dem König gestohlen, der Diener erfährt, wo er sei, aus dem Geschwätz der Vögel, und hernach muss er ihn, wie Schiller's Taucher, aus dem Grunde des Meeres gewinnen. Hierzu helfen ihm wieder die Thiere, weil er gut zu ihnen gewesen (ein alter, tranter deutscher Märchenzug); und auch den Apfel des Lebens, den hier die Königstochter haben soll, gewinnt er mit Hilfe dreier Raben, die er einst vor'm Hunger gerettet. Als er dann den Apfel mit der Königstochter theilt, „ward ihr Herz mit Liebe zu ihm erfüllt und sie erreichten im ungestörten Glück ein hohes Alter.“

In dem Märchen „*die Rabe*“ (II. 93) ist die Königstochter selbst in einen Raben verwandelt, und ein Mann, der durch den dunkeln Wald geht, versteht ihre Klage und ist bereit, sie zu erlösen. Er verschläft's, erhält jedoch von ihr einen goldenen Ring und die Verheissung, im „goldenen Schloss von Stromberg“ sie doch noch zu erlösen. Auf dem Wege dahin trifft er auf einen Riesen, der sagt: „Es ist gut, dass du kommst, ich

habe lange nichts gegessen: ich will dich gleich zum Abendbrot verschlucken.“ Da haben wir Fafner: „Mich hungert sein!“ „Trinken wollt' ich, nun treff' ich auch Frass!“ Und auch die Siegfried-Antwort bleibt nicht aus: „Oho, du grimmig grausamer Kerl! Von dir verdaut sein, dünkt mich übel!“ Sie lautet hier gemüthlich: „Lass das lieber sein, ich lasse mich nicht gern verschlucken;“ und so gemüthlich geht die Geschichte auch weiter.

Doch bevor das goldene Schloss auf dem gläsernen Berge erreicht ist, gerathen wir mit dem Mann vom Walde in den sagenhaft bekannten, im Nibelungenliede wiederkehrenden, Zank der Nibelungen-Brüder (ein altes „Arabesken“-artiges Nebenmotiv des Mythos, wie es Grimm schon in Indien nachwies, und es uns kürzlich erst wieder als ein ähnliches Märchen der afrikanischen Somali mitgetheilt worden ist). Drei Räuber streiten sich um drei Wunschdinge, hier: einen Stock, der jede Thür öffnet (das Schwert!), einen Mantel, der unsichtbar macht (der Tarnhelm!), und ein Ross, das auf den gläsernen Berg reiten kann (Grane!). Siegfried — d. h.: unser „Mann“, der Mann der „Rabe“ — schlichtet die Sache in der überlistenden Weise, wie einst Mime durch Alberich, und dieser durch Loge es erfuhr: er will erst eine Probe anstellen, macht sich unsichtbar durch den Mantel, zerprügelt sie mit dem Stock und jagt davon auf dem Rosse: „Nun, ihr Bärenhäuter, habt ihr, was euch gebührt: seid ihr zufrieden?“ Und so reitet er den Glasberg hinauf, sprengt das Thor des Schlosses und findet die Jungfrau, der er den Ring — gerade' als wär' er selbst der „Bärenhäuter“ des Märchens! — in den goldenen Kelch mit Wein wirft, der vor ihr steht. Da ruft sie: „Das ist mein Ring, so muss auch der Mann da sein, der mich erlösen wird!“ —

Hier ist also wieder einmal Alles beisammen: der Mann im Walde, der Vogel, der Riese, die zankenden Räuber (Nibelungen), die Wunschdinge, der Zauberberg, die Jungfrau und der Ring. Die streitenden Erbtheiler kennt übrigens auch das Märchen vom „*König vom goldenen Berge*“ (II. 92), worin die Königstochter auf dem Goldberge aus Schlangengestalt erlöst wird; der erlösende König verlässt sie aber wieder, um seinen Vater zu suchen, und empfängt von ihr einen Ring. Da er sie damit vom Berge fort zu sich in die Welt hinaus wünscht, verliert er, als Wortbrüchiger, Weib und Kind und den Ring. Nach dieser vorgreifenden Gibichungen-Geschichte folgt erst die Scene mit den um ihr Vatererbe streitenden drei Riesen; das Erbe aber ist ein Sieg-Schwert, ein unsichtbar machender Mantel und ein Paar Siebenmeilenstiefel. Mit denen entschwindet der König flugs auf den goldenen Berg. —

Aus dem Gruselmärchen wissen wir, dass es schliesslich auch für den furchtlosen Jungen das Weib ist, das ihn das Gruseln lehrt. Sehr handgreiflich und hautspürlich bringt es ihm die kühnlichst gewonnene Gattin, die Königstochter, dadurch bei, dass sie einen Eimer voll kalten Wassers

über den Schlafenden ausgiesst. Da wachte er auf und rief: „ach, was gruselt mir, was gruselt mir, liebe Frau! Ja, nun weiss ich, was Gruseln ist!“ — „Im Schläfe liegt eine Frau, die hat mich das Fürchten gelehrt.“ — Der Unterschied des Gleichen in Mär und Drama ist allerdings so gross, wie der zwischen dem Eimer Wassers mit den „Gründlingen“ darin und dem Gesange des Siegfried: „Ein herrlich Gewässer wogt vor mir — ich selbst, wie ich bin, spring’ in den Bach!“ —

Aber damit sind wir doch bis auf den Brünnhildenstein, den Glas- und Goldberg der Mären, gelangt. Das führende Vöglein flattert freilich im Märchenwalde ganz wo anders, nämlich vor den verirrtten Kindern „Hänsel und Gretel“ daher: „Als es Mittag war, sahen sie ein schönes, schneeweisses Vöglein auf einem Ast sitzen, das sang so schön, dass sie stehen blieben und ihm zuhörten. Und als es fertig war, schwang es seine Flügel und flog vor ihnen her.“ (I. 15.) — „Wohin du flatterst, folg’ ich dir nach!“ singt unser grosser Hans, der Siegfried, und so kommt er zur schlafenden Frau, wie Hänsel und Gretel zur — Hexe. Die Parallele der zauberhaften Weiber — Walküre und Hexe — kennen wir ja schon aus dem Märchen von den „Goldkindern“; es ist am Ende nichts Anderes, als jene mythisch-tragische Parallele: Brünnhilde-Gutrune.

Den „Alten“ aber, der sich nach Mythenrecht dem Ewig-Jungen bei seiner mannlichen Bergfahrt entgegenstellt, treffen wir bereits in dem Märchen vom „Dornröschen“ (I. 50), welches den Mythos von der Entzauberung der schlafenden Maid am Reinsten wiedergibt. Er ist vielleicht nicht gleich zu erkennen, der Alte, da er sehr harmlos, sehr „episch“ nur auftritt, nämlich in folgender Weise: „Nach langen, langen Jahren kam wieder einmal ein Königssohn in das Land und hörte, wie ein alter Mann von der Dornenhecke erzählte, es sollte ein Schloss dahinter stehen, in welchem eine wunderschöne Königstochter, Dornröschen genannt, schon seit hundert Jahren schlief, und mit ihr schliefen der König und die Königin und der ganze Hofstaat. Er wusste auch von seinem Grossvater, dass schon viele Königssöhne gekommen wären und versucht hätten durch die Dornenhecke zu dringen, aber sie wären darin hängen geblieben und eines traurigen Todes gestorben. Da sprach der Jüngling: „Ich fürchte mich nicht“, ich will hinaus und das schöne Dornröschen sehen.“ Der gute Alte mochte ihm abrathen, so viel er wollte, er hörte nicht auf seine Worte.“ Der Furchtlose und das Dornröschen sind hier jedenfalls schon bei einander. —

Ernster und schärfer prägt sich der Zug des hemmenden Widerstandes in dem Gruselmärchen selber aus, wo wir den „Alten“ schon als Führer zum Schmiede-Feuer gesehen haben, dem der Junge bei seiner überkräftigen Ambossspaltung den Bart einklemmte; und hernach führte der wieder Befreite ihn auch noch weiter zum Horte der Schätze. Das wäre mehr die Rolle des Mime. („Solang ich lebe, stand ein Alter mir stäts im Wege“,

so vergleicht ja auch Siegfried den Wanderer Wotan mit dem Nibelungenzwerge.) Jedoch das vorhergehende Streitgespräch sowohl, wie das Ende, da der Alte den Jungen im Dunkeln allein lässt, und dieser dann den Weg „zum Feuer“ findet, um Morgens zu erfahren, dass er das Schloss erlöst und die Braut gewonnen hat: dies Beides deutet darüber hinaus auf Den, dessen machtvolle Erscheinung der Alte im Märchen auch bereits wieder spiegelt. Denn dort heisst es von ihm: „Da trat ein Mann herein, der war grösser als alle Andern und sah fürchterlich aus; er war aber alt und hatte einen langen weissen Bart“. „O du Wicht!“ rief er, „nun sollst du bald lernen, was Gruseln ist, denn du sollst sterben.“ „Nicht so schnell“, antwortete der Junge, „soll ich sterben, so muss ich auch dabei sein.“ — „Dich will ich schon packen“, sprach der Unhold. — „Sachte, sachte, mach’ dich nicht so breit; so stark wie du bin ich auch, und wohl noch stärker.“ — „Das wollen wir sehen“, sprach der Alte, „bist du stärker als ich, so will ich dich gehen lassen.“ — „Zieh hin, ich kann dich nicht halten!“ Ich meine, daran ist der Wanderer erkannt.

In dem sehr merkwürdigen Siegfried-Märchen vom „*Trommler*“ (II. 193), das wir zum Schlusse werden gründlicher zu beachten finden, ist das hemmende Prinzip ein weibliches, die Hexe, welche verlangt, der Jüngling, der die Maid erlösen will, solle mitten aus den Flammen eines ganzen „zu Hauf geschichteten“ Waldes einen Klotz, der nicht brennen will, heraus-holen: „Fürchtest du dich aber, so packt dich das Feuer und verzehrt dich.“ Der Trommler besann sich nicht lange, sprang mitten in die Flammen, aber sie thaten ihm nichts, nicht einmal die Haare konnten sie ihm versengen. Er trug den Klotz heraus und legte ihn hin; kaum aber hatte das Holz die Erde berührt, so verwandelte es sich, und das schönste Mädchen stand vor ihm.“ „Du meinst, du hättest sie, aber du hast sie noch nicht“, sagte da die Hexe. („Noch hält meine Hand der Herrschaft Haft.“) Aber wie sie ihm das Mädchen entreissen will, packt er sie und wirft sie in die Flammen. Es folgt natürlich die Hochzeit; doch auch noch — wie wir sehen werden — fast die ganze „Götterdämmerung“. —

Den Kuss aber endlich, den Erweckungs- und Verlobungskuss, worinnen Dornröschen und die Walküre sich innigst vereinen, den bewahrt, an anderer Stelle, jenes schon erwähnte, gleich merkwürdige Walküren-Märchen von den „*zwölf Jägern*“, das ebenfalls erst bei Vergleichung mit der „Götterdämmerung“ noch einmal recht zur Geltung kommen wird. „Da ward sein Herz so gerührt, dass er sie küsste, und als sie die Augen aufschlug, sprach er: Du bist mein, und ich bin dein, und kein Mensch auf der Welt kann das ändern!“ — „Ich bin dir ewig — bin dir immer Erb’ und Eigen, Ein und All!“ —

IV.

Immer folgt auf den Sommer der Herbst. Der junge Sonnenheld bleibt nicht auf der Höhe des Himmelsberges rasten. Es treibt ihn wieder von droben herab, vom Weibe zur Welt. „Zu neuen Thaten“ — und „neuen Tagen“ — wie unbewusst mythensinnig eines Bayreuther Siegfrieds zweijährig Kindlein zu singen pflegte. — Das hatten wir schon bei der Durchmusterung der verschiedenen Märchen wiederholt gefunden: die „Goldkinder“, „das Mädchen ohne Hände“, „der König vom goldenen Berge“ haben davon zu erzählen gewusst. Die zwei Zeichen dieser Trennung im Drama, das scheidende Schwert und der erinnernde Ring, tauchen gleichfalls in den Märchen auf. Die Geschichte der „zwei Brüder“ (I. 60) gehört ganz in unseren Kreis; man findet darin die Motive der Thierliebe und Thierhilfe, des Drachenkampfes, der Jungfrauen Erlösung, des Betruges am Helden um das Weib, der Trennung nach der Vermählung, des Halsbandes (Ringes) als Erkennungszeichen, der Verzauberung des Helden durch die Hexe (Verwandlung in Stein, Winterstarre), und endlich den Ausgang, der es völlig aufdeckt, dass man es nur wieder mit der Geschichte der „Goldkinder“ zu thun hat. Auch hier folgt der Zwilling Bruder, auf ein Zeichen von des Anderen Noth, diesem nach und befreit ihn aus der Zauberei. Nun aber tritt das Motiv hinzu, dass der Zwilling von der Frau für ihren Gatten gehalten ward, er aber „legte ein zweisehnidiges Schwert zwischen sich und die junge Königin“, und eben an diesem Zeichen, um dessen Bedeutung die Ahnungslose hernach den echten Gatten fragt, erkennt dieser die Treue des Bruders.

Der Ring, das vielbeliebte Märensymbold, wird aber wohl nirgends so bestimmt als „Weihegruss der Treue“ zum Abschied gegeben, als wie in dem Märchen von den „zwölf Jägern“ (I. 27), das beginnt: „Es war einmal ein Königssohn, der hatte eine Braut und hatte sie sehr lieb. Als er nun bei ihr sass und ganz vergnügt war, da kam die Nachricht, dass sein Vater todtkrank läge und ihn noch vor seinem Ende zu sehen verlangte. Da sprach er zu seiner Liebsten: „Ich muss nun fort und muss dich verlassen, da geb' ich dir einen Ring zum Andenken.“ — — Dann ritt er fort und kam zu seinem Vater, der sprach zu ihm: „Liebster Sohn, ich habe dich vor meinem Ende noch einmal sehen wollen, versprich mir nach meinem Willen dich zu verheirathen,“ und nannte ihm eine gewisse Königstochter, die sollte seine Gemahlin werden.“ — Hier schliesst sich also gleich das Verhängniss an. Gleichwie bei dem „König vom goldenen Berge“ ist das Motiv der Trennung des Mannes vom Weibe: die Vatersuche. Das Ewig-Alte gewinnt wieder Macht über das Ewig-Junge! Dieses Motiv ist, bemerkenswerther Weise, eines der wenigen, welches aus der Zahl der mythisch-märchenhaften Haupt-

züge der Geschichte vom Sonnenhelden in unserem Ring-Drama nicht wiederkehrt. Mit dem Ruf: „Meines Vaters Feind — treff' ich dich hier? Herrlich zur Rache gerieth mir das!“ ist für Siegfried sowohl Wotan wie der Walsung abgethan. Er geht seines Wegs. Die Vatrache an den Hundingssöhnen aber treibt in den altnordischen Liedern den jungen Helden nicht vom Weibe, sondern vom Pflegevater fort, bevor er Fafner erlegt: „Laut würden Hundings Söhne lachen, — wenn mich, einem König, mehr verlangte nach rothem Gold als nach Vatrache“, so wird in Siggurdharkvidha II citirt. Im ersten Entwurfe zum „Nibelungenmythos“ von 1848 steht noch zu lesen, dass Siegfried, ehe er Fafner fällt, Siegmunds Tod an Hunding selber rächt. Der unkunde Waldknabe, dem die Welt noch so fern liegt, konnte damit nichts mehr zu schaffen haben. Tritt er dann in die Welt hinaus, so ist es für ihn nur noch die Welt des Hagen: der Gibichungenhof. Und was davon die Märchen wissen, das steht nicht so deutlich in der Geschichte von den zwölf Jägern, als in der vom „Trommler“.

In den „zwölf Jägern“ zieht die verlass'ne Braut mit ihren acht Gefährtinnen im Jägeregewand dem Geliebten nach und tritt in seinen Dienst. Ein treuer Löwe, der alles Heimliche wusste — wie das deutsche Waldvöglein des Siegfried (dem ja auch in der Geschichte vom furchtlosen Königssohn der fremdartige Löwe als hilfreiches Thier gesellt erscheint) — sucht vergebens den König zu überzeugen, dass die Jäger Mädchen seien. Als aber die Verlobte des Königs (die „Gutrune“!) ihren Einzug hält, sinkt die wahre Braut ohnmächtig zur Erde, der König zieht ihr den Handschuh aus und erkennt den Ring, den er ihr einst zum Andenken gelassen: da gibt er ihr den Siegfriedskuss und vereinigt sich wieder mit ihr, der Ersten, während er die Andere bitten lässt, in ihr Reich zurückzukehren: „Wer einen alten Schlüssel wiedergefunden habe, brauche den neuen nicht.“ So mit derb volkstümlichem Spaasse endet das Märchen, nachdem es uns eben noch mit dem Kusse der Wiederbegrüssung hatte erinnern können an Siegfrieds erhabenen Todestraum: „Brünnhilde! Heilige Braut! — Der Wecker kam, er küsst dich wach! — Brünnhilde bietet mir Gruss!“ —

Zu guter Letzt müssen wir nun noch den „Trommler“ (II. 193) vor uns vorbei ziehen lassen. Er fängt an wie ein Wieland-Märlein: die Königstochter, welche durch Gewalt einer Hexe auf den Glasberg gebannt ist, muss mit ihren zwei Schwestern jeden Tag „im See baden“, kann aber „ohne ihr Hemdchen“ nicht wieder fort. Also ein Schwanenhemd, das sie uns sofort als Walküre bezeugt! Weiss doch auch die Brynhildr der Edda auf ihrem Helritt davon zu erzählen, dass sie dem jungen Fürsten Eide schwur, der ihr das Schwanenhemd unter die Eiche getragen. — Dies ihr Hemdchen hat nun hier im Märchen nicht ein junger Fürst, sondern — „ein junger Trommler“ am Ufer des Sees gefunden und als ein feines Linnen zu sich gesteckt. Die Königstochter — Brünnhilde als Schwanhilde so könnten wir sie bezeichnen — bittet ihn darum, und er gibt es ihr freundlich

zurück, möchte ihr auch gern noch weiter helfen. „Helfen kannst du mir nur“, sagte sie, „wenn du auf den Glasberg steigst und mich aus der Gewalt der Hexe befreist. Aber auf den Glasberg kannst du nicht, und wenn du auch ganz nahe daran wärst, so kommst du nicht hinauf.“ „Was ich will, das kann ich“, sagte der Trommler, „ich habe Mitleid mit dir und ich fürchte mich nicht. (Der „bemitleidende Starke“!) Aber ich weiss den Weg nicht, der nach dem Glasberge führt.“ — „Der Weg geht durch den grossen Wald, in dem die Menschenfresser hausen“, antwortete sie, „mehr darf ich nicht sagen.“ „Darauf hörte er, wie sie fortschwirrte.“ —

In diesem Präludium ist es merkwürdig, dass die Schwanenjungfrau-Walküre selber fast die Rolle des rathenden, warnenden und weisenden Vögleins spielt. Zwischen ihm, der Stimme der Natur, und dem Weibe ist in der That ein tiefgeheimer Zusammenhang, der im Drama sogar durch die motivische Melodik der Rheintöchter, der Walküre und des Waldvogels sich ein Weniges anzudeuten scheint. Doch wie dem auch sein möge: wir sehen im „Trommler“ wiederum den „Furchtlosen“, der durch den Wald voller Gefahren zum Zauberberge will, die Jungfrau zu erlösen.

Er macht sich bei Anbruch des Tages auf und geht mit seiner Trommel „ohne Furcht“ geradezu in den Wald hinein. Als er keinen Riesen erblickt, so denkt er: „Ich muss die Langschläfer aufwecken“ und schlägt einen Wirbel, dass die Vögel aus den Bäumen mit Geschrei auf-fliegen. Da erhebt sich ein Riese aus dem Schlafe, gross wie eine Tanne: „Du Wicht, was trommelst du hier und weckst mich aus dem besten Schlaf?“ Der Trommler sagt ihm — etwa wie Wotan und Alberich dem Fafner —, dass dem Riesen grosse Gefahr drohe, da „Tausende“ der Trommel folgen, und der Riese wird verdriesslich, trägt dann aber, ohne auf einen Kampf sich einzulassen, den Trommler gutmüthig einem andern, und dieser einem dritten Riesen zu, bis er glücklich an den Glasberg gelangt. „Wer jetzt ein Vogel wäre! dachte er — aber, was half das Wünschen — es wuchsen ihm keine Flügel.“ („Mein Vöglein schwebte mir fort!“) „Indem er so stand und sich nicht zu helfen wusste, erblickte er nicht weit von sich zwei Männer, die heftig mit einander stritten.“ Die Erbtheilungs-scene! Hier handelt es sich um einen Sattel, welcher den, der sich darauf-setzt, auf seinen Wunsch im Augenblick überallhin trägt. Mit listiger Benutzung dieses Zaubermittels kommt der Trommler auf den Berg. Es muss uns wunderlich gemahnen, wenn wir daran denken, wie auch Siegfried, ehe er den Walkürenfelsen ersteigt, eine hart umstrittene Erbschaft aus dem Besitz eines Fremden überkommt, doch nicht durch jene bewusste List, die immer etwas mehr an 1001 Nacht als an deutsche Mären erinnert, sondern des Guten und Bösen gleich unbewusst („was ihr mir nützt, weiss ich nicht!“) — und nicht nur jene materielle Erbschaft, die mit den Zauberd-ingen, dem Ring und dem Tarnhelm zusammenhängt, sondern, — wozu

sie, in Wotans Seele, sich tragisch verwandelt hat — : die gewaltige „Welt-erbschaft“, deren musikalisches Thema jenes „Budha-Motiv“ ist, das in den Proben von 1875 wie die Verkündigung einer neuen Religion vorgetragen werden sollte! So weit entrückt, so hoch erhebt uns der grosse Zauber des musikalisch-dramatischen Tragikers über die kleine Welt der Märchenabenteuer! —

Oben auf dem Berge findet im Märchen der „Trommler“ auch den Ring, aber an der Hand des Mädchens, das noch im Dienste der Hexe ihm damit heimliche Hilfe leistet bei den üblichen märchenhaften Erlösungsarbeiten, welche jene ihm auferlegt. Die letzte ist die Schichtung des ganzen, zu Holzscheiten zerschlagenen Waldes, in dessen Flammen der Furchtlose springt und so die Maid gewinnt. „Die Königstochter blickte darauf den Trommler an, und als sie sah, dass er ein schöner Jüngling war, und bedachte, dass er sein Leben daran gesetzt hatte, um sie zu erlösen, so reichte sie ihm die Hand und sprach: Du hast Alles für mich gethan, aber ich will auch Alles für dich thun. Versprichst du mir deine Treue, so sollst du mein Gemahl werden.“ Sie wollte aber nicht länger auf dem Glasberg bleiben, und anstatt des Sattels benutzt sie nun den Ring, um sich mit ihm in seine Heimath zu wünschen. Damit sind wir in der Sphäre der Götterdämmerung angelangt.

„Ich will erst zu meinen Eltern gehen“ sagt der Trommler, „harre mein hier auf dem Feld.“ Da warnt ihn die Königstochter sich in Acht zu nehmen, und seine Eltern bei seiner Ankunft nicht auf die rechte Wange küssen, — dieser Gruss würde ihn Alles vergessen machen, und sie bliebe dann allein und verlassen auf dem Felde zurück. (Ist dies eine Erinnerung an die nordische Sage vom Vergessenheitstranke, so könnte man das „Feld“ beinahe für missverstanden halten aus dem nordischen Fjeld d. i. „Felsen“ der Walküre: der Brynhild-Sigrdrifu „Hindarfjall“ in der Edda.) „Wie kann ich dich vergessen?“ erwidert der Jüngling auf ihre Warnung und verspricht ihr „in die rechte Hand“, recht bald wieder zu kommen. Aber in der Freude des Wiedersehens mit seinen Eltern vergisst er die Worte des Mädchens und bietet ihnen den verhängnissvollen Gruss. Da „verschwand ihm jeder Gedanke an die Königstochter.“ Seine Mutter aber sprach zu ihm: „Ich habe ein Mädchen für dich ausgesucht, in drei Tagen soll die Hochzeit sein“; und der Sohn war mit Allem zufrieden, was die Eltern wollten. Die Guttrune tritt in's Spiel! — Die verlassene Königstochter wünschte sich nun ein einsames Waldhäuschen und wollte nicht wieder an den Hof ihres Vaters (Walhall) zurück. Jeden Abend aber ging sie in die Stadt und an dem Hause des Geliebten vorüber; der sah sie manchmal, aber er kannte sie nicht mehr. Und damit mündet die Geschichte vom „Trommler“ in das Märchen von der „wahren Braut“ (II. 186).

Hier hatte das Mädchen seinerseits die Hexenproben zu bestehen gehabt und war dann einsame Herrin im Wunderschlosse geworden, wo sie der Königssohn findet und mit ihr sich verlobt. Als er heimzieht, die Einwilligung seines Vaters zu holen, warnt sie ihn gleichfalls vor dem verhängnissvollen Kusse, hier: auf die linke Wange, wo sie ihn selbst zum Abschied geküsst hatte. „Ich will hier unter der Linde warten, bis du wieder zurück kommst.“ Da er ausbleibt, zieht sie ihm nach, nachdem sie ihre schönsten Kleider, das mit den Sternen, das mit den Monden und das mit den goldenen Sonnen, zusammengepackt hat, — die selben Himmelsgewänder, welche auch die Braut des Trommlers sich wünscht, um ihn wieder zu gewinnen. Das Mädchen aber, als es ihn in der ganzen Welt nicht finden kann, wird Hirtin bei einem Bauer, vergräbt ihre Kleider (Winterverdunklung) und zieht sich ein Kälblein auf, dem sie den wehmüthigen Vers singt:

„Kälbchen, Kälbchen, knie nieder,
vergiss nicht deine Hirtin wieder,
wie der Königssohn die Braut vergass,
die unter der grünen Linde sass!“

Da verbreitet sich im Lande das Gerücht, die Tochter des Königs wolle Hochzeit machen, und nicht lange, so zieht auch der Bräutigam stolz zu Ross an dem Dorfe vorbei, wo das Mädchen wohnte. Als sie ihn ansah, erkannte sie ihren Liebsten: „es war, als ob ihr ein scharfes Messer in das Herz schnitte.“ „Ach“ sagte sie, „ich glaubte, er wäre mir treu geblieben, aber er hat mich vergessen!“ Und als er am andern Tage wieder kommt, singt sie zum Kälbchen ihren Vers:

„Wie der Königssohn die Braut vergass,
die unter der grünen Linde sass.“

„Als er die Stimme vernahm, blickte er herab und hielt sein Pferd an. Er schaute der Hirtin in's Gesicht, hielt dann die Hand vor die Augen, als wollte er sich auf etwas besinnen, aber schnell ritt er weiter und war bald verschwunden.“ „Ach“ sagte sie, „er kennt mich nicht mehr!“ („Siegfried kennt mich nicht!“)

Wie sie dann in ihren schönen Kleidern zum Hochzeitsfeste kommt, und beim dritten Male der Königssohn, der immer mit ihr allein tanzt, sie fragt: „Sag mir nur, wer du bist; mir ist, als wenn ich dich schon lange gekannt hätte“, und sie darauf ihn, wie damals beim Abschied, auf die linke Wange küsst, woran er sie erkennt: das sind die selben Momente, welche im Märchen vom „Trommler“ schon mehr dramatisch belebt wiederkehren. Auch da kommt die vergessene Braut zur Hochzeit des Bräutigams mit der Anderen; aber immer, wenn sie in einem ihrer schönen Kleider dort erschien, fragt die falsche Braut sie darnach, ob sie es ihr verkaufen wolle, und sie fordert dafür, dass sie in der Nacht vor der Thür des Bräu-

tigams verweilen dürfe. Die falsche Braut aber mischt dem Bräutigam einen Schlaftrunk (Gutrunens Trank!), so dass er nicht hört, wie die Königstochter vor seiner Thür singt:

„Trommler, Trommler, hör' mich an,
hast du mich denn ganz vergessen?
hast du auf den Glasberg nicht bei mir gesessen?
habe ich vor der Hexe nicht bewahrt dein Leben?
hast du mir auf Treue nicht die Hand gegeben?
Trommler, Trommler, hör' mich an!“

Beim dritten Male aber vernimmt er's, weil ihm die Leute von dem Gesange erzählt, und er den Trank nicht genossen hat. „Plötzlich kam ihm das Gedächtniss wieder“ — „Ach!“ rief er, „wie habe ich so treulos handeln können; aber der Kuss, den ich meinen Eltern in der Freude meines Herzens auf die rechte Wange gegeben habe, der ist schuld daran, der hat mich betäubt.“ Und er führt die Königstochter den Eltern zu: „Das ist meine rechte Braut, und wenn ich die Andere heirathe, so thue ich grosses Unrecht“. — „Sein Eheweib warst du nie — sein Mannes-Gemahl bin ich, der ewige Eide er schwur“, heisst es in der „Götterdämmerung.“ — „Die wahre Hochzeit ward mit grosser Freude gefeiert, und die erste Braut behielt die schönen Kleider zur Entschädigung und gab sich zufrieden.“ O du liebe Märchengerechtigkeit! Und doch bleibt auch deine ewige „Moral“ die selbe:

„Selig in Lust und Leid
lässt die Liebe nur sein.“ —

Ueberblicken wir nun noch einmal in Kürze diejenigen Grundzüge, welche wir den verschiedenen Märchen gemeinsam, und zugleich als Parallelen zum Drama gefunden haben, so können wir ihrer dreizehn besonders verzeichnen:

1. Auszug des jungen Helden aus dem Wald in die Welt.
2. Seine Furchtlosigkeit als Hauptmoment.
3. Seine Kraftproben bei Schmied und Riesen.
4. Riesen- und Drachenkampf.
5. Thierliebe und Thierhilfe.
6. Gewinn der Wunschdinge (Apfel des Lebens, Ring, Tarnhaut).
7. Streit um's Erbe.
8. Gewinn des Weibes auf dem Zauberberge.
9. Widerstand des Alten gegen den Jungen.

10. Ring als Minnegabe.
11. Die Trennung von der Braut.
12. Verdunkelung des Helden (Blendung, Vergessen, neue Gattin).
13. Das Unglück auf der Jagd.

Bei der endlichen Wiedervereinigung der Liebenden, als nothwendigem Schlusse, drängt sich die Verschiedenheit der Gattungen, Volksmärchen und Mythendrama, zuletzt entscheidend hervor. —

Diesen Hauptzügen gegenüber treten manche kleinere Aehnlichkeiten im Ausdruck zurück, wie z. B. auf dem Dichtungsgebiete der „Götterdämmerung“ der aus Waltrautes Munde wiederklingende alte Märchenruf: „Schläfst oder wachst du?“ dem man sowohl bei der „*Frau Fuchsin*“ (I. 38) begegnet, als auch bei den „*drei Männlein im Walde*“ (I. 13); hier äussert ihn aber keine Schwanenjungfrau, sondern — eine Ente: „König, was machst du? Schläfst oder wachst du?“ Diese Ente ist jedoch wiederum keine andere als die „echte Königin“, die von der bösen Stiefmutter in den Strom geworfen war, um den König mit der falschen Gattin, ihrer Tochter, zu täuschen. Und aus dem Wasserreich empor auch tönt gleich auf der ersten Seite der Grimm'schen Märchensammlung, im „*Froschkönig*“ (I. 1), der Ruf der Rheintöchter: „Was gibst du uns?“ — — —

Ja, da gäb's wohl noch mancherlei zu „geben!“ Aber hiermit sollten nur einmal einige Hinweisungen und Anregungen gegeben worden sein. Es würde mich freuen, wenn sich noch bessere Märchen- und Sagen-Kenner fänden, welche die Arbeit fortsetzen und erweitern könnten. Denn, wie die Musik im Kunstwerke, ist auch die Sprache, und nicht nur die Sprache in Worten, sondern auch die in Bildern, Vorstellungen, Handlungsmomenten, die grosse Ursprache der gemeinsamen Phantasie des Volkes und des Genius, der Frage und Rede wahrlich gar werth! —

Der Spinnerinnenchor im „Fliegenden Holländer.“

Angeregt sind die folgenden Ausführungen durch eine Bemerkung, welche Chamberlain in seinem uns allen so überaus werth gewordenen Buche „Richard Wagner“ auf Seite 242 macht. Bei der Besprechung des Fortschrittes, welchen der „Tannhäuser“ gegenüber den früheren Werken Wagners bedeutet, sagt er nämlich dort: „Die Chöre erhalten (im „Tannhäuser“) eine hohe dramatische Bedeutung und treten nicht ein einzigesmal unmotivirt opernhafte auf, wie z. B. der Spinnerinnenchor im Holländer.“ Mir erscheint dieses Urtheil Chamberlains als zu scharf und absprechend, und ich glaube, dass diesem Chor seine gute dramatische Berechtigung im Gefüge der Handlung gegeben ist.

Zunächst hat er den Gesang der Ballade durch Senta motivirend einzuführen, die während des munteren Liedes der fleissigen Spinnerinnen, ganz in den Anblick des Holländer-Bildes versenkt, unthätig dasitzt. Die Mädchen necken sie aufs Ausgelassenste wegen ihrer Schwärmerei, so dass sie endlich heftig auffährt. Aber ihr Schelten wird übertönt von dem lauten Gesange des Liedes, das jene wieder anstimmen. Senta jedoch unterbricht sie alsbald ärgerlich mit den Worten:

„O, macht dem dummen Lied ein Ende! . . .
Wollt Ihr, dass ich mich zu Euch wende,
So sucht 'was Besseres hervor!“

Sie macht den Vorschlag, Frau Mary solle die Ballade vom fliegenden Holländer singen, was die aber in abergläubischer Angst energisch zurückweist. Da entschliesst sie sich, die Ballade, die sie so oft von der Alten gehört hat, selbst zu singen. Das Spinnerinnenlied ist somit die Veranlassung zum Vortrag der Holländerballade geworden.

Zugleich aber dient diese ganze Scene, die gleichsam auf jenem Liede sich aufbaut, aus ihm hervorquillt, auch zur Exposition des Verhältnisses, in welchem Senta bereits zum Holländer steht. Diese Exposition ist nothwendig und wird durch den Gesang der spinnenden Mädchen in sehr feiner Weise angeregt. Man beachte vor Allem die Reden der Mary und Sentas nach der zweiten Strophe des Liedes. Aus ihnen erfahren wir, welchen tiefen Eindruck die Ballade, die das Mädchen oft aus dem Munde ihrer alten Amme vernommen, auf ihr empfängliches Gemüth gemacht hat. „Immer“, „täglich“ sitzt sie vor dem Bild, „verträumt ihr ganzes junges Leben vor dem Konterfei“, und tiefes Mitleid mit dem Unseligen hat ihr Herz ergriffen; „der arme Mann!“ seufzt sie auf, als ihr die Anderen ihre Unthätigkeit und ihre alles Andere vergessende Theilnahme für das Geschick dessen vorwerfen, dess Bild sie unverwandt anschauen muss. Ihr sehnlichster Wunsch ist, „dass der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden“; dieser Vers der Ballade kommt ihr nicht mehr aus dem Sinn, diese Worte ziehen beständig durch ihren Geist; und deshalb möchte sie auch „des Aermsten Loos“ den Mädchen „recht zu Herzen führen“. Fürwahr! mit wenigen Strichen eine meisterhafte Exposition in ungezwungenster Form.

Freilich haben wir zuzugeben, dass bei der Konzeption Wagner wohl die Struktur der alten Oper vorgeschwebt hat, welche die einzelnen Akte mit einem Chor zu eröffnen liebte. Aber wie hat er sie gereinigt: da hat Alles seine innere Begründung erhalten, es ist nichts „Opernhafes“ geblieben, keine äusserliche Mache; vielmehr ist Alles organisch gewachsen und verbunden. Und welche Wirkung wird gerade im vorliegenden Falle durch diese Beibehaltung der alten Opernform erzielt!

Welch grosser, wirkungsvoller Gegensatz*) zwischen dem heiteren, leichten Spinnerinnenlied mit dem übermüthig trällernden Schluss und der ernsten, gewaltigen Ballade mit ihrem feierlichen, von tiefster Empfindung und wahrhaft überwältigendem Mitgefühl getragenen Abschluss! Gerade dadurch, dass jenes, diese wichtige Scene einleitend, vorangeht, tritt die Ballade viel mächtiger und erschütternder hervor, als es sonst wohl der Fall wäre, nimmt die ihr gebührende hervorragende Stelle im Gefüge des Ganzen ein. Und wie ergreifend ist es dann, wenn die vorhin so ausgelassen tändelnden Mädchen bei der zweiten Strophe ergriffen den von unaussprechlicher Sehnsucht nach der Erlösung des bleichen Mannes durchwalteten Schlussreim leise mitsingen, und wenn sie endlich, als Senta zu heftig angegriffen, mitten inne abgebrochen hat und in ihren Stuhl zurückgesunken ist, mit inniger Herzlichkeit den Gesang allein weiterführen und abschliessen:

„Ach! wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könne zeigen?
Wo triffst Du sie, die bis in den Tod Dein bliebe treueigen?“

Paul Stübe.

Wagnerianische Erinnerungen.

Zur Kunst gehört das Publikum. Was man unter Letzterem versteht, ist bezeichnend auch für Werth und Stellung der Kunst. Wir haben uns soeben erst wieder daran erinnert, dass unser Meister, schon von den Tagen des „Holländers“ an, mehr und mehr zu der Erkenntniss kam: sein Publikum könnten nur die einzelnen Seelen sein, welche wirklich etwas in seiner Kunst erlebten, und wir sagten uns: Bayreuth bedeute uns, seiner Idee nach, die Vereinigung dieser „Erlebenden“.

So hat es wohl auch eine gewisse Bedeutung, gerade für das, was wir heute unter „Bayreuth“ begreifen, wenn wir in der Rückschau auf das Leben dieser Bayreuther Kunst auch dessen nicht uneingedenk bleiben, was eben einzelne Seelen künstlerisch erlebt haben, wodurch sie „Bayreuther“ geworden sind, — auch wenn dies früher meistens Eindrücke gewesen sein mögen, die nur erst von Kunst-darbietungen noch recht wenig Bayreuther Art hervorgerufen werden konnten! Jedenfalls gehört es zur Charakteristik sowohl des Wagnerianischen Publikums, als auch der ganzen Stellung unserer Kunst in der Welt, wie diese Einzelnen dazu gekommen sind, aus der Welt heraus sich Bayreuth zuzuwenden.

Nun hat es sich zufällig so gefügt, dass kürzlich — angeregt doch wohl durch die Thatsache unseres vierteljahrhundertkurzen Bestandes, der in der Zahlenphantasie der Welt schon so erstaunlich lang erscheint, — derartige Erinnerungen an eigene Erlebnisse zunächst ihren Weg nach Bayreuth fanden. Dadurch erst ward hier der Gedanke lebendig, dieses vereinzelt nicht wohl Mittheilbare zu einer

*) Aehnliche Gegensätze finden wir auch in anderen Werken Wagners; es sei hier nur an den Aufbau der ersten Scene im 3. Aufzug der „Götterdämmerung“ erinnert, wo er am Gewaltigsten heraustritt.

Reihenfolge zu ergänzen, welche nun gerade in diesen Blättern, bei dieser Gelegenheit, unserem Kreise vorgeführt, sicherlich nicht im modernen Abersinn einer statistischen „Enquête“ missverstanden werden kann, sondern einzig in jenem nicht unbedeutenden Sinne der Charakteristik des „Bayreuther Publikums“, eben als der „Erlebenden“, nach der eigenen Erkenntniss des Meisters. — Solchem richtigen Verständniss vertraue ich hiermit diese ersten schlichten Zusendungen unserer Freunde zur schönen Festzeit gerne an.

Bayreuth, Sommer 1901.

H. v. W.

I.

In memoriam!

Fünf und zwanzig Jahre Bayreuth! Wie wenig ist damit gesagt im Sinne der Welt, die so viele Stiftungsfeste und Jubiläen feiert. Wie vielsagend aber muss es uns erscheinen, wenn wir uns an die Vorgeschichte von Bayreuth erinnern und bedenken wollen, welche unendliche Kämpfe und Mühen, welche Leidensgeschichte des Genius damit verknüpft sind. Musste man doch lange Zeit hindurch an der Möglichkeit einer Ausführung des grossen Werkes geradezu verzweifeln, schienen doch den Zeitgenossen alle diejenigen, die danach strebten und daran glaubten, vor allem der Meister selbst, einem wesenlosen Phantom nach zu jagen. Wahrlich diejenigen, die diese Vorgeschichte bis zur Grundsteinlegung und endlichen Eröffnung des Theaters mit erleben durften, wissen ein Lied zu singen von den Leiden und Freuden des Künstlers auf Erden.

Nun war das Werk doch zu Stande gekommen, die Liebe des Meisters zu ihm und zu seinem Volk war stärker als der Tod, den ihm dieses geschworen zu haben schien. Das scheinbar Unmögliche war vollbracht, die Friedenspalme in den Boden Deutschlands eingesenkt. Zwar durch starken Frost anfangs in seinem Wachstum gefährdet, hat der Wunderbaum doch feste Wurzeln geschlagen und ist kräftig weiter gediehen. Um so gewaltiger aber muss uns diese Schöpfung erscheinen, als sie aus dem Idealismus eines Einzelnen hervorging, im Gegensatz zu den künstlerischen Thaten der Griechen, die aus der genialen Anlage und Mitarbeit eines ganzen Volkes fast mit Nothwendigkeit hervorgingen. Wohl mochte auch dort der grosse Künstler einen bestimmenden Einfluss haben, im Ganzen aber kann man sagen, dass er gleichsam aus dem Vollen schöpfte und auch für seine Intentionen überall im Volk ein entgegenkommendes Verständniss fand. Wie anders bei uns, wo das Genie sich zunächst auf einen kleinen Kreis beschränkt sieht, wenn es nicht gar gänzlich allein steht, wo seine Stimme verhallt im Gewühl der nach tausend Richtungen aus einander gehenden Tagesinteressen der Zeitgenossen, die so wenig mit den wahren künstlerischen Interessen gemein haben, dass die Vertreter solcher sich wie Fremde im eigenen Land erscheinen, als „Ideenmenschen“ belächelt oder der Kategorie nicht ernst zu nehmender und sehr entbehrlicher „Schöngeister“ zugezählt werden. Wie wir ohne religiöse Kultur sind, so auch ohne künstlerische. Unsere moderne Zivilisation ist ein staatlich zusammen gehaltenes Konglomerat der verschiedenen Sonderinteressen einzelner Stände und Berufsarten, ist einem grossen Orchester zu vergleichen, wo jeder auf verstimmtem Instrument seine eigene Melodie spielt.

Und in diesem rasenden Durcheinander hätte derjenige Gehör finden können, der sich durch That und Wort als der neue Orpheus erwies und mit rein ge-

stimmter, voll tönender Leier auftrat, um die widerstrebenden Elemente zu bändigen und uns zu einer Harmonie des Daseins hin zu führen?

Wenn ich nun sagen soll, was mich selbst zur Kunst des Meisters hingeführt hat, so waren es zunächst die ersten Aufführungen des Tannhäuser in Kassel unter Spohrs Leitung; ich könnte also jetzt mein 50jähriges Jubiläum als „Wagnerianer“ feiern. Aber schon in früheren Knabenjahren war mir das „Textbuch“ bald nach seiner ersten Veröffentlichung bekannt geworden, ohne dass mir freilich damals schon der tiefere Sinn des Dramas zu deutlichem Bewusstsein gekommen wäre. Es war der Thüringische Sagenstoff an sich und die mir schon wohlbekannte Scenerie der Wartburg und des Hörselberges, was mich mächtig anzog. Dazu leuchtete dem angehenden Gymnasialschüler, der sich mit Vorliebe auch mit antiker Mythologie befasste, gleich auf der ersten Seite ein Stück Griechenthum entgegen: die Sirenenscene. Ich sah da ein griechisches Seegestade von klassischer Schönheit, eine hohe, weite, lichte Felsenhalle mit Ausblick auf die blaue See und die Sirenen. Vergebens hoffte ich, mein Phantasiebild, ohne das ich mir Tannhäuser gar nicht denken konnte, einmal bei einer Aufführung verwirklicht zu sehen. Später durfte ich dann diese Scene wiederholt in Weimar unter Liszt, in München unter Bülow und endlich in Bayreuth selbst erleben.

Es ist eine ganz eigene Sache um die rechte Würdigung und Aufnahme grosser Kunstwerke. Hervorgegangen aus einer ungewöhnlichen Sammlung des Geistes, setzen sie auch eine solche beim Hörer voraus; ja noch mehr, alle wahre Kunst ist tragisch, oder doch elegisch, — erreichte doch selbst die des lebensfrohen Griechenvolkes ihren Höhepunkt erst in der Tragödie — und verlangt eine dem entsprechende Stimmung zu ihrer Aufnahme. Es bedarf dazu einer Vorbereitung und Vorschule durch das Schicksal. Das gilt besonders auch mit Beziehung auf Wagners Tristan. So wenig der Reiche ins Himmelreich kommt, kann der Glückliche diesen ganz verstehen. Wie man ein Hochgebirge nicht von der Tiefenebene aus übersehen kann und es in seiner ganzen Grösse erst erscheint, wenn wir selbst auf einer Höhe stehen, so verhält es sich ähnlich mit der Kunst. Zur Höhe der Betrachtung aber führt uns auch der Schmerz, ein tiefes Leid, das uns betroffen. In solcher Stimmung brachte ich im Sommer 1886 auf der Reise nach Bayreuth einige Zeit im stillen thüringischen Schwarzthal zu, an dem rauschenden Gewässer — „Weisheit raunend rann sein Gewell“ — ausschliesslich mit Tristan und Parsifal beschäftigt, welche im Verein die Festspiele jenes Jahres bildeten. Ich brauche nun kaum zu sagen, welchen überwältigenden Eindruck ich danach von den Aufführungen selbst hatte.

Ich habe es in meiner Schrift „Die Festspiele von Bayreuth“ etc. etc. zu schildern versucht, könnte es aber auch mit wenig Worten auf andere Weise deutlich machen. Wenn mir nämlich im Traum einmal etwas Schreckhaftes oder Peinliches begegnen will, so ist es seit jenem ersten Besuch Bayreuths jedesmal folgendes. Ich schwebe dann nicht in irgend einer Lebensgefahr, der man nicht enttrinnen kann, am Rande eines Abgrundes oder dergl., wie es sonst wohl vorkommt, sondern ich verspäte mich in Bayreuth aus irgend einem Grund zur Zeit des Beginnes der Festspiele und eile nun hinauf mit dem peinlichen Bewusstsein, Vorspiel und ersten Akt zu versäumen, wiewohl das alles doch in Wirklichkeit niemals der Fall gewesen war. Dabei erscheint mir Parsifal jedesmal unter dem symbolischen Bild einer hohen sich in Wolken verlierenden *scala santa*, auf welcher himmlische Chöre singend herniedersteigen. Das alles sehe ich und kann es doch nicht erreichen. Besonders peinlich war einmal die Situation, als ich, wiederum verspätet und atemlos oben angelangt, statt einem, zwei Festspielhäuser vor mir sah, wo im einen Tristan und im anderen gleichzeitig Parsifal zur Aufführung

kam. Welches nun wählen? Dann freudiges Erwachen, die ganze Qual war nur erträumt. Ich bin dann zwar nicht in Bayreuth und sehe und höre keine Festspiele, versäume sie aber doch auch nicht durch eigene Schuld. Ich erwähne diese Dinge hier nur deshalb, weil sie gewiss ein starker Beweis dafür sind, welche tiefe und nachhaltige Wirkung jene auszuüben vermögen.

Auch in Beziehung auf die Kunst kann das Wort des indischen Philosophen gelten: Nur wen die Erlösung wählt, nur von dem wird sie empfangen.

Doch nicht nur seine Kunst soll uns zu Wagner hinführen, seine Werke sind auch unter allgemeinerem Gesichtspunkt von vorbildlicher Bedeutung. Wie alle unsere grossen dichterischen, künstlerischen und philosophischen Genies als die eigentlichen Retter und Bewahrer des in den furchtbaren Stürmen des 17ten Jahrhunderts fast gänzlich erloschenen deutschen Volksgeistes zu betrachten sind, der auch heute noch unter der Last des Fremden, das uns seit jener Zeit und später in noch ärgerer Gestalt aufgebürdet worden ist, nur nothdürftig weiterlebt, so besonders auch Richard Wagner, in dessen Werken deutsche Art in so unvergleichlich schöner und machtvoller Weise zum Ausdruck kommt. Zudem erweist er sich überall als der gute Revolutionär, wie es alle wahren Genies sind und dessen wir dringend bedürfen, wenn wir endlich von der Herrschaft des Fremden befreit sein wollen. So besteht unleugbar auch eine innere Beziehung zwischen dem politischen Aufschwung Deutschlands und seiner Kunst. 1870 der Krieg, 71 das Reich, 72 die Grundsteinlegung in Bayreuth, 76 die Vollendung und Einweihung des Wagnertheaters. Diese Zahlen reden eine deutliche Sprache.

Vorbildlich nannte ich des Meisters Werke und das möchte auch in dieser Beziehung gelten. Konnte er doch von seinem Standpunkt aus dem politischen Genie vollkommen gleichberechtigt gegenüber treten, hatte doch auch er die Schaffenskraft seines ganzen Lebens in den Dienst der deutschen Sache gestellt. Ich kann niemals Siegfried sein Schwert schmieden sehen, ohne dabei unseres Bismarck zu gedenken, doch nicht des vergangenen allein, auch des zukünftigen, grossdeutschen Bismarck, welcher dereinst das ganze Deutschland zusammenschweissen wird; denn wir mögen uns stellen, wie wir wollen, wir haben doch vorerst ein halbes. Zur Zeit freilich muss diese Frage noch als ein politisches *noli me tangere* gelten; es wird uns aber hoffentlich unverwehrt sein, am Geist des einst vielgesungenen alten Arndt'schen Vaterlandsliedes fest zu halten, welches ein ganzes Deutschland verlangt.

Und wie könnte man die höheren Ziele verkennen, die für unsere Kultur im Allgemeinen gesteckt sind vom Ring bis zum Parsifal, besonders in der Weiterbildung Siegfrieds zum einzig erstrebenswerthen, wirklichen und wahren „Uebermenschen“ — Parsifal?

Gustav Wittmer.

II.

„Nun aber kam Johannis-Tag!“

Vor 33 Jahren, ungefähr in dieser Jahreszeit, ging mir die weltbeleuchtende, weltbesiegende Sonne dieses Tages auf. Im alten Semper'schen Theater zu Dresden wars; die mit der üblichen (oder üblen?) Spannung erwartete „Première“ der Meistersinger begann; dem Zureden einiger Bekannten folgend, sass ich mit diesen in einer jener niedlichen, muschelgekrönten kleinen Logen des zweiten Ranges, spitzte die Ohren und war ehrlich bereit, einmal aus bester — der besten

mir zugänglichen — Quelle zu schöpfen und in meiner achtzehnjährigen Weisheit zu prüfen, was denn eigentlich an den so viel beredeten „Wagnerschen Opern“ sei.

Denn was ich bisher so gelegentlich an disiectis membris davon in Gartenkonzerten zu hören bekommen hatte, war mir, natürlich genug, unverstanden durch die Ohren gegangen; jetzt aber sollte, jetzt wollte ich einmal dem unheimlichen, verlästerten oder angebeteten Zauberer und seinem Werke „kritisch“ nahetreten. Kritisch, aber ohne Vorurtheil. Er sollte einen unbefangenen Richter in mir finden!

Kann es eigentlich eine drastischere psychologische Komik geben als diesen jungen „Unbefangenen“, der sich anschickte, die Meistersinger zu verdauen und ins Herbarium seiner kleinen täglichen Erlebnisse zu legen — verglichen mit dem Entrückten, der fieberhastigen Atems und unter nicht zu verhehlenden Thränen wenige Stunden darauf das Theater verliess, erhoben und zermalmt zugleich durch das Bewusstsein: Jetzt ist dein innerer Tag angebrochen, — du hast deine künstlerische Heimath gefunden, — du weisst jetzt deinen Weg! — Aber auch deine Pflicht!

Als wahres und eigentliches Symbolum für diese Wandlung ist nichts anderes zu nennen als der allerste C-dur-Akkord, mit dem das unausschöpflich herrliche, uns Allen nun so lange schon in Fleisch und Blut übergegangene Vorspiel beginnt — das selbe C-dur, mit dem auch das Werk schliesst, das selbe, welches stäts, wo es eintritt, hellen, heitern, wolkenlosen „Tag“ — innen wie aussen — bezeichnet; dies krystallklare, krystallharte C-dur in seiner ganzen männlichen, ehrlichen Schönheit, in seiner vollen, weltbesiegenden Kraft, man wäre versucht, es die „gesunde“ Tonart par excellence zu nennen; — unzweifelhaft ist es aber die der Gesundheit: man denke an den Schluss der Fünften Symphonie, wo ihr Eintritt eben auch nichts andres, nichts geringeres bedeutet, als den Anbruch heldenhaft heitern Seelentages; oder man frage sich, in welcher andern Tonart wohl die Seele Wotans erklingen sollte, im Augenblick, da er das Schwert erhebt, den Helden Gedanken zum erstenmal innerlich klar und deutlich ersieht und ihm, d. h. seinen Kindern, seine Hoffnung und sein Glück weiht.

Es kam also für mich mein „Tag“; er brach mit so blendendem Glanze über mich herein, dass er mir den Atem versetzte; ich sah mich urplötzlich einem wogenden, mächtigen Strom überliefert, der mich ohne Gnade mitriss, der in den wunderbarsten, vorüberauschenden Wogenformen mir Gestalten zeigte, von denen die kühnste Phantasie nichts ahnte; der dabei — „das merkt' ich ganz besonders“ — immer grösser, breiter und tiefer wurde, so breit und gross er auch angefangen haben mochte, so unmöglich eine Steigerung schien, bis er dann (in den letzten elf Takten des Vorspiels) die letzten Dämme niederbrach und als unermessliches sonnenglänzendes, blauwogendes Meer in sich selbst seine lebendige, heitere Vollendung fand. Mit diesem Ausbruch vollsten Siegesjubels, dessen Wucht ich fast mit körperlichem Schmerz empfand, war für den Augenblick meine Fassung zu Ende; ich erinnere mich, einen leisen Schrei ausgestossen zu haben, der mir den missbilligenden Blick der Nachbarn zuzog; mir war, als müsse diese Fülle und Grösse mir die Brust zersprengen, und es war für mein Empfinden höchste Zeit, dass dieser C-dur-Siegeszug mit seinem jubelnden Ausschlagen nach rechts und links, d. h. nach G und F, plötzlich wie eine riesige, reife Knospe aufsprang und in seinem keuschen Schoosse die zarte Blüthe des Chorals sehen liess. In Wahrheit sehen: denn auch die umhüllenden Falten des Vorhangs öffnen sich im selben Augenblick, und hier verspürte ich also zu meinem Heil, was vier Jahre später Nietzsche unübertrefflich richtig ausgesprochen hat: „Kann man sich einen Menschen denken, der den dritten Akt von „Tristan und Isolde“ ohne alle Beihülfe von Wort und Bild, rein als ungeheuren symphonischen Satz zu percipiren

im Stande wäre, ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu veratmen?“ (Ges. Werke, Bd. I, S. 148.) Allerdings, der Nietzsche von 1872 glaubte noch an den Geist der deutschen Musik, nicht nur in sich, auch in Anderen; darum und damit war er im Recht. Auch der Nietzsche von 1876 wusste fein und richtig das innerste Keimblatt des Meistersingerdramas zu zeichnen (a. a. O., S. 586); aber, wenn man mich recht versteht — und es müsste mit dem Teufel zugehen, wenn wir alten Triarier von Bayreuth uns nicht gerade im Kern unserer Sache verstünden! — ich habe für meinen Hausgebrauch eine, wie ich glaube, noch wurzelechtere Definition der Meistersinger mir gebildet und die lautet kurz und klar: „C-dur!“ In diesem Zeichen sah ich das Werk siegen, in heiterer heller Kraft musste und sollte nun auch die ganze grosse Sache des Meisters siegen.

Und dazu — das war mir im Augenblicke deutlich geworden — dazu waren wir Alle, Kleine und Kleinste, auf's ehrlichste, unermüdlichste mitzuhelfen verpflichtet; denn ein Erlebniss jener Art verpflichtet stäts den Erlebenden; wie sehr, das empfand ich wohl. In welcher Art aber, das zu erkennen vermochte ich zunächst nicht; erst nach und nach lernte ich, Dank durch That abzutragen. Der Johannistag war mir gekommen, nun war es uns Allen, also auch mir an meinem bescheidenen Theil, zur Pflicht geworden, „zu schau'n, wie man's fein lenken mag.“ Als ein *pauvre chevalier* der ihm heilig gewordenen Sache zog ich darum aus, „fern meiner Jugend goldenen Thoren“, jenes gewaltige Weckwort „Wach auf!“, dessen Schlussruf wieder in das thatenfrohe C-dur ausklingt, war für mich ein „Erwach und erwäge!“ Seitdem ich dann zwei Jahre später in Wirklichkeit erfahren hatte, was es heisst, auf einsamem Vorposten zu stehen, fühlte ich solchen Vorposten-Dienst auch in der Bayreuther Armee als besondere und besonders verpflichtende Ehre. Wir alle haben da oft einsam, im Stillen, oft im Dunkeln, öfter noch ohne jede Spur von Erfolg gekämpft: aber uns stärkte immer wieder jene siegesgläubige C-dur-Stimmung, die gleich bei der ersten Feuertaufe erfasst zu haben, vielleicht mein besonderes Glück war, eben weil ich durch die Pforte der Meistersinger beim Meister eingetreten war. So war mir in jenen Kampfzeiten auch die „eigentliche deutsche Heiterkeit“ gewahrt, von der Nietzsche 1876 schrieb, sie sei „eine goldhelle, durchgegohrne Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinne und Schalkhaftigkeit.“ Liegt in diesen Worten einerseits der ganze Charakter eines Hans Sachs, so war es auch nur das stäts wiederholte Sichvertiefen in diese sonnige Gestalt, welche es mir im Laufe der Zeit ermöglichte, das ganze ungeheure Gebäude des Lebens, das in den Meistersingern vor uns aufgethürmt dasteht, zu verstehen.

Denn bei und nach jener ersten Aufführung hatte ich nicht den hundertsten Theil begriffen; welches Geständniss mich nicht erröthen macht, da selbst ein Hans Sachs in ähnlicher Lage seinem Fliederbaum gesteht: „Fass' ichs ganz, kann ichs nicht messen.“ Es schien eben nicht nur, sondern war in der That eine unermessliche Gabe, die zu halten und zu behalten unsre Hände und Köpfe damals so ungeschickt als möglich waren; hatten wir doch nur alten formalen Opernkrum und „leichtfassliche“ Unterhaltungsmusik kennen gelernt.

Noch ein weiteres Geständniss: ich läugne nicht, dass ich beim weiteren Eindringen in das Werk sowohl auf Worte, als auf Weisen stiess, über die ich stolperte, und beim Stolpern über ein Hinderniss bekommt bekanntlich immer zunächst dieses, nicht aber der Stolpernde, Unrecht. Hatte man doch nicht nur musikalisch, sondern auch sprachlich umzulernen. Der unermessliche Reichthum an lauter eigenartig verschiedenen Einzelheiten schien mir zu gross — wie etwa beim ersten Beschauen eines riesigen gotischen Domes tausende von Steinmetz-

und Malerwerken, so vollendet sie sein mögen, dem darüber hineilenden Auge als zu viel, als verloren in der Masse erscheinen. Aber der Vergleich mit einem gotischen Dom, den ich damals fand und gern als eristisches Mittel gebrauchte, ist doch der Meistersinger werth: beiden gemeinsam ist der festgefügte, stolz und stätig aufstrebende Kern, wie die unendliche, reizende Fülle umspielender, umwogender, umblühender Zierrathe, die uns die ganze ungebeure Wucht verdeckt: die gotischen Münster sind das edelste künstlerische Wunder ihrer Zeit, gleich den Meistersingern. Zum Schaffen beider gehörte ein felsenfester Glaube: welcher Glauben es war, der unsern Meister bei seiner Arbeit nicht ermatten liess, das wissen wir und handeln danach.

Wo ich auch weilte, habe ich keine Gelegenheit versäumt, den grossen Sonnenaufgangsstrahl jenes ersten C-dur-Akkordes wieder über mich ergehen zu lassen; erst nach dem fünfundzwanzigsten Anhören des Werkes machte ich eine Pause, „um Anderen, Bedürftigeren Platz zu lassen,“ wie ich erklärte, in Wahrheit aber, weil ich nun meine Meistersinger auswendig wusste und neue „Besetzungen“ oder „Auffassungen“ mir nichts neues mehr sagen konnten. Das Werk und ich hatten ein Leben zusammen erlebt, und ich lache noch jetzt im Stillen, wenn ich an jenen thörichten Ausruf denke, den ich, im vollsten Wirbel des Genusses, nach der ersten Aufführung zu meinen Bekannten that: „und das ist nun alles, alles nichts weiter als eine einzige von seinen Opern!“ Einer antwortete darauf (aber ich verstand ihn erst viel später): „nun nein, 's ist schon mehr!“

Für mich wars ein Stück Leben, und war zugleich das Thor zu einem weiteren Stück Leben, welches sich erst acht Jahre später auf dem geheiligten Hügel von Bayreuth verwirklichen konnte.

Wahrlich, wir haben Grosses gesehen und auch der Kleinste von uns wurde da an dem Grössten gemessen, das die Zeit brachte. Wer aber redlich mitgethan hat, darf sich zum Trost die Worte Goethes sagen:

Alle Tag' und alle Nächte
Rühm' ich so des Menschen Loos;
Denkt er ewig sich ins Rechte,
Bleibt er auch ewig schön und gross.

R. v. Seydlitz.

III.

Auch ein Jubiläum.

Mit der am 6. November 1900 im Münchner Hoftheater stattgehabten Aufführung von „Tristan und Isolde“ ist die Zahl der von mir besuchten Vorstellungen Richard Wagner'scher Werke auf 150 gestiegen! Welch' reiche Fülle edelsten Genusses und höchster Erhebung! Aus diesem Anlass möchte ich mir einige Erinnerungen ins Gedächtniss rufen und, da sie vielleicht auch für Andere nicht ganz ohne Interesse sind, mir erlauben, sie zu veröffentlichen.

Zum ersten Male hörte ich Wagner'sche Weisen, als König Ludwig II. im Herbst des Jahres 1866 auf seiner Rundreise auch meinen damaligen Wohnort Aschaffenburg berührte. Die Kapelle des zu jener Zeit dort garnisonirenden 4. bayerischen Infanterie-Regiments hatte offenbar Auftrag erhalten, der Neigung des Königs Rechnung zu tragen; denn unter den vier Nummern des im Schlosshof gespielten Programms befanden sich drei Wagner'sche: der Pilgerchor, Elsas Brautzug

und König Heinrichs Aufruf, welche zudem sämmtlich zum ersten Male gespielt worden waren. Letzteres wusste ich, der damals 14 jährige Gymnasialschüler, sehr genau, da ich zwar manches Andere, nie aber eine Parademusik versäumt hatte. Dies erste Anhören Wagner'scher Musik, zumal des Pilgerchores, machte auf mich einen ganz ausserordentlichen, unvergesslichen Eindruck: ich fühlte mich wie von einem Zauber umspinnen. Von da ab versäumte ich erst recht keine Parademusik, musste jedoch leider erfahren, dass das Wagner-Repertoire der Militärkapelle nur sehr langsam vergrössert wurde. Ich glaube, das Jahre lang gehegte, sehnliche Verlangen, die Wagner'schen Werke ganz und genau kennen zu lernen, hat sogar bei meiner Berufswahl mitgespielt. Wohl fühlte ich mich von der Maschinentechnik sehr angezogen; wenn aber das Studium an der Technischen Hochschule zu München nicht zugleich mit der Möglichkeit eines ausgedehnten Wagnercultus verbunden gewesen wäre, dann hätte ich vielleicht dem Wunsche meines Vaters, mich der Jurisprudenz zu widmen, doch nachgegeben, hätte aber in diesem Falle aus besonderen Gründen die Universität Würzburg beziehen müssen.

Endlich, im Herbst des Jahres 1871, begann ein 8 jähriger Aufenthalt in München, während welches mein Verlangen nach der Kunst Wagners aufs Herrlichste gestillt wurde. Ich trat keiner studentischen Vereinigung bei, um durch keinerlei Verpflichtungen am Theaterbesuch verhindert zu sein, da es mir überdies nicht nur um Wagner zu thun war. Manche Male reiste ich in die Ferien später nach Hause oder kam früher aus ihnen zurück, um eine Wagner-Vorstellung mitmachen zu können. Viele Male habe ich mich, versehen mit Lektüre und Mundvorrath, am Hoftheater schon nach 3 Uhr „angestellt“, um einen der wenigen damals noch nicht nummerirten Sitzplätze auf der Gallerie zu erobern, von welchen aus man sowohl die Vorgänge auf der Bühne, als auch die Königsloge sehen kann; denn den König, der zu Anfang der 70er Jahre die öffentlichen Vorstellungen noch fleissig besuchte, zu beobachten, war für mich gleichfalls ein hoher, von gewöhnlicher Neugierde durchaus freier Genuss. Bisweilen habe ich sogar einige Schlussakte geopfert, um mich in eine Ecke des linken Foyers zu begeben, das der König durchschritt, wenn er sich nach der Vorstellung in die Residenz zurückbegab. Seinen eigenthümlichen, ungleichmässigen Gang bei hoch erhobenem Haupte deutete ich mir dann dahin, dass der König von dem betreffenden Werke besonders ergriffen war.

Am meisten hingerissen, ja ganz ausser mir war ich nach dem ersten „Lohengrin“, so dass in der darauffolgenden Nacht von einem Schläfe keine Rede war. Die Worte des Chores bei der Ankunft des Gralsritters: „Ein Wunder ist gekommen! Ha, unerhörtes, nie geseh'nes Wunder!“ bezog ich alsbald auf den Schöpfer dieses hehren Werkes und brannte förmlich nach den anderen Werken des Meisters, da diesem „Lohengrin“ nur eine Rienzi-Aufführung vorangegangen war. Einen gleichfalls ganz gewaltigen Eindruck, wenn auch anderer Art, empfing ich nach der ersten „Götterdämmerung“. Da ich dieses Werk erst im Jahre 1878 zu hören bekam — Bayreuth 1876 war mir zu meinem grossen Schmerze wegen Berufspflichten versagt —, war ich nach allen Richtungen entsprechend vorbereitet, um von seiner Grösse aufs Tiefste ergriffen zu werden. Den ersten „Tristan“ erlebte ich leider zu frühe, d. h. zu einer Zeit, wo ich für diese bedeutendste Schöpfung des Wagner'schen Genius nicht genügend aufnahmefähig war. Hätte ich übrigens die Dichtung schon damals zu würdigen und ihren tiefen Sinn zu erfassen gewusst, und wäre ich mit den musikalischen Motiven schon vertraut gewesen, dann weiss ich nicht, wie ich nach dieser Vorstellung hätte weiterleben sollen. Diese erste von mir erlebte Tristan-Aufführung, welche in Gegenwart des Königs am 28. Juni 1872

statt fand, ward von Bülow — damals dem einzigen Tristandirigenten — dirigirt, so dass meine Aufmerksamkeit gar vielseitig in Anspruch genommen war.

Meine 50. Aufführung („Tannhäuser“ am 16. Januar 1876) feierte ich, der Stammgast der unnoblen Gallerie, auf der Nobelgallerie, wie der Balkon damals hiess. Nebenbei bemerkt, ich konnte jedoch nicht finden, dass das Publikum in dieser Gegend insofern entsprechend nobel gewesen wäre, als es etwa sehr kunstverständlich ausgesehen und sehr andächtig gelauscht hätte; ich habe vielmehr immer wieder bestätigt gefunden, dass diese Tugenden in den Theatern im Allgemeinen desto eher anzutreffen sind, je mehr Treppen man erklimmt. Der Feier des 50 maligen Jubiläums im Theater folgte eine Nachfeier auf dem Zimmer eines Freundes, der es mir an der Begeisterung für Wagner womöglich noch zuvor that und eine unerwartete Ueberraschung für mich in Bereitschaft hatte, indem er mir auf sinnig geschmücktem Tische „Oper und Drama“ als Erinnerungsgeschenk aufbaute.

Die von meinem Freunde gemachte und von uns Beiden bejubelte Entdeckung des Schriftstellers Wagner hatte zur Folge, dass ich nicht lange hinterher mir die „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ anschaffte und eifrig studirte. Diesen vielseitigen Schriftwerken verdanke ich eine solche Fülle von Belehrungen und Anregungen, dass ich die Bekanntschaft mit Richard Wagner namentlich auch deshalb als das bei Weitem wichtigste Ereigniss meines nicht gerade einförmigen Lebens bezeichnen muss. Um hier nur die Hauptsache zu erwähnen: dass ich jene werthvollen Früchte ernten durfte, welche nur durch eingehende philosophische Studien erlangt werden können, verdanke ich Schopenhauer; dass ich aber Schopenhauer kennen und schätzen lernte, das habe ich Wagner zu verdanken. Die erste Veranlassung hierzu gab die von Wagner in der Einleitung zum III. Band seiner Schriften gemachte Bemerkung, dass ihm „die unermessliche Wohlthat“ zu Theil ward, von Schopenhauer über die Bedeutung des Willens belehrt worden zu sein. Der also gepriesenen Wohlthat wollte und sollte ich baldmöglichst auch theilhaftig werden.

Dass es sich bei der Kunst Wagners um unendlich viel mehr handelt, als um neue und kühne, musikalische Bahnen, darüber war ich mir schon ziemlich bald klar geworden. Was ich zuerst nur geahnt und wessen ich mir dann immer deutlicher bewusst wurde, das fand ich zu meinem Entzücken in Nietzsches begeisternd wirkender Schrift „Richard Wagner in Bayreuth“ endlich aufs treffendste ausgesprochen. Es kann nicht schaden, wieder einmal daran zu erinnern, wie der gesunde Nietzsche über Wagner gedacht hat. Nachdem er hervorgehoben, dass Wagner zu den „ganz grossen Kulturgewalten“ gehöre, sagt er u. A. Folgendes:

„Sein Auftreten in der Geschichte der Künste gleicht einem vulcanischen Ausbruche des gesammten ungeheilten Kunstvermögens der Natur selber, nachdem die Menschheit sich an den Anblick der Vereinzelung der Künste wie an eine Regel gewöhnt hatte. Man kann deshalb schwanken, welchen Namen man ihm beilegen solle, ob er Dichter oder Bildner oder Musiker zu nennen sei, jedes Wort in einer ausserordentlichen Erweiterung seines Begriffs genommen, oder ob erst ein neues Wort für ihn geschaffen werden müsse.“

Die beste Antwort auf diese Frage scheint mir neuerdings von Houston Stewart Chamberlain gegeben worden zu sein, als er zum 50jährigen Gedenktage der ersten Aufführung des „Lohengrin“ in der Münchner Wochenschrift „Die Jugend“ (1900, Nr. 39 und 40) die Studie „Richard Wagner's geschichtliche Stellung“ veröffentlichte. Nach Chamberlain ist Wagner vor Allem ein Dichter, und als solcher stehe er unter allen Dichtern dem Homer am nächsten. Dies bezieht sich natürlich nicht auf die Art der künstlerischen Kundgebung, sondern darauf, dass der Mittelpunkt von Homers Persönlichkeit das Auge ist. Er besitzt

eine schier unerhörte Fähigkeit, die Natur und ihre Gestalten zu erblicken. Wo aber das Auge vorwaltet, wird nothwendig immer echte, geschaute Symbolik der Dichtung entströmen. Und in dieser Hinsicht behauptet eben Chamberlain, dass seit Homer Dichtungen nie einen so unversiegbaren Brunnen endlos in einander verflochtener Symbolik aufgethan haben, wie die Dramen des Bayreuther Meisters. Wagners Kunstlehre und seine Bevorzugung mythischer und legendarischer Stoffe seien nicht Ursache, sondern Wirkung; die Art seiner Begabung war es, welche ihn unwillkürlich dazu führte, selbst einen Stoff wie die Meistersinger zu einem tief-symbolischen zu gestalten.

Zusammenfassend sagt Chamberlain:

„Wagners Werk — vom „Fliegenden Holländer“ bis zu „Parsifal“ — bedeutet die Erschaffung einer Mythologie im Sinne des alten Wortes Mythos, nämlich einer echten „Dichtung“, welche — unhistorisch, „von allen künstlichen Verhältnissen befreit“ (wie Schiller es ersuchte) — Himmel und Erde, Tag und Nacht, die Jahreszeiten und die Elemente mit dem Menschenherzen verschmilzt, so dass sich Kreis um Kreis schlingt und wir das Vergängliche sub specie aeternitatis erblicken.“

Und ferner:

„Ein Dichter musste geboren werden, der nicht allein das Erbe von Schiller und Beethoven, von Goethe und Bach antrat — denn es handelt sich durchaus nicht um eine blossе Kumulation des Vorhandenen — sondern, der das rastlose Streben und das unbefriedigte Sehnen der grössten Wort- und Tonkünstler dadurch zu einem positiven Ergebnisse führte, dass er die beiden Sinne — Auge und Ohr — in das richtige künstlerische Verhältniss zu einander rückte.“

..... Bei dieser Würdigung Wagners von Seite eines Engländers mögen deutschen „Feuilletonästhetikern“ freilich die Haare zu Berge stehen; haben es doch diese Leuten erst vor Kurzem noch fertig gebracht, eine Rundfrage zu erlassen, ob Richard Wagner überhaupt ein Dichter sei! Und wirklich, unter den zahlreichen Antworten befanden sich nur zwei Stimmen (Wildenbruch und, wenn ich nicht irre, Schlenther), welche Wagner allerdings als grossen dramatischen Dichter gelten liessen. Gleichzeitig spricht man nun aber gerne davon, dass Wagner schon längst allgemein anerkannt sei. Nicht doch, sondern Chamberlain hat ganz Recht, wenn er meint, dass unter zehntausend Gebildeten kaum einer einen richtigen und deutlichen Begriff davon besitzt, was Richard Wagner in der Geschichte deutscher Kunst und in Folge dessen in der Weltgeschichte menschlicher Kunst bedeutet.

Aber freilich, der Gewinn dieser Einsicht ist abhängig von der richtigen Wirkung des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes, und diese wiederum ist sehr an die Art der Darstellung gebunden. Während ich im Anfange wenig darnach fragte, wie die einzelnen Rollen besetzt waren, weil die Gesamtwirkung und der orchestrale Theil meine Aufmerksamkeit zu sehr in Anspruch nahmen, wurde ich im Laufe der Zeit dermaassen kritisch, dass ich mir manche Aufführung entgehen lassen musste, weil ich mich nicht mehr entschliessen konnte, gewisse Darsteller in gewissen Rollen zu sehen, oder auch an gewissen Orten überhaupt nur in's Theater zu gehen, um die Werke Wagners, die eigentlich nur als Festspiele aufgeführt werden sollten, zu verstümmelten Repertoireopern erniedrigt zu sehen.

Es erübrigt mir noch, einiger Bayreuther Ereignisse, der schönsten meines Lebens, zu gedenken. Anfangs Januar 1876 wandte ich mich an Freiherrn Hans von Wolzogen mit der Bitte, mir, wenn er es überhaupt für thunlich halte, ein kleines Andenken vom Meister zu verschaffen, da ich selbst ihn nicht zu belästigen wagte. Da mein Brief, wie mir Freiherr von Wolzogen antwortete, „ein schönes, reines Echo der Bayreuther Bestrebungen zurücktönte“, wurde mir die erbetene Gunst wirklich zu Theil: der Meister liess mir sein mit eigenhändiger Unterschrift versehenes Bild schicken, auf dessen Rückseite er überdies die Worte „Mit Grüssen

an Max Seiling“ geschrieben hatte. Um nicht für verrückt gehalten zu werden, versage ich es mir, zu schildern, was ich beim Eintreffen dieser Sendung empfunden. Besonders erfreut war ich zudem darüber, dass gerade diese photographische Aufnahme des Meisters unter den zahlreichen Bildern, die ich von ihm bereits besass, fehlte und, wie es schien, käuflich gar nicht zu erwerben war, und dass ich dieses theuere Bild gerade an einem Tage (dem 26. Januar) erhielt, auf welchen ich in einem grösseren Privatreise einen Vortrag über das Wesen der Wagner'schen Kunst angesetzt hatte.

Im denkwürdigen Jahre 1882 war es mir vergönnt, als Mitglied des Patronatvereins die erste Aufführung des „Parsifal“ zu erleben. Damals bekam ich denn auch den Meister zum ersten Male in meinem Leben zu sehen und zu hören. Er sprach nach dem Schlusse des ersten Aktes von seiner Loge und nach beendeter Vorstellung von der Bühne aus. Das eine Mal bat er, auf dem störend wirkenden Erscheinen der Künstler vor dem Vorhange nach den einzelnen Aktschlüssen nicht bestehen zu wollen; was aber den Beifall beträfe, so wäre er selbst der Erste, der sich für seine Künstler nicht genug thun könnte. Das andere Mal besprach er kurz, aber eindringlich die Bedeutung des Tages und schloss mit einem Dank an den Patronatverein. Wie mir doch das Herz gebebt hat bei diesen Reden!

Während meines 14tägigen Bayreuther Aufenthaltes im ersten Parsifaljahre sollte mir auch das hohe Glück zu Theil werden, an einem Empfangsabende nach dem Hause „Wahnfried“ zu kommen. Mit wahrerem Interesse und grösserer Andacht dürften diese mir heiligen Räume selten betreten worden sein. Der Meister hatte an jenem Abend seine privaten Gemächer nur etwa auf eine Viertelstunde verlassen, schien indessen, wie ich aus respektvoller Ferne beobachten konnte, bei sehr guter Laune zu sein. An einer Gruppe munterer Damen vorübergehend, rief er laut aus: „Ah, da sind Blumenmädchen, da ist nichts Gutes los!“ Den Gedanken an die Möglichkeit, dem Meister vorgestellt zu werden, liess meine Ehrfurcht nicht entfernt aufkommen. — Ein Jahr später sollte ich tief erschüttert am Grabe des grössten deutschen Künstlers stehen.

Das Leben hat mir ausser der Kunst Richard Wagners noch so vieles Andere gebracht, dass ich mit meinem Erdenloose trotz aller pessimistischen Veranlagung zufrieden sein darf. Und doch würde ich mein Dasein verhältnissmässig arm nennen, wenn ich mir jene Göttin aus ihm hinwegdenken sollte. Dies einmal öffentlich aussprechen und dem Wagner'schen Genius meinen tiefgefühlten Dank auch auf diese Weise abstatten zu können, war mir ein rechtes Herzensbedürfniss.

Max Seiling.

IV.

1876.

Denkwürdiges Jahr! Besonders für mich, einen einfachen Volksschullehrer, der mit jeder Faser seines Seins im Volke wurzelt vom Anfang an bis heute, der je und je das deutsche Volksleben, wie es sich in der Wirklichkeit darstellt und in poetischen Bildern zum gemüthvollen Ausdruck kommt, zu verstehen und begreifen bemüht gewesen und noch bemüht ist. — Das scheint für ein Kind aus dem Volk in wahrster Bedeutung ein Leichtes zu sein. Aber wer das glaubt, befindet sich in grossem Irrtum. Denn das Volksleben ist ein gar tiefgründiges, nicht auf der Oberfläche spielendes, kann nicht mit Sehen und Hören allein erforscht werden, sowenig wie die Mutter Natur sich den schärfsten Beobachtungen mit

allerhand optischen und scharfsinnig konstruierten Instrumenten und Vorrichtungen erschliesst. Wer die Natur verstehen will, kann zwar der Wissenschaft und ihrer Belehrung nicht entbehren. Aber sie ist deshalb noch lange nicht das eigentlich Erklärende, das unbedingt eine Assimilation Herbeiführende. Dazu ist eine besondere Seelenkraft als göttliches Erbtheil Vorbedingung. — So verhält es sich auch mit der Erforschung und dem Verständnis des Volkslebens. Dafür gibt es weder Anweisungen noch Lehrbücher. Du bewegst dich vielleicht mit eisenbeschlagenen Stiefeln über Dinge hinweg, die uralten, aus zartesten Seelenbezügen entsprossenen Lebensgeflechten angehören. Das kann dir im Volksleben sehr leicht und oft passieren. Die religiöse Sage, der Mythos, besteht aus solchen Gebilden. — Wer den Mythos seines Volkes nicht kennt und nicht versteht, der steht nicht im Volksleben und versteht es nicht. Denn da lagert sich als heilige Hinterlassenschaft eines Volkes die Ewigkeit als ein Kunstgebilde von beziehungsreicher Unendlichkeit ab. — Von jeher stand ich unter dem ergreifenden Einfluss des deutschen Mythos. Seine vorhandenen Schriftzeugnisse im Nibelungenlied und den sonst überlieferten Sagen — Werke mit der zugehörigen erklärenden Litteratur eines Grimm, Uhland, Simrock u. s. w. waren meine Lieblingsbücher. —

Nun denke man sich, welche freudige Aufregung es für mich war, als die Kunde zu mir drang von der künstlerischen Darstellung dieser Materie durch den wie besonders dazu berufenen Genius Richard Wagner.

Die Nibelungen von Jordan kannte ich bereits und auch die gleichnamige Trilogie von Hebbel. Jenes Epos war für mich ein grosses Sagenetz, das mich zur Anlegung eines verwirrenden Stammbaumes veranlasste; dieses Drama war mir in seiner Darstellung zu modern.

Nun griff ich nach dem „Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner. — Da fiel es mir wie Schuppen von den Augen. Diese Einfachheit des gewaltigen Werkes in einem noch nie vernommenen Deutsch! Diese Geburt des grossartigsten Dramas, das die Welt besitzt, aus dem mächtigsten, ältesten — ja einzig existierenden Konflikt, der sich an das „Welterbe“ knüpft vom Uranfang an bis heute und in Ewigkeit! — Diese knappe Geschlossenheit im Zeit und Ewigkeit umfassenden Riesenkunstbau! — Wer von diesem Werk schon beim ersten Lesen nicht überwältigt wird, der kehre ihm den Rücken auf immer! Der hat für das Volksleben und die darin — eben im Mythos — springende Gewalt vom Haus aus keine Seelenanlage. Dem fehlt es wohl auch noch an mancherlei Anderem! —

Nun sind es 25 Jahre her, als ich das Glück hatte, zum ersten Mal unseres Meisters Riesenwerk im Zusammenwirken aller Künste anstaunen zu können, als das Werk jener Kunst, die aus Wagner geboren, aber nach ihm nicht wieder auf gleiche Höhe gekommen ist, noch kommen wird.

Man nehme aus den Werken der Gegenwart irgend ein Motiv heraus: Wo bleibt die Wucht und Unzweideutigkeit der Schöpfersprache? — Man verfolge die Benutzung der Motive als ein Lebensgeflecht: Wo ist die überwältigende Gewalt im Zusammenhang nach Ursache und Wirkung, der Pragmatismus, die Kausalität? —

Die Kunde aus dem Leipziger Wagnerverein, dessen Mitglied ich geworden war, es sei ein „Drittelpatronatschein“ durch das Loos auf mich gekommen, elektrisierte mich. Nun war des vorbereitenden Studiums kein Ende. — Durch den Umtausch meiner Karten eines Trauerfalles wegen kam ich zur ersten Auführung des Ringes 1876 nach Bayreuth. Zwei Kaiser waren da, auch unser freundlicher Heldengreis Wilhelm, und viele deutsche Fürsten und berühmte Staatsmänner. Fast zu viel der ungewohnten Eindrücke!

Sie wichen aber wie der Thau im warmen Sonnenschein, als die Wagnergemeinde zum ersten mal der bestrickenden Einwirkung des Festspielhauses ausgesetzt war

und untertauchte in den Fluthen des tönenden germanischen Mythos. Hoch gingen die Wogen! — Die überschwängliche Orchestermalerei mit ihren einschneidenden Motiven — die mit dem Orchester gleichsam zauberisch spielenden Gesten der Darsteller, an deren hochgestreckten Armen die Musik sich empor zu ranken schien, — die in der Darstellung zur Geltung gebrachten plastischen Gebilde, die wie unverwischbare Gruppen in die Anschauung traten, — die auch im Aeusseren der darzustellenden Rolle entsprechenden Persönlichkeiten: die grösste Umsicht zur Erreichung vollendeter Illusion! — —

Was wollen wir jetzt — nachdem seit einem Vierteljahrhundert die Gewalt der Wagnerischen Kunst die Welt erobert hat — nachdem seit einem halben Jahrhundert Wagners kunstphilosophische Denkmäler einen wuchtigen Bestandtheil unseres gegenwärtigen Schrifthums bilden, — was wollen wir denn nun noch sagen zum Preis des unerreichbaren Genius?! —

Aber es ist durchaus nothwendig, das Höchste, was wir besitzen, der Welt immer und immer wieder vorzurücken zur Klärung und Aufrichtung!

Was bietet uns die heutige dramatische Kunst dar? — G. Hauptmann, Norweger, Russen: sie knappern alle an den Problemen, die längst von Wagner in erstaunlicher Weise gelöst sind. — Wo bleibt man mit den Versuchen, das Drama an der Sage aufzuwärmen, — die mythischen Reste im Volksgemüth zusammenzukehren zu einem unklaren Wunsch!

Unser Meister führt uns an den deutschen Urquell und schöpft für uns daraus zur Erquickung, zu einem Jungbad. —

Zum Abschluss seiner kaum zu umspannenden Schöpfergewalt ruft er hinaus in eine Wüste: „Hört ihr den Ruf?“

Gehört haben ihn fast alle. Aber verstanden haben ihn nur wenige! — Die Bühne verwaist! Die Orchester verschraubt! Die Kunstideale typhös! — —

1876 waren auch Geister im Bayreuther Festspielhaus, die damals eine Mauer mit scharfbewehrten Thürmen gegen die Wagnerische Kunst zu errichten sich berufen fühlten. Man nennt diese Leute heute nicht mehr. Sie sind verweht und vergangen vor dem Oden Wagners. Ich habe damals in einem Restaurationsgarten mit vier solcher Helden zusammengesessen und einen jungen, glühenden Wagnerverehrer aus Prag, der diese Priester persönlich kannte und in einen lauten Kampf mit ihnen eintreten wollte, nur mit grosser Energie davon zurück zu halten vermocht.

Die Briefe Wagners an Levi haben uns deutlich veranschaulicht, welche unendliche Sorge und Mühe es unseren Meister gekostet hat, ehe er es dahin brachte, dass 1876 sein „Ring“ zur Aufführung kommen konnte, mit einem den Meister kaum befriedigenden Gelingen.

Das fünfundzwanzigste Jubeljahr der Wagnerischen Kunst lässt im Siegesposaunenchor in die Welt ertönen: „Hört ihr den Ruf? — Nun danket Gott, dass ihr berufen ihn zu hören!“

J. H. Löffler.

V.

Wie wurden Sie Wagnerianer?

Diese Frage habe auch ich schon an manchen befreundeten Gesinnungsgenossen gerichtet, theilnahmvoll, in Erinnerung daran, wie schwer es mir selbst geworden war, durch das Dickicht unserer öffentlichen Meinung und Bevormundung hindurchzudringen, um Aug in Aug dem Kunstwerk gegenüber zu stehen als nur empfangender Mensch. Ist man noch dazu, wie ich, „unmusikalisch“ aufgewachsen, so steht

man, schon aus Bescheidenheit, musikalischen Kunstwerken äusserlich ferner, wiewohl die Unbefangenheit in diesem Falle grösser ist. — Noten kennen oder Instrumente spielen habe ich also nicht gelernt, aber doch war die Musik in meiner Erziehung nicht ohne Einfluss. In der Volksschule nahm der Lehrer die Violine zur Hand und prüfte uns Schüler auf Stimmkraft und musikalisches Gehör. Wer Ton in der Kehle hatte und die vorgespielten Töne leicht nachsingen konnte, der ward auserwählt auf dem Kirchenchor zu singen. Ich gehörte zu diesen Auserwählten, lernte leicht die schwierigsten Gesänge, auch wenn sie lateinischen Text hatten, und ward, wie ich glaube, über meine Kraft in der Kirche bei jedem musikalischen Gottesdienst verwendet. Durch das danach folgende Studenten- und Soldatenleben hindurch war ich immer sangesfreudig und stets bereit, bei passender Gelegenheit eines unserer zahllosen Volkslieder anzustimmen. Als die Zeit kam, wo ich das Theater besuchte, bevorzugte ich zuerst das Schauspiel, und erst als ich die Werke unserer grossen Dichter auf der Bühne gesehen hatte, ging ich, mehr aus Luxus als aus Bedürfniss, auch in die Oper. Ich kannte Meyerbeer, Weber, italienische und französische Opern, bevor ich mich entschliessen konnte, ein Werk von Wagner kennen zu lernen. Diesen verstanden die Musiker kaum, so war die landläufige Anschauung, aus der ich schloss, dass ein Nichtmusiker ihn eben gar nicht verstehen könne. — Ich war 20 Jahre alt, als ich als erstes Wagner'sches Werk den „Lohengrin“ hörte. Soweit ich mich erinnern kann, war es keine gute Vorstellung, der Sänger des Lohengrin war als gänzlich unbegabt für jede Darstellung bekannt. Aber als der Schwanenritter ankam und von seinem märchenhaften Thiere hinweg mitten in die Welt der Wirklichkeit trat, da hatte ich einen tiefen und heftigen, fast dem Schreck verwandten Eindruck, als ob ich ein Gespenst gesehen hätte, das plötzlich Leben und Blut gewann. Die Wirkung dieser Scene war so stark, dass mir von dem folgenden wenig im Gedächtniss blieb und ich aus dem Theater ging, ohne die Handlung im Zusammenhang recht verstanden zu haben. Nur die eine Gewissheit nahm ich mit mir, dass sich diese Gestalten recht wichtige Dinge zu sagen gehabt hatten, die man nothwendig kennen müsse. Am nächsten Tage kaufte ich mir daher den Text zu Lohengrin, woran ich bei den früher gehörten Opern niemals gedacht hatte. Die Dichtung fesselte mich, insbesondere die Gestalt König Heinrichs that meinem deutschen Gefühle wohl. Von der Musik hatte ich nichts im Gedächtniss behalten, hörte ich aber in der Folge Stellen davon in Konzerten, so wusste ich ohne Programm, dass sie aus dem Lohengrin waren, denn die zugehörige Scene erwachte sogleich in der Erinnerung.

Zum „Tannhäuser“, den ich bald darauf besuchte, hatte ich mich durch vorheriges Lesen des Textbuches vorbereitet. Hier war ich am meisten gespannt auf den Sängerkrieg, in der Meinung, die Sänger müssten durch ausgesuchte schöne Melodien einander zu überbieten suchen. Ich beachtete nicht, dass die Sänger unvorbereitet singen, dass die Aufgabe ihnen erst gestellt wurde, überhaupt war ich weit davon entfernt, den dramatischen Gehalt zu erfassen. Von der Musik war ich, da ich etwas Anderes erwartet hatte, enttäuscht, aber der Stoff und die Art, wie er gestaltet war, die nationalen Züge nahmen mich für Wagner ein. Ich war eben geübter Dichtungen zu verstehen, als dramatische Musik. In dem Streit, der überall um Wagner und seine Werke entbrannt war, nahm ich immer lebhaft für ihn Partei, ich freute mich, wenn musikalische Personen mich auf Schönheiten aufmerksam machten, Gegentheiliges machte mir keinen Eindruck mehr. Ich glaubte bereits an Wagner und freute mich sehr, als ich im Kriegsjahr 1870 zur Fahne eilte, zu lesen, dass da und dort die Reden König Heinrichs in deutschen Schauspielhäusern gezündet hatten.

Im Jahre 1875 lebte ich in Wien und hatte das Glück, die unter des Meisters eigener Leitung neueinstudirten Werke „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ wiederholt zu sehen. Jetzt erst lernte ich diese beiden Werke richtig kennen und so sehr nahmen sie mich ein, dass von da an mein Gefallen an anderen nicht Wagner'schen Opern abstarb, da ich Logik und Stil bei ihnen vermisste. Da der Meister zu jener Zeit sich lange in Wien aufhielt, traf es sich, dass ich ihn mit den Seinigen eines Abends unweit meines Sitzplatzes im Opernhaus in eine Loge treten sah. Dies ward mir zum denkwürdigen Ereigniss, es war das erstemal, dass ich den Gefeierten sah und seine Persönlichkeit fesselte mich und meine Gattin neben mir weit mehr als Figaros Hochzeit auf der Bühne. Denn seine Gebärden, mit welchen er die Bühnenvorgänge begleitete, waren so lebhaft, schön und ausdrucksvoll, dass wir, ohne die Möglichkeit ein Wort zu verstehen, dennoch zu errathen glaubten, was er sagte, und kaum den Blick von ihm abwenden konnten.

Bald darauf hatte ich auch das grosse Glück den Meister im Wiener Hofopernhaus seinen Lohengrin (zu Gunsten der Chormitglieder) selbst dirigiren zu sehen und seine Stimme zu hören, als nach Schluss der Vorstellung sich der Jubel nicht legen und das Haus nicht leeren wollte.

Ungeachtet dieser unvergesslichen Erlebnisse, stand ich im Jahre 1876 noch so stark unter dem Banne der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“, die ich täglich las, dass ich glaubte, als Nichtmusiker nicht zum Besuch des Bayreuther Festspieles berufen zu sein. Der Wagner des „Ringes“ sei ja nicht mehr der des Tannhäuser und Lohengrin. Dies glaubte ich und nie kann ich es unseren deutschen Zeitungen vergessen und vergeben, dass sie in jener Zeit unfähig waren, ein so einziges, niewiederkehrendes Ereignis zu würdigen, dass sie sich als Scheidewand zwischen den Künstler und sein Volk gestellt haben.

Ich wäre vollkommen reif gewesen für Bayreuth, denn als ich im Jahre 1877 nach Wien fuhr, die „Walküre“ zum erstenmal zu erleben, war ich überrascht, wie klar und vertraut mir neben der Dichtung auch die Musik war. Allerdings konnte ich da noch nicht die Bedeutung des Kunstwerkes nach allen Seiten erfassen. Diese Wiener Walküre hatte so grosse Lücken, dass das Drama nicht zur Erscheinung kam, und der einzige unverstümmelte 1. Akt litt an der ganz ungenügenden Darstellung der Siegmund-Rolle. Das Ganze wirkte so als Oper in gesteigertem, erhabenem Stil, von welcher mich die Musik und die ursprüngliche, gedrungene Sprache bezauberten.

Zum klaren Verständniss dessen, was Wagner wollte und konnte, kam ich aber, als ich im Jahre 1879 auf der selben Bühne „Siegfried“ sah mit Ferdinand Jäger. In ihm hatte ein Darsteller die Bühne betreten, wie das Werk ihn erforderte, ein Darsteller, dem der Sänger nur half, der für diese Rolle geboren war und der sie überdies unter des Meisters Anleitung gelernt hatte. Dieser „Siegfried“ war der höchste und vollkommenste Kunsteindruck meines bisherigen Lebens und zwischen Mode und Stil hatte ich nun deutlich unterscheiden gelernt.

Ich wusste jetzt, was ich sah, und ohne Zögern reiste ich von Wien nach München, wo gerade zur Zeit auch das letzte Glied des „Ringes“ — die Götterdämmerung — aufgeführt wurde. Die Tragik dieses Werkes ergriff uns bis zu Thränen, aber ich hatte keine neue Erkenntniss mehr zu gewinnen und erlebte, was ich erwartet hatte. Noch in München sah ich mich nach Litteratur über Wagner um, denn ich hatte bisher über den grossen Künstler nichts gelesen. Als erste Schrift fiel mir die Studie von Heinrich Porges, „Das Bühnenfestspiel in Bayreuth“ in die Hände.

Zu Hause angekommen war es mir ein Bedürfniss dem neuen Patronat beizutreten und ich machte zu diesem Zweck die persönliche Bekanntschaft mit dem Grazer

Vertreter Herrn Dr. Friedrich von Hausegger, den ich bis dahin, aus Vorurtheil gegen alle Kritiker, gemieden hatte. Diese Verbindung gedieh mehr und mehr zur Freundschaft und war für die Wagner-Bewegung in Graz von förderndem Einfluss.

Durch die „Bayreuther Blätter“ machte ich die Bekanntschaft mit des Meisters „Gesammelten Schriften“, deren Gedanken mich aus einem für seine Kunst begeisterten Anhänger zu einem durch Wagners Geist und Weltanschauung wiedergeborenen Menschen umwandelten. Nichts, was ich bis dahin geliebt und verehrt hatte, ging mir durch Wagner verloren, vielmehr gewann es unter der Beleuchtung des Wagner'schen Geistes; nur das Unechte, Nichtige starb ab neben dem deutlich erkannten Grossen. Mein Verhältniss zur Kunst ward geläutert, ich lernte Kuntschaffen von der Ausübung einer Kunsttechnik unterscheiden.

Ungekannt Grosses ward mir durch ihn erst erschlossen, so Beethovens Kunst, Schopenhauers Philosophie, Gobineaus Geschichtsbetrachtung. Durch Wagners Kunst ward ich zur echten Religion geführt, er befreite mich von den schmachvollen Fesseln jüdischer Weltanschauung, in der jeder in der Schule hineingezwängt wird, und reinigte das Bild des Erlösers von Entstellung, sodass ich wieder an ihn glauben konnte. —

Zu den unermesslichen Wohlthaten, die ich Wagner verdanke, zähle ich, als nicht die letzte, die Bekanntschaft mit der blutlosen Ernährung. Was der Künstler mit seinem nie fehlenden Seherblick erschaut und in „Religion und Kunst“ uns mitgetheilt hatte, dass das Siechthum in die Menschheit gekommen sei durch den Abfall des Menschen von seiner ihm naturgemässen Fruchtnahrung, erschien auch mir anfänglich als ein Phantasiegebilde, das unbegründet sei und nicht verwirklicht werden könnte. Aber stäts gewohnt, den Mangel auf meiner Seite zu suchen, wenn ich in einem Punkte den Meister nicht verstand, oder ihm nicht zustimmen konnte, hielt ich es für Gewissenspflicht, auch dieser Frage nicht aus dem Wege zu gehen. Gleizès' Thalysia belehrte mich vom moralischen, Grahams Physiologie vom reinwissenschaftlichen Standpunkte aus, meine eigene (nun zwanzig-jährige) Erfahrung am eigenen Leibe aber gab mir die Gewissheit, dass der Meister auch in dieser, nicht wichtig genug zu nehmenden Sache richtig gesehen hatte. —

Schöne, starke, freie und opferwillige Menschen zu werden ist ein Ziel, das uns der Meister durch seine Kunst und sein Wort gesteckt hat. Wie könnten wir ein solches Ziel erreichen, wenn das Siechthum in unseren Adern kriecht? Wenn wir geschlechterweise ins Grab sinken, kaum dass wir unsere leibliche Entwicklung erreicht haben, von der geistigen nicht zu reden, die dann erst beginnt? —

Durch die Aufforderung zur Regenerationsarbeit hat sich der grösste Künstler den erleuchtetsten Geistern aller Zeiten zugesellt und den Weg eröffnet, auf welchem allein wir, ohne flachem Optimismus zu verfallen, Hoffnung hegen dürfen.

Graz, Wonnemond 1901.

Friedrich Hofmann.

VI.

Nach 25 Jahren Bayreuth.

Nach fünfundzwanzig Jahren Bayreuth an die ersten Berührungen mit der Kunst Richard Wagner zurück denken sollen, die für mich noch fünf Jahre vor jenes erste Bayreuth zurückreichen, ist fast so schwer, als erste Erinnerungen aus der Kindheit sich erwecken. Konnten ja die Erlebnisse, als sie erste waren,

noch nicht als unermesslich bedeutsam für das ganze spätere Leben geahnt und bewahrt werden. Und so müsste ich mich denn der Unbeholfenheit, der völligen Unklarheit — nicht so sehr der ersten Eindrücke selbst als meines ersten „Urtheils“ über sie schämen, dürfte man überhaupt von einem — Kind „Urtheil“ verlangen. Es verschlägt nichts, dass jenes „Kind“ ein dem Gymnasium soeben entwachsener Hörer der Philosophie, Fachgruppe Mathematik und Physik, gewesen ist. — Schämen wir uns also nicht, sondern lächeln wir — zumal aus der Thorheit jener ersten Urtheile der Ton wider hallt, in dem um den Anfang der Siebziger Jahre in Wien von Richard Wagner gesprochen worden ist. Denn alle Begeisterungsglut, Glut, die schon mehr als ein Jahrzehnt früher Tannhäuser (1856) Lohengrin, (1858) Holländer, die Konzerte, in denen Richard Wagner zu Anfang der Sechziger Jahre den Ritt der Walküren, das Schuster-Lied, die Schmiedelieder zu Gehör brachte, vorübergehend im grossen Publikum, in einigen jugendheissen Gemüthen für immer entzündet hatten — jene Glut hatte ja damals noch lange nicht auch nur mässige Wärme in der „Allgemeinheit“ zu verbreiten vermocht. Man hätte durch irgend ein Wunder jener Allgemeinheit schon gar nicht mehr angehören müssen, um anders als mit kaltem Hohne von demjenigen Künstler sprechen zu hören, der nach Holländer, Tannhäuser und Lohengrin „leider“ auch noch Anderes geschrieben und nun gar hatte wollen aufführen lassen. Der Klatsch über die zu Wasser gewordene Tristan-Aufführung in Wien war damals noch nicht vergessen. Aber auch noch die höchst bestrittenen Aufführungen der Meistersinger fast während der ganzen Siebziger Jahre, von deren späteren ich schon bewusster Augenzeuge war (nach je einem vollen Haus gab es bei einer Wiederholung der Meistersinger 14 Tage später regelmässig ein so leeres, dass das Stück wieder für 1–2 Jahre vom Repertoire verschwunden war — worauf sich nach Neueinstudierungen der passive Widerstand des Publikums wiederholte — sollen wir sagen, des selben Publikums, das sich jetzt in einem Jahr an 10 Aufführungen nicht satt hören kann?) All' das war damals Wirklichkeit, für die es heute kaum mehr Erinnerung gibt.

Es muss um die Zeit der ersten Aufführung der Meistersinger in Wien gewesen sein, als uns unser Professor des Deutschen in der obersten Classe des Gymnasiums sagte: es sei nun gar einer gekommen, der in einer Oper den Mondschein in Musik gesetzt habe. So war für uns der Schluss des II. Aktes Meistersinger abgethan, ohne dass wir ihn hatten zu hören brauchen. Das war nicht einmal „reine Thorheit“, es war das Weniger als Nichts. Das richtige Schulbeispiel zur *causa deficiens*, aus gutmüthig unwissenden Jungen absprechende Tröpfe zu machen.

So wenigstens, und wie gesagt, aus dem Ton, in dem ich auch sonst wohl einzig zu jener Zeit von Richard Wagner werde sprechen gehört haben, erkläre ich mir mein erstes „Urtheil“ über ein Werk Richard Wagners, das ich wirklich habe aufführen hören: es war der Fliegende Holländer. Deutlich entsinne ich mich, dass mich zwei oder dreimal während der Aufführung ein Gruseln überlief; ich vermute, es werde bei der mir noch heute tiefst zu Herzen gehenden harmonischen Wendung: „Ach! wann wirst du bleicher Seemann Ruhe einstens noch finden? Betet zum Himmel“, vielleicht auch bei der Ankunft des Schiffes im ersten Akt, vielleicht bei dem Eintritt des Holländers und Sentas Schrei gewesen sein. An „Eindruck“ also hatte es nicht gefehlt — mein „Urtheil“ aber, das ich nach dem letzten Fallen des Vorhanges mir selber ganz treuherzig abgab, lautete: „Aber das war ja gar kein Unsinn“

Schon einige Jahre früher hatte ich das Spinnerlied und das Lied an den Abendstern als Klavierstücke gespielt. Als ich nun — es dürfte das im ersten

Jahre meiner philosophischen Studien gewesen sein — den Tannhäuser in unserer Oper hörte, konnte ich das Lied an den Abendstern gar nicht erwarten — ich war enttäuscht, dass es nicht gleich im ersten Act einer von den Sängern im Wartburgthal, oder wenigstens dann im zweiten Act einer als Arie im Sängerkrieg zum Besten gab; dass es dann endlich im dritten Act zu hören war, konnte natürlich kein Ersatz für das Ausbleiben eines auch nur irgendwie deutlichen Eindruckes von dem Werth als Ganzem sein. Kaum besser war es mit einer zweiten und dritten Aufführung des Tannhäuser — und ich weiss eigentlich nicht recht, was mich jenes zweite und dritte Mal in die Oper geführt hat. Nun hörte ich aber in einer Aufführung des Zöglingssorchesters des Wiener Conservatoriums die Tannhäuser-Ouverture spielen — und so wenig wie das unglaubliche Unverständniss bei den früheren Aufführungen des ganzen Werkes vermag ich nun den erschütternden Eindruck zu schildern, den mir jenes Eine, so zu sagen zufällige Hören des einen Tonstückes gemacht hat. Sogleich erfasste mich tiefste Sehnsucht, das ganze Werk noch einmal zu hören; ein deutliches Bewusstsein, Vieles noch nicht zu verstehen, machte mir die ganze nächste Aufführung hindurch zu schaffen — aber was zu meiner Seele drang, vor Allem wieder die Ouverture, aber auch schon viele einzelne dramatische Momente — zumal Wolframs Wort: „Ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün“ — schon dieses noch Vereinzelte hat mir's für immer angethan, hat mich zum Wagnerianer gemacht — Schon bei der nächsten Aufführung schloss sich das Einzelne zum Ganzen; es schien mir von da an ein bis zwei Jahre lang unmöglich, eine Tannhäuser-Aufführung nicht zu besuchen; hunderte von Malen konnte ich die Tannhäuser-Ouverture, Tannhäusers Erzählung am Klavier spielen, und „in wildem Schauer bebt die Brust“ jedesmal neu bei den Klängen des Venusberges, bei den Worten der Verdammniss.

Thöricht, nicht wahr? Nun — wenigstens war es jetzt „reine“ Thorheit geworden. Das Weniger als Nichts hatte aufgehört. Dieses hatte das ganze erste Jahr meiner Universitätsstudien ausgefüllt. Halbverstandene Collegien der Mathematik, hoffnungsvoll inskribirte, sogleich nach den ersten Stunden aber geschwänzte Collegien der Philosophie, Theilnahme am akademischen Vereinsleben, das sich seine zur Schau getragene Wichtigkeit selber keinen Augenblick recht glaubte — die volle intellektuelle und moralische Halt- und Führerlosigkeit hatte das so heiss ersehnte erste akademische Jahr zu einer greulichen Enttäuschung gemacht, die Unsittlichkeit der Grossstadt grinste von allen Seiten in unsere Kreise. Wohl wachte das treue Auge der Mutter über dem rathlosen Sohn. Aber aus den Reihen der Genossen hallte „das verfluchte Lachen“ — nicht fühlte ich den Blick eines Grossen auf mir ruhen. In diese wüste Zeit fielen jene Tannhäuser-Aufführungen und — „Wärme gewann ich und Tag“.

Soll ich weiter erzählen? Wie ein Freund mich erst wiederholt versichern musste, auch Lohengrin sei schön; wie sich bei diesem Werk erst während des fünftenmal Hörens ganz plötzlich jenes Verständniss mir erschloss, das sich mir bei Tannhäuser beim viertenmal Hören erschlossen hatte; wie ich diesem neuen Werk fast gram war, dass nun Tannhäuser nicht mein einziger Liebling sein sollte; wie ich Holländer wieder hörte und nun auf das Tiefste durch die Darstellung der Senta durch die unvergleichliche Dustmann erschüttert wurde; wie ich bei dem erstenmal Hören der Meistersinger so gut wie nichts von der Musik verstand, aber Alles, was an dem Werke in Schauplatz und Handlung deutsch ist — wie mir gerade aus diesem Werk aufging, was mir selbst während des deutsch-französischen Krieges nicht aufgegangen war: warum der Kosmopolitismus nicht das Höchste, sondern inwiefern er eine dürftige Abstraktion sei, die es nicht mit

dem Leben, dem erst in nationaler Konkretheit wirklichen Leben aufnehmen könne — wie aber dieses Nationale nicht als politischer Begriff Liebe wecken könne, sondern nur, wenn es einen so unmittelbaren Gemüthsinhalt birgt, dass es sich der künstlerisch anschaulichen Verklärung fähig und würdig erweist. So, durch Tannhäuser und Meistersinger, wurde ich ein Deutscher, dieweil mit der Musik der Meistersinger — „ja damit hat's noch gute Ruh“ Als ich meine zweite Meistersinger-Aufführung hörte, die die erste war für meinen lieben Freund L. L., mit dem ich nun schon oft genug in Tannhäuser und Lohengrin geschwelgt hatte, da flüsterte ich ihm bei der Es-Dur-Stelle des Vorspiels (das verspottete Meister-Thema) unsicher zu: „Es ist nicht ganz scheusslich“.

Ich hätte noch zu berichten über jene Musik-Aufführung am 12. Mai 1872 im grossen Musikvereinssaal zu Wien, da ich zum ersten Mal mit Richard Wagner unter einem Dache war, den Meister aber infolge des ungeheueren Gedränges nicht erblicken konnte, wohl aber seine Stimme vernahm, als er am Schlusse des Konzertes auf die 10 Tage später zu erwartende Grundsteinlegung des Festspielhauses hinwies. Ich hatte von dieser gar nichts gehört! Wir waren in jenes Konzert bei blauem Himmel gegangen, während der Aufführung hatte es sich draussen und im Saal verfinstert, und bei den Worten Wotan's: „Loge, hör, lausche hieher“ erhellte ein Blitz den Saal und ein Donnerschlag begleitete den Feuerzauber. In jenem Schlusswort erklärte Richard Wagner, die gute Vorbedeutung nach der Art der Alten anzunehmen.

Doch nichts weiter von diesen Erinnerungen. Nur der Fügung will ich gedenken, dass, wie ich durch reinen Zufall die Kunstwerke genau in der Reihenfolge ihres Entstehens kennen gelernt hatte, ohne von dieser Reihenfolge und dem sonstigen Persönlichen im Leben Richard Wagners irgend zu wissen, nun ebenso durch reinen Zufall ganz gleichzeitig mit den Kunstwerken auch die Schriftwerke Richard Wagners kennen gelernt habe. Und sollte ich in innigere und unauflöslichere Berührung mit der Kunst und mit der Weltanschauung Richard Wagners verflochten worden sein, als es nach der Allerweltsphilosophie den Allerweltsmenschen zuträglich ist — nun, so habe ich es jener Fügung, jener für mich zu einer persönlichen gewordenen Einheit von Richard Wagners Kunstwerk und Kunstlehre zuzuschreiben. Hiermit aber habe ich den Titel des Kollegs zitirt, das ich soeben in diesem Semester an der Universität zu Wien lese; und so wird mich mein innig verehrter Freund, der Herausgeber dieser Blätter, rasch jeder weiteren Versuchung überheben, diese „Erinnerungen“ aus der allerersten Zeit meiner Wagner-Verehrung bis in ihre allerletzte auszudehnen. Schau' ich von der Höhe des Lebens zurück auf jene mir selbst dunkel gewordenen Anfänge, so leuchtet mir aus jenen ersten und nun schon so lange vorhaltenden Eindrücken von Richard Wagners Kunst ein Glanz herüber, den ich mir mit den Worten des Liedes deute: „Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder“; und in das Dunkel des noch vor mir liegenden Lebens vorausschauend, wage ich es im Jahre des ersten „Holländer“ in Bayreuth mir zu sagen: „Preis' den Engel und sein Gebot — hier sieh' mich treu Dir bis zum Tod“.

Alois Höfler.

Germanische Göttersage in Bild und Wort.

Wenn der sog. bildende Künstler sich dazu angeregt fühlt, auf der Grundlage altgermanischer Ueberlieferung schöpferisch thätig zu sein, so bedarf es reiflicher Erwägung der Mittel und Wege, durch die jenes Ziel zu erstreben ist. Am schwierigsten wird es immerhin fallen, in richtiger Weise eigene Gedanken mit dem Ueberkommenen derart zu verknüpfen, dass ein eigenthümliches, neues, dem modernen Menschen unmittelbar verständliches Kunstwerk entsteht, das doch zugleich die Vergangenheit belebt. Weder freie, zügellose Phantasie, die sich nur den Schein und Namen germanischen Inhalts anmaasst, aber nirgends tiefere Kenntniss des germanischen Alterthums verräth, noch auch ängstliche sklavische Nachahmung vorhandener Motive vermag diese Aufgabe zu lösen. Im ersten Falle wird der Kenner geärgert, der Unwissende verwirrt und getäuscht, im anderen Falle möchte die künstlerische Selbständigkeit in gelehrter Aeusserlichkeit verloren gehen. Die Lösung der Aufgabe dürfte aber dem Künstler gelingen, der von der Herrlichkeit unserer alten Sagen tief innerlich ergriffen ward, dem das allgemein menschlich Ergreifende daraus deutlich ward und sich zu klären, mit dem seelischen Auge erschaute Bildern verdichtete, und der nun dieses innerliche Erlebniss in richtige äussere Gestalt zu bringen trachtete. Wer die Dichtung zu Gestalten und Bildern umschafft, muss sich tief ins Wesen der Dichtung versenkt haben, sonst liefert er höchstens eine äusserliche, unkünstlerische und ganz verkehrte Illustration. Aber wo der Künstler vom allgemeinen poetischen Gehalte einer alten Sage sich ergriffen fühlt, wo ihm deren Schönheit aufging, da soll er auch die Mühe der Forschung nicht verschmähen, um die alten Sagen stilgerecht wieder aufleben zu lassen. Gleichgiltigkeit gegen die Gewandung, in der er uns seine Gestalten vorführt, müsste dem Gesamteindruck sehr nachtheilig sein.

Wer altgermanische Stoffe aufgreift, um sie andern mitzutheilen, hat mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen. Wie verhältnissmässig leicht ist es der Antike beizukommen. Unsere sog. allgemeine Bildung führt doch einem grossen Theil des deutschen Volkes die wichtigsten Denkmäler und Quellen des klassischen Alterthums vor. Man weiss von vorneherein einigermaassen Bescheid, wohin man sich um etwa erwünschte nähere Auskunft zu wenden hat, man kann bei denen, an welche die Mittheilung in erster Linie gerichtet ist, ein gewisses Maass von Vorkenntnissen voraussetzen. Dadurch wird nicht allein die Ausführung der Arbeit sehr erleichtert, sondern auch das nöthige Verständniss des Beschauers schon im Voraus angebahnt. Der Schaffende und der Geniessende bewegen sich in altgewohnten vertrauten Anschauungen, ihre Gedanken begegnen sich. Dazu kommt, dass die antike Plastik selber die Idealbilder der Götter und Helden aufstellte, womit der Nachahmung und Fortführung ein fester Anhalt gegeben ist. Aller dieser Vortheile entbehrt, wer das germanische Alterthum neu beleben will. Die Erziehung hat ihm fast nichts zum Verständniss germanischer Vorzeit dargeboten, der Zugang zu den reinen unverfälschten Quellen verlangt umständliche wissenschaftliche Forschung oder mindestens einen kundigen, vernünftigen Führer und Wegweiser. Findet der also Suchende sein Bemühen durch einen tiefen Blick auf die reichen versunkenen und verschütteten Schätze belohnt, so muss er zweifeln, ob sein begeisterter Bericht von dem, was er erschaut und erlebt, bei andern williges Ohr und Verständniss findet. Denn das Wissen, das er sich selber errang, kann er nur bei wenigen voraussetzen. Daher muss die unmittelbare dichterische Wirkung

eines aus der altgermanischen Zeit gehobenen Kunstwerkes schon an und für sich so gewaltig sein, dass die ungewohnte, fremdartige Umrahmung dem unvorbereiteten Beschauer nicht als Störung und Zerstreuung des künstlerischen Gesamteindrucks ins Bewusstsein tritt, vielmehr als stilgemäss einheitlich und nothwendig empfunden und bei tieferem Nachdenken allmählich auch verstanden und gewürdigt wird. Vielleicht liegt aber hierin auch ein gewisser Vorzug beschlossen, dass zu wirklicher Neubelebung nur solche Sagen und Stoffe ausersehen werden, deren Ideengehalt genügend in der allgemein menschlichen und darum allgemein verständlichen Gefühlswelt begründet ist.

Ob wohl die Gegenwart solchem Unterfangen günstig ist? In mancher Hinsicht mag es sein. Die ausschliessliche klassizistische Richtung in Kunst und Wissenschaft ist gebrochen. Lange lag die Antike wie eine Fessel auf dem deutschen Geist, seine Selbständigkeit hemmend und unterdrückend. Die Antike nahm gewiss den deutschen Geist in heilsame Zucht, der er bedurfte. Viel, unendlich viel verdankt er dieser Erziehung und soll sie nie und nimmer mehr verläugnen. Aber er muss der Zucht entwachsen, sofern sie ihn gängeln will. Selbst in unserem starren Erziehungs- und Bildungswesen hat sich die germanische Vorzeit allmählich ein bescheidenes Plätzchen erworben, freilich lange nicht den Ehrenplatz, der ihr gebührt. Immerhin steht es heute schon bedeutend besser als noch vor Jahrzehnten. Der einseitige Klassizismus wird der Wiederbelebung germanischen Alterthums nimmer in dem selben Maasse entgegenstehen wie früher. Ob wir uns freilich neben diesem negativen Vorteil auch eines positiven erfreuen dürfen, ob nicht nur eine Schranke gefallen, sondern auch neuer Grund und Boden erworben ist, bleibt fraglich. Die Lösung der ganzen Frage liegt wesentlich darin, dass wirklicher moderner Kunstgeist mit wissenschaftlicher Forschung derart sich verbindet, dass lebenvolle Gestalten aus diesem Bund hervorgehen. Das ist in den Werken Richard Wagners in höchster Vollendung geschehen. Die Dramen verlangen aber feinsinnigster künstlerischer Gestaltung, um stilgerecht in die Bühnenerscheinung zu treten. Diese Aufgabe wurde insbesondere für den Ring 1876 angebahnt, 1896 glänzend gelöst. Die Entwürfe von Hans Thoma und Arpad Schmidhammer bildeten die Grundlage der Götter- und Heldengestalten, die im Festspiel uns entgegentraten, deren künstlerische Bedeutung Thodes Aufsatz in den Blättern 20, 1897, S. 6 ff. würdigte.

In diesem Jahre erschien ein schönes und stilgerechtes Werk, *Walhall, die Götterwelt der Germanen*, eine gemeinverständlich geschriebene, sehr anschauliche Mythologie von Ranisch, zu der Doepler d. J. Bilder gab.*) Wir haben es keineswegs mit einem illustrierten Lehrbuch im gewöhnlichen Sinne zu thun, vielmehr mit einer vornehmen, einheitlichen künstlerischen Leistung, die gerade in unseren Kreisen besondere Beachtung verdient. Prof. Heusler sagt im Vorwort: „Das Buch will, in Bild und Wort, das Alte, Echte geben. Nur was die alten Quellen als den geistigen Besitz der einstigen Deutschen und Nordleute bezeugen, sollte Aufnahme finden.“ Also die geschichtlichen Urbilder des Ringes, so wie sie in den Quellen selbst geschildert sind, werden uns vorgeführt. Jeder Zusatz moderner Dichtung bleibt streng ausgeschieden. Zuerst wird quellentreu die deutsche, dann im zweiten Theil die nordische Götterwelt dargestellt. Der Bericht hebt beidemal mit den ältesten Zeugnissen an und führt bis auf die Bekehrung herab, ist also darauf angelegt, die Entwicklungsgeschichte zu verdeutlichen. Ranisch erzählt klar und gut, bei aller Kürze vollständig und durchaus zuverlässig. Er besitzt gründliche wissenschaftliche Kenntnisse, um alles Wesentliche aus den Quellen und der darüber vorhandenen umfangreichen, gelehrten Litteratur herauszuholen. Bei einigen dunkeln

*) *Walhall, die Götterwelt der Germanen* von E. Doepler d. J. und Dr. W. Ranisch. Berlin, Martin Oldenburg 1901. Gross Quartformat. Preis 20 Mk.

und schwierigen Streitfragen vermag ich freilich der von ihm gebilligten und vortragenen Darstellung nicht zuzustimmen. Ich verzichte an dieser Stelle auf Einzelheiten einzugehen und verweise für meine gelegentlich abweichende Meinung auf mein eigenes Handbuch der germanischen Mythologie, Leipzig 1895. Es handelt sich dabei fast immer um Fragen, über die in der Wissenschaft noch keine Einigung erzielt ist, und da wird jeder Forscher im Einzelfall eigenmächtig und selbständig auswählen und vorläufig entscheiden müssen.

Doeplers 50 bunte Bilder machen den Bericht im wirklichen und künstlerischen Sinne anschaulich. Sie gestalten gleichsam die Erzählung, sind einheitlich mit ihr verwoben, nicht nur äusserlich ihr beigegeben. Sie werden in Form und Farbe den Ansprüchen der heutigen Malerkunst in schöner Weise gerecht und sind so weit als möglich geschichtlich treu. Waffen, Gewänder, Verzierungen, Geräte, Bauten, alles zeugt von gründlicher Sachkenntnis. Die einzelnen Blätter sind oft sehr stimmungsvoll. So S. 10/11 der Opferhain der Semnonen im Herbstlaub und Abendstrahl und gegenüber der Umzug des Nerthuswagens im Frühlingsgrün. S. 17 hebt sich der nordische Odin prächtig vom Nordlichtschein ab. Wir treten in eine andere Welt, wenn schon theilweise die selben Götter, die wir bereits in Deutschland kennen lernten, auch im Norden wiederkehren. Aber sie sind verändert, der nordischen Natur angepasst. Höchst eigenartig ist Odins Gespräch mit Mimirs Haupt S. 18. Aus den Wurzeln der Weltesse blickt das Quellenhaupt wundersam dem Beschauer entgegen. Leuchtend wie sein Sonnenwesen tritt Freyr auf S. 32/3 hervor. Grossen Eindruck machen die Schlussbilder, S. 56/7, die dunkelroten Glutten des Weltbrands und S. 58/9 das frische Grün der aus den abfliessenden Wassern auftauchenden neuen Erde. Am Schlusse steht das Kreuz, das Sinnbild der neuen Welt. Diese Bilder malen also die furchtbare Steigerung der Schrecken des jüngsten Tages und klären sich darauf zu stillem Frieden. Die Bilder wirken ebenso schön und einheitlich mit dem Text zusammen, wie im „Rheingold“ von Wilhelm Weimar und H. v. Wolzogen, jenem 1897 bei Georg Wigand in Leipzig erschienenen Prachtwerk, das wir bei dieser Gelegenheit wieder in Erinnerung bringen.

Beurteilen wir die Bilder nach ihrer historischen Treue, so bietet sich der Vergleich mit den Bayreuther Figurinen ganz von selbst dar. In einem Briefe vom 17. Dezember 1874 zeichnete Richard Wagner Doepler dem Aelteren die Aufgabe klar und bestimmt vor. Die Figurinen von 1876 wiesen jedoch noch so grosse historische und künstlerische Mängel auf, dass sie 1896 völlig erneuert werden mussten. So verdienstlich jener erste Versuch war, so wenig genügte er den gesteigerten Ansprüchen des reinen Stils. 1896 wurde die Aufgabe bedeutend gefördert, künstlerische und wissenschaftliche Forderung auf's Glückliche in Einklang gebracht. Doepler d. J. ist natürlich mit der Zeit fortgeschritten und seine Göttergestalten stehen den neuen Bayreuther Figurinen weit näher als den alten. Da beide auf den selben Voraussetzungen, Quellen und Vorlagen beruhen, so herrscht zuweilen grosse Aehnlichkeit. Manchmal aber bleiben die Doepler'schen Gestalten an historischer Treue doch hinter den Bayreuther Figurinen zurück. Wotan in der Walküre und der Wanderer überragen z. B. weit die Doepler'schen Bilder von Odin auf S. 17 und 22. Falsch ist Doeplers derbgemeiner Loki. Der Bayreuther Loge lehnt sich mehr der Beschreibung Snorres an, wornach Loki „schön und anmutig anzusehen“ war. Der Flammgeist darf doch nicht plump gebildet werden, sondern leicht und beweglich. Frickas Bernsteinschmuck kommt gewiss der nordischen Vorstellung näher als das Halsgeschmeid des Frigg S. 37. Die Bayreuther Walküren, insbesondere Waltraute, treffen sicher viel mehr die ernste Art der deutschen und nordischen Kampfgöttinnen als Doeplers Bilder S. 13 und 24. Die Erscheinung

der Erda im Siegfried ist quellentreu, die der Wolva bei Doepler S. 51 keineswegs. Merkwürdig, dass die so überaus einfach und leicht nachzubildende Gestalt Donars-Thors bei Doepler und Weimar (im „Rheingold“) ganz ungenügend ausfiel. Der Gesichtsausdruck der Doepler'schen Gestalten lässt oft viel zu wünschen übrig. Hier war bedeutender zu charakterisieren. Die Bayreuther Figurinen haben auch hierin ganz entschiedenen Vorrang.

Aber diese kritischen Bedenken und Ausstellungen richten sich doch nur gegen Einzelheiten; das Werk als Ganzes begrüßen wir mit lebhafter Freude. Es besitzt hohen inneren und äusseren Werth und ist vortrefflich geeignet, das Verständniss für's germanische Heidentum zu wecken, zu beleben, zu befestigen und zu berichtigen. Es ist ein vornehmes und gediegenes Bildungs- und Erziehungsmittel für die, die von germanischer Vorzeit Kenntniss gewinnen wollen, die vom Ring auch zu seinen Quellen und Vorlagen vordringen möchten. Hätte das Werk mehr Anschluss an Bayreuth gesucht, so wäre gerade sein Hauptziel, die historische Treue, im einzelnen nur gefördert worden. Doch nehmen wirs auch so mit Dank entgegen.

W. Golther.

„Die Musik als tönende Weltidee.“

I. Theil: „Die metaphysischen Urgesetze der Melodik.“ Von *Curt Mey*.*)

Leipzig 1901. *Hermann Seemann Nachfolger*.

Unter genanntem Titel habe ich vor Kurzem ein Werk, beziehentlich den ersten Teil eines solchen, der Oeffentlichkeit übergeben, in welchem der Versuch unternommen wird, die Musikaesthetik oder vielmehr die Metaphysik der Musik, wie sie Schopenhauer erst eigentlich begründet, wie sie Richard Wagner durch die letzten seiner musikaesthetischen Schriften bestätigt und vom rein-künstlerischen Standpunkte aus beleuchtet hat, und wie sie endlich einige Anhänger und Jünger beider Meister, vor allem Friedrich von Hausegger, auszubauen versucht haben, praktisch anzuwenden, d. h. an musikalischen Kunstwerken auf ihren Werth zu prüfen. Denn auch die metaphysischen Theorien müssen ihre Berechtigung an den Erscheinungen beweisen; auch die Aesthetik muss dem Wesen der Kunstwerke entsprechen, wenn sie mehr sein will als abstrakte Spekulation, wenn sie mehr sagen und bedeuten will als schöne Worte und geistreiche Phrasen. Echt ist eine Aesthetik nur, wenn sie ihre Gesetze aus den Meisterschöpfungen der Kunst herausentwickelt; unecht ist sie aber, wenn sie auf synthetisch-spekulativem Wege Normen aufstellt, welchen wohl hie und da auch im Kunstwerke wirklich entsprochen wird, nach welchen man aber dem Künstler zu schaffen womöglich zumuthen möchte. Die Aesthetik soll dem Künstler nicht vorschreiben, wie er seine Kunst ausüben soll, sondern vielmehr zu ergründen versuchen, warum er sie gerade so und nicht anders ausübt und nach ihm selbst unbewussten, ewig waltenden, metaphysischen Gesetzen ausüben muss.

*) Zu dieser Selbstanzeige beachte der Leser die Bemerkung über das betr. Werk in den „Litt. Anz.“ dieses Stückes.

Dass nach Schopenhauer die Musik, im Gegensatz zu den andern Künsten, nicht nur Ideen darstellt, sondern selbst eine Idee der Welt, eben die tönende Weltidee ist, brauche ich den Lesern dieser Blätter wohl nicht erst näher auseinander zu setzen. Dieser Philosoph hält die Musik, ebenso wie der Bayreuther Meister, für die höchste Kunst und meint, wenn es „eine vollkommen richtige, vollständige und in's Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen“ gäbe, dies sofort auch die wahre Philosophie sein, beziehentlich mit dieser gleichlautend sein müsste. Unter einer vollständigen Musik kann hier nur eine solche verstanden werden, welche eine vollständige Darstellung des Weltwesens, das ja auch den Inhalt der Philosophie bildet, ist. Die Frage nun, ob es eine solche vollkommene Musik gibt, bejahe ich; und hierin liegt das Neue und scheinbar Unerhörte meines Beginns. Ich gehe nämlich vom „*Ring des Nibelungen*“ aus, in dem jeder Verständige längst eine Welttragödie erblickt und von welchem sein Schöpfer selbst wörtlich äussert, es enthalte „Anfang und Ende der Welt.“

Den Anfang der Welt muss somit folgerichtig das Orchestervorspiel zum „*Rheingold*“ darstellen. Das ist mehr als tönendes Wasser! Diese geheimnissvollen Klänge sind nicht nur der Ausdruck des Werdens der Musik aus dem Ton, sondern — weil die Musik die tönende Idee der Welt ist — des Werdens der Welt überhaupt. In diesem Sinne dürfte man den „Logos“, der im Anfang war, geradezu mit „Ton“ übersetzen. Denn der Ton steht als Idee auf der Grenze von „Ding an sich“ und Erscheinung; alles andre, auch das „Wort“, gehört schon ganz der Erscheinung an, und erst recht die „That“, wenn wir hier nicht die Goethesche Uebersetzung nur potenziell zu verstehen haben, nämlich als „Wille zur That“, als bejahender Wille überhaupt.

Aus dem Ton entwickelt sich nun bei Richard Wagner die Harmonie, der Rhythmus und die Melodie, und zwar die denkbar einfachste, auf der natürlichen Zahlenreihe fussende Melodie, in immer reicherer Entfaltung, in auffälliger Dreitheilung und immer aufsteigend. Ich glaube nun, soweit dies überhaupt möglich ist, nachgewiesen zu haben, dass diese Vorspielmusik thatsächlich die Weltentwicklung vom Chaos durch die unorganische und die beiden organischen Perioden bis zur Erzeugung des Vernunftwesens oder Menschen ist. Aufsteigende Melodik ergibt sich somit unwiderleglich als Ausdruck des Werdens und der Willensbejahung überhaupt, absteigende Melodik dementsprechend als Ausdruck des Vergehens und der Willensverneinung.

Ausserdem sind noch zwei andere Melodierichtungen in einfachen Motiven oder Melodietheilen möglich, nämlich die auf- und absteigende und die ab- und aufsteigende Melodik. Ich hoffe den Leser meines Buches zu überzeugen, dass erstere Richtungsfolge Ausdruck des unbewussten Wollens, des Webens, letztere Ausdruck des bewussten Wollens, des Erkennens, des Lebens ist. Nimmt man hiezu noch das Urgesetz der Intervallik, welches sich mit der Grösse der einzelnen Melodieschritte befasst und welches lautet: je kleiner ein melodisches Intervall ist, desto individueller ist sein Ausdruck und umgekehrt, so hat man die fünf melodischen Urgesetze, zu denen kaum jemals noch eins hinzugefügt werden dürfte. Bei ihrer praktischen Anwendung, zumal in Liedern, Ouverturen, Opern und Worttondramen, ergeben sich die überraschendsten Resultate, welche man um so mehr als richtig und unwiderleglich anerkennen muss, als sie ja von dem poetischen, also in Worten, Situationen und Handlungen wiedergegebenen Inhalte gleichsam kontrollirt werden; beides muss sich decken und deckt sich

auch, und zwar nicht nur bei Richard Wagner, sondern bei allen Komponisten. Gleicher Gefühlsinhalt kann immer nur durch Ein bestimmtes Motiv musikalisch dargestellt werden; es gibt überhaupt nur Eine Musik, und die musikalischen Urgesetze gelten für alle Zeiten und Völker mit der selben Ausnahmslosigkeit wie die Naturgesetze. Beide sind nicht logisch, sondern metalogisch, die musikalischen Urgesetze sogar metaphysisch. Kein Meister wendet sie bewusst an, wie keine Blume mit bewusster Absicht und logischer Konsequenz wächst; und wollte Einer glauben, er könne durch mechanische Anwendung meiner melodischen Urgesetze nun rein äusserlich komponiren, und so die Kunst künstlich wirken, so würde er höchstens eine künstliche Blume produziren, ein stümperhaftes Fratzbild der Natur, ohne Anmuth und ohne Duft! Nicht wie man komponiren soll, will ich zeigen, sondern wie man komponirt, wenn man dazu den inneren Beruf empfangen hat! Auch will ich keine Analysen von Musikwerken liefern; die Untersuchung ihres technischen, kompositorischen Aufbaues ist nicht meine Aufgabe: ich will vielmehr erklären, was und wie die Musik überhaupt und an und für sich ist. Deshalb wende ich mich eigentlich gar nicht an den Fachmusiker, dem eine philosophische Behandlung nur zu oft wie ein Eingriff in seine Rechte dünkt, sondern ich spreche ausschliesslich zu philosophisch gebildeten oder wenigstens philosophisch befähigten Lesern. Leider nötigten mich trübe Erfahrungen, diesem Gedanken in der Vorrede zu meinem Werke einen ungemein herben und bestimmten Ausdruck zu geben!

Um mich selbst vor den Augen meiner Leser zu kontrolliren, habe ich nachgewiesen, dass die melodischen Urgesetze auch auf anderem Wege, nämlich durch die diatonische, beziehentlich chromatische Tonleiter zu finden sind. Hierbei ergab sich das Gesetz der melodischen Polarität, die Darstellung des „tönenden Individuums“, die ursprünglichen Beziehungen zwischen Moll (Phrygisch) und Dur und die Stellung der anderen (alten) Tongeschlechter zu ihnen, in einem allerdings etwas schwierigen, aber dafür wohl auch interessanten Kapitel.

Ueberhaupt darf ich wohl, ohne unbescheiden zu sein, versichern, dass ich meine Untersuchungen mit Ernst und Eifer angestellt und mit logischer Konsequenz durchgeführt habe, sowie dass nicht nur derjenige Leser, den meine Darlegungen überzeugen, sondern auch ihr Gegner nicht bereuen dürfte, mein Buch, das Ergebniss vieljähriger Forschung und Prüfung, gelesen zu haben, sowie dass er gewiss mancherlei Anregungen daraus schöpfen wird.

Dresden, im Mai 1901.

Curt Mey.

Bayreuth und Draussen.

An die Zweigvereine und Ortsvertretungen etc.

des allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Im Anschluss an das Schreiben der Frau C. Wagner an die Mitglieder des deutschen Reichstages, welches Verwahrung einlegt gegen die, gelegentlich der Debatten über das Urheberrecht, von verschiedenen Seiten geäußerte Ansicht, dass nur materielles und lokales Interesse für die Erben des Meisters maassgebend sei, wenn sie für den Parsifal eine Ausnahmestellung wünschten und verlangten, und da verschiedentlich aus den Zweigvereinen heraus eine öffentliche Erklärung gefordert worden ist, hat die Zentralleitung nunmehr ein Schreiben an den Vorsitzenden des Bundesraths, Reichskanzler Herrn Graf von Bülow, gerichtet.

Dieses Schreiben wird noch vor der entscheidenden Sitzung des Bundesraths letzterem vorgelegt worden sein.

Wir fügen den Wortlaut dieses Schreibens ergebenst bei, hoffend, dass wir im Sinne der verehrlichen Zweigvereine gesprochen haben, und bitten, dem Schreiben möglichste Verbreitung zu verschaffen.

Es darf aber damit nicht abgethan sein! Im Gegentheil: Je weniger Aussicht vorhanden ist, dass im Augenblick an eine Aenderung des vom Reichstage beschlossenen Gesetzes zu denken ist, um so energischer muss jetzt die Arbeit der Vereine einsetzen.

Es gilt die Rettung des Parsifal, dass er vor der gewerbmässigen Ausschachtung von Seiten der Theatordirektoren bewahrt, dass er uns erhalten bleibe, wie Richard Wagner ihn dem deutschen Volke vermacht hat: als Bühnen-Weihe-Festspiel!

Mehr denn je muss daher in Wort und Schrift das Verständniss für den Wunsch und Willen des Meisters, für den Bayreuther Gedanken erweckt werden. Die breite Masse des Volkes muss erkennen, dass es auf dem Festspielhügel in Bayreuth ein nationales Gut zu vertheidigen hat, und es muss schliesslich seine Vertreter im Reichstage zwingen, dass sie für den Schutz dieses Gutes eintreten.

So werden wir unseren Widersachern unsere Daseinsberechtigung beweisen und unserer Aufgabe gerecht werden. Wie lohnend diese Aufgabe! Gegenüber dem Materialismus unserer Zeit, dem idealsten Gedanken, der idealsten Kunstschöpfung, zum Siege zu verhelfen!

Wir hoffen zuversichtlich auf die Unterstützung aller, im Namen Richard Wagners Vereinter, wie wir uns der Mithilfe Bayreuths versichert halten.

Zugleich möchten wir noch einmal auf die „Jubiläums-Spende für Bayreuth“ zurückkommen.

Die Sammlung hat einen befriedigenden Fortgang genommen. Wie allgemein die Theilnahme an ihr ist, beweisen die Zuwendungen, die aus allen Kreisen der Bevölkerung und aus dem Auslande eingegangen sind.

Seine Majestät der Kaiser und König hat die Gnade gehabt, sich mit einem namhaften Beitrag an der Sammlung zu betheiligen.

Am 30. Juni soll sie endgiltig geschlossen werden, damit noch im Festspiel-Stück der Bayreuther Blätter über die eingegangenen Beträge Quittung geleistet werden kann.

Hoffentlich können wir den verehrlichen Zweigvereinen etc. wenigstens in dieser Sache in den „Bayreuther Blättern“ ein gutes Resultat verkünden.

Hochachtungsvoll

Die Central-Leitung des allgemeinen Richard Wagner-Vereins zu Berlin.

von Rosenberg, erster Vorsitzender.

Berlin, den 12. Juni 1901,

**An den Vorsitzenden des Bundesraths Reichskanzler Herrn Grafen
von Bülow, Excellenz.**

Die dem Allgemeinen Richard Wagner-Verein zugehörigen Zweigvereine haben mit lebhaftestem Bedauern von dem Beschlusse Kenntniss genommen, durch welchen der Reichstag es abgelehnt hat, der Absicht der verbündeten Regierungen entsprechend, das Urheberrecht an Werken der Tonkunst von 30 auf 50 Jahre zu verlängern.

Unseres Dafürhaltens musste diese Verlängerung lediglich als ein Gebot der Gerechtigkeit erscheinen, um so mehr, als der Gesetzentwurf „betreffend das Urheberrecht an Werken der Litteratur und Tonkunst“ in §§ 22 und 27 Bestimmungen in Aussicht nimmt, welche die Rechtslage für die Tondichter ungünstiger gestalten, als sie gegenwärtig ist. Insbesondere erscheint unseres Erachtens die nach § 22 festzusetzende Ausnahme von dem Verbot der Vervielfältigung geeignet, die Interessen des schaffenden Tonkünstlers schwer zu schädigen und musste es angezeigt erscheinen lassen, durch die Verlängerung des Urheberrechts ein Aequivalent zu schaffen.

Wenn die Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins zu der vorliegenden Eingabe an Ew. Excellenz das Wort nimmt, so geschieht dies aber nicht nur, um der allgemeinen Wichtigkeit der hier berührten Frage willen, sondern ganz besonders auch zu Gunsten eines Werks, das den Wagner-Vereinen in hervorragendem Maasse am Herzen liegen muss, des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“.

Es handelt sich hierbei, wie im Hinblick auf gewisse, bei den Reichstagsverhandlungen laut gewordene Unterstellungen nachdrücklichst betont werden muss, keineswegs um die Verfechtung materieller Interessen der Erben Richard Wagners. Eurer Excellenz ist bekannt, dass der „Parsifal“ nicht ein Bühnenwerk, nicht einmal ein Bühnenfestspiel im gewöhnlichen Sinne ist, dass diesem Werke vielmehr eine ganz besondere, weihevollte Bedeutung innewohnt, die es unter allen Werken der dramatischen Tonkunst einzig dastehen lässt. Auf diese Bedeutung des Werkes, die seine Wiedergabe auf gewöhnlichen Bühnen misslich erscheinen lässt, ist in den Briefen und Schriften des Meisters wiederholt hingewiesen. Wiederholt ist der Wunsch ausgesprochen, dass die Wiedergabe des „Parsifal“ dem Bühnenfestspielhause in Bayreuth vorbehalten bleiben möge. Diesem Wunsche des Verewigten ist auch von seinen Hinterbliebenen in treuer Pietät Rechnung getragen worden. Frau Cosima Wagner hat aus diesem Grunde die erheblichen Summen, die ihr für die Abgabe des „Parsifal“ an andere Bühnen wiederholt geboten worden sind, stets zurückgewiesen und durch ihr stätes, mit ihren materiellen Interessen keineswegs im Einklange stehendes Festhalten an diesem Grundsatz gezeigt, wie wenig die materiellen Vortheile, deren Betonung der Reichstagsabgeordnete Richter ihr vorgeworfen hat, ihr thatsächlich am Herzen liegen.

Die alleinige und ausschliessliche Aufführung des „Parsifal“ in Bayreuth, welche die Bayreuther Festspiele recht eigentlich zu dem macht, was sie sind und nach dem Wunsche der Wagner-Vereine bleiben sollen, ist nach unserer Auffassung von einer so weitgehenden künstlerischen und nationalen Bedeutung, dass der Erlass eines, auf den Schutz des „Parsifal“ abzielenden Sondergesetzes gerechtfertigt erscheinen müsste. Freilich kann sich die unterzeichnete Centralleitung der Erkenntniss nicht verschliessen, dass die Anregung eines solchen Sondergesetzes auf das Entgegenkommen der gesetzgebenden Körperschaften zur Zeit nicht zu rechnen haben würde. Gerade aus diesem Grunde begrüsst aber der

Allg. Richard Wagner-Verein den Entschluss der verbündeten Regierungen, das Urheberrecht auf 50 Jahre zu verlängern, mit Genugthuung. Denn hierdurch wäre erzielt worden, dass der „Parsifal“, dessen Schutz nach 10 Jahren abläuft, auf weitere 20 Jahre der Bayreuther Festspielbühne zur alleinigen Aufführung erhalten bliebe.

Indem wir der Hoffnung Ausdruck geben, dass mit dem Beschlusse des Reichstages noch nicht ein endgültig entscheidendes Wort gesprochen ist, richten an Ew. Excellenz wir die ehrerbietigste Bitte, gegenüber diesem Beschlusse an den ursprünglichen Absichten der verbündeten Regierungen festhalten und denselben in geeigneter Art Geltung verschaffen zu wollen.

Namens des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins:

Die Central-Leitung.

von Rosenberg, erster Vorsitzender.

An den Vorsitzenden des Bundesraths, Reichskanzler Herrn Grafen von Bülow, Excellenz.

Der Reichstag hat soeben einen Gesetzentwurf angenommen, dem zufolge 30 Jahre nach dem Tode eines Autors jede Bühne das Recht hat, seine Werke aufzuführen.

Durch diesen Beschluss wird auch eine künstlerische Bühnen-Veranstaltung getroffen, die durch ihre Bestimmung und Entstehung unter allen theatralischen Instituten eine durchaus eigenartige Stellung einnimmt: die Bayreuther Festspiele.

Dem grossen deutschen Meister Richard Wagner war es nach einem Leben voll heissem Ringen und bitterer Anfeindung endlich vergönnt, sein Ideal — die Begründung einer Deutschen National-Bühne — durchzusetzen: mit dem Bau des Bayreuther Theaters und den ersten Bühnenfestspielen 1876 und 1882 konnte er sein herrliches Lebenswerk krönen. Musste er das grosse viertheilige Drama, für welches das Festspiel von Anfang an geplant war — den Ring des Nibelungen — der Noth gehorchend den stehenden Operntheatern überantworten, so hat er sein letztes Werk „Parsifal“ ausdrücklich und für immer seiner Bayreuther Bühne vorbehalten wollen. In der wohlervogenen Ueberzeugung, dass dies erhabene Werk, welches er selbst als Bühnenweihfestspiel bezeichnet hat, mit seiner heiligensten Stimmung und seinem wehevollen, dem Höchsten zugekehrten Gehalte den gewöhnlichen Bühnen ewig fremd bleiben würde und müsste, hat er 1880 bestimmt, dass „überhaupt zukünftig nur in Bayreuth der Parsifal zur Darstellung kommen soll“.

Dies unverbrüchliche Vermächtniss Richard Wagners hat im Verlauf von zwanzig Jahren eine für die deutsche Kunst überaus segensvolle Wirkung ausgeübt. Unter der verständnissvollen Leitung treuer Hüter haben die Bayreuther Festspiele eine wachsende künstlerische Macht und Anziehungskraft bewiesen. Immer grösser ist die Zahl der Besucher aus den fernsten Ländern geworden; ergriffen und

bewundernd haben Italiener und Franzosen, Engländer und Amerikaner anerkannt, dass diese deutsche Festbühne nicht ihres Gleichen habe; der Ruhm und Preis der deutschen Musik und Kunst hat sich von hier aus weit über die Kulturwelt verbreitet und ist ein Bindemittel geworden, die politisch entzweiten Nationen in einem hohen Ideal der Liebe und Weihe zu nähern und zu einigen.

Die deutschen Fürsten haben von Anfang an den Bayreuther Festspielen ihr Wohlwollen und ihre Gunst entgegengebracht. Ohne den „erhabenen Wohlthäter“ Wagners, den edlen König Ludwig II. von Bayern, wäre zu Lebzeiten des Meisters das Bayreuther Theater nicht zu Stande gekommen; sein Nachfolger, der Prinz-Regent Luitpold von Bayern, hat den späteren Festspielen sein hohes Protektorat verliehen. Kaiser Wilhelm I. hat die Eröffnung der Festspiele durch seine Gegenwart ausgezeichnet; Kaiser Wilhelm II. ist vor und nach seiner Thronbesteigung in Bayreuth gewesen und hat der Sache Richard Wagners stets sein lebhaftes Interesse zugewandt. Kaiser Friedrich III. hat als Kronprinz zweimal der „Parsifal“-Aufführung beigewohnt und sich in folgender bezeichnender Weise geäußert: „Ich finde keine Worte für den Eindruck, den ich empfangen; er übersteigt alle meine Erwartungen. Es ist mir, als wäre ich nicht in einem Theater, und ich begreife, dass das Werk im modernen Repertoire nicht gegeben werden kann.“

Was die deutschen Fürsten und das deutsche Volk, was die Besten fremder Nationen anerkannt und gerühmt haben: soll es durch ein Gesetz untergraben werden? Soll der „Parsifal“ nach 12 Jahren überall aufgeführt und dadurch, seiner Heimathstätte entfremdet und seiner Weihe beraubt, im Geschäftsbetrieb der Theater zu einem gewöhnlichen Schaustück herabgezogen werden dürfen? Oder soll er allein in Bayreuth bleiben, dort, wo die Tradition seines Schöpfers einzig gewahrt werden kann, von wo, durch seine wundervolle Darstellung, die edelsten künstlerischen Anregungen ausgegangen sind und ausgehen werden?

So richtet sich denn unser Gesuch darauf, dass die vereinigten Regierungen gesetzliche Mittel und Wege schaffen, um Richard Wagner's „Parsifal“ auch über das Jahr 1913 hinaus der Bayreuther Festbühne vorzubehalten.

Der Vorstand des Wagner-Vereins Berlin.

I. A.:

Professor Dr. B. A. Wagner.

Professor Dr. R. Sternfeld.

Unsere Leser

seien im Anschlusse an obige Veröffentlichungen darauf aufmerksam gemacht, dass sie Abzüge davon noch unentgeltlich beziehen können, falls sie deren für eine fernere, sehr wünschenswerthe Thätigkeit, zunächst zur Verbreitung möglicher Aufklärung über die Sachlage, bedürfen sollten. Gef. Bestellungen sind an die Druckerei von L. Ellwanger in Bayreuth zu richten.

Aus den Vereinen.

Der Vorstand des Wagner-Vereins Berlin veröffentlicht folgenden Nachruf:

Durch das Hinscheiden des Herrn Kommerzienraths

Bernhard Loeser

hat der Wagner-Verein Berlin einen schmerzlichen, unersetzlichen Verlust erlitten. Fröhlich begeistert für die Musik Richard Wagners hat Bernhard Loeser in einem Zeitraum von mehr als dreissig Jahren an allen Bestrebungen, in Berlin der Kunst des Meisters zur Anerkennung zu verhelfen, lebhaften Antheil genommen und im Besonderen den Berliner Wagner-Verein, dessen Vorstände er seit seiner Gründung angehörte, mit Rath und That unermüdlich unterstützt. Grossherzig und opferwillig, ein Mäcen im besten Sinne, ist er mit freudiger Bereitwilligkeit allzeit eingetreten, wo es galt, die Aufgaben des Vereins zu fördern, aufstrebenden Talenten zu helfen und bedeutenden Werken die Wege zu ebnen. Als Mensch und Kunstfreund war er uns gleich werth; sein Andenken wird in uns unvergesslich fortleben.

Der Vorstand des Wagner-Vereins Berlin.

Berlin. Sechs Vorträge am Klavier, gehalten im Architektenhause von Herrn Professor Dr. Richard Sternfeld über „Richard Wagners Jugenddramen bis zum fliegenden Holländer und über das Bühnenweih-Festspiel Parsifal,“ am 4., 8., 11., 15., 18., 22. Mai. Studenten und Musikschüler hatten freien Zutritt.

Graz. 14. 4. Musikalischer Abend zum Besten der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung und zur Erinnerung an die vor 25 Jahren gegründeten Bayreuther Festspiele, in der Form von privaten Einladungen der Familien v. Artens, Hofmann, Hold und des Herrn Dr. W. Kienzl in der Villa Hold veranstaltet: *Siegfried-Idyll* (zu 4 Händen), zwei Gesänge aus dem 3. Aufzuge der musikalischen Tragikomödie: „Don Quixote“ von W. Kienzl, *Albumblatt* C-dur, *Ankunft bei den schwarzen Schwänen*, *Albumblatt* Es-dur, Schlusscene der „Walküre“, *Album-Sonate*, *Erzählung der Kundry*, *Vorspiel und Liebestod* aus „*Tristan und Isolde*.“ Mitwirkende: Amalie Friedrich-Materna, k. k. Kammersängerin, Herr Opernsänger Hermann Jessen, Herr Dr. Wilhelm Kienzl u. Herr Dr. Heinrich Potpeschnigg. — 15. 4. Vortrag des Freiherrn von Wolzogen aus Bayreuth: Fünfundzwanzig Jahre Bayreuth. — 20. 5. Vortragsabend: Ansprache des Herrn Fr. Hofmann, *Spinnchor* und *Ballade der Senta* (Frau Marie Kraemer-Widl, Frau Reineke-Widl), Orgelvorträge: Fuge G-moll von Buxtehude, Fuge C-moll von Bach (Herr Direktor Degner), Scene der *Blumenmädchen* (Frau Helene von Rosthorn, Anna Müller, Anna Hansa, Hanna Laufberger, Emmy Mehra, Fräulein Ernestine Widl; Parsifal u. Kundry: Herr u. Frau Krämer (Widl), Chor: Schülerinnen der Frau Kraemer-Widl. Am Klavier: Herr Dr. Potpeschnigg.) — Vorstand des Vereins: Herr Fr. Hofmann, Obmann; Herr Dr. H. Potpeschnigg, Stellvertreter; Herr H. Wagner, Kassier; Herr August Pörringer, Schriftführer; Herr Professor v. Rosthorn, Herr Ludwig v. Bernuth, Herr August Kraemer, Beisitzer.

Plauen. 8. 3. VII. Konzert: Trio's von Schubert u. Schütt, Werke von Grieg, Saint-Saëns u. A. (Fräulein Helene Müller aus Chemnitz und das Dresdener Trio: Pianist Eduard Bachmann, Kammermusiker A. Gunkel und A. Stenz). 18. 3. VIII. Konzert: Werke von Chopin, Grieg, Hamilton, Paganini, Rinsky-Korsakow u. A. (Gebrüder Richard und Hugo Krämer, Leipzig). 27. 3. IX. Konzert: Liszt's Dante-Symphonie, Werke von Cornelius, Moszkowski, Nicolai, Tschaiowski u. A. (Herzoglich sächsische Hof-Opernsängerin Olga Islar, Pianist Fr. von Rose, Leipzig, Frauenchor des Musikvereins Plauen, städtische Kapelle Chemnitz — Max Pohle).

Wien. Akad. Rich. Wagner-Verein. 13. 4. Vortrag des Freiherrn von Wolzogen aus Bayreuth (für die Stipendien-Stiftung): „Fünfundzwanzig Jahre Bayreuth. — 18. 4. III. interner Musikabend: Bach, Choral-Vorspiel über „Schmücke dich, o Seele“ (Herr Professor Labor); Schubert, das grosse Hallelujah; Engelchor aus „Faust“ (Vereinschor); Liszt, Vätergruft; Hugo Wolf, Biterolf. Zweites kophtisches Lied (Herr Richard Mayr); Beethoven, Klavier-Phantasie G-moll (Herr Professor Labor); Cornelius, Brautlieder (Frau Gutheil-Schoder, Herr G. Gutheil), Hermann Götz, der 137. Psalm (Fräulein M. Stöller und der Vereinschor).

Wiesbaden. 22. 4. Konzert unter Mitwirkung des Herrn Eduard Reuss, und der Grossherzoglich Badischen Kammersängerin Frau Luise Reuss-Belce: Berlioz, Recitativ und Arie der Cassandra; Schumann, Fantasie op. 17, Franz Liszt gewidmet, *Erzählung der Kundry*, Liszt, zwei Legenden (Franz von Assisi predigt den Vögeln, Franz der Paula schreitet über die Wogen), Jeanne de l'Arc au bûcher.

Ausserhalb der Vereine.

Gera. Unter dem Protektorate der Durchlauchtigen Erbprinziplichen Herrschaften, fand Ende April zu Gunsten der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung ein Wagner-Konzert der auf 68 Mann verstärkten Hofkapelle unter Mitwirkung des Herrn Hof-Opernsängers K. Perron aus Dresden statt: *Huldigungs-Marsch*, Ouverture und Vorspiel zum III. Akt „*Tannhäuser*“, Ouverture zum „*Fliegenden Holländer*“, Vorspiel und Liebestod aus „*Tristan*“, *Wolfram's Gesang*, „*Wahn*“-Monolog, *Wotan's Abschied*. —

Paris. 11. 6. Musikalische Veranstaltung unter Leitung des M. Widor im Palais der Gräfin v. Bearn: Orgelkonzert von Bach. *Siegfried-Idyll*, I. Akt der „*Alceste*“ von Gluck. Der Ertrag ist bestimmt, jungen französischen Künstlern die Möglichkeit des Besuchs der Payreuther Festspiele zu verschaffen. (Eintritt 50 Frcs.) —

Würzburg. 13. 5. Verein „Frauenheil“: Vortrag des Herrn Professor Hermann Ritter über „Richard Wagner und seine kulturhistorische Bedeutung.“ —

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Die Stiftung erhielt in letzter Zeit einige grössere Spenden, so M. 3100 durch Ihre Excellenz die Frau Gräfin Marie Zichy als Ertrag einer Verloosung eines Kunstwerkes in München, M. 500 von Frau Mathilde Wesendonk in Berlin, M. 600 als Zinsen der B. Löser-Stiftung in Berlin, M. 200 als Jubiläums-Spende der Frau Dr. Eiser in Frankfurt a./M. — Das Gesamt-Ergebniss der Jubiläums-Spenden wird nach Rechnungs-Abschluss in einem Beiblatt der „Bayr. Blätter“ mitgetheilt werden. Von der Redaktion konnten an die Central-Sammelstelle der deutschen Bank in Berlin abgeliefert werden: M. 500 von Herrn Ed. Küchler sen. in Frankfurt a./M., M. 100. — von Frau Baronin v. Blome in Bayreuth, M. 30 von Herrn P. Schlösser in Elberfeld, M. 16 von Fräulein Elfriede Hintzke in Liegnitz: im Ganzen M. 646. —

Berichtigung

zu dem Aufsatz „Friedrich Wilhelm I.“ vom Grafen Rantzau im I.—III. Stück d. Jrs. erhalten wir folgende berichtigende Zuschrift:

Anmerkung zu Seite 77. „Das Volk, die preussische Jugend bekommt nichts davon zu hören!“

Zu den — wenigstens in Norddeutschland — verbreitetsten, auch im hiesigen Seminar (Coburg) eingeführten Lehrbüchern für den Geschichtsunterricht an höheren Schulen gehören: David Müller und Andrae.

Ersterer schreibt:

„Schon in der Charakterstärke, mit der er sich dem Strome seiner Zeit entgegen warf, war Friedrich Wilhelm I. gross; grösser noch in dem Sinn und Geist, in dem er die Verwaltung seines Staates ordnete.“

In dem selben Sinne ist die ganze Charakteristik, die sich auf vier Seiten erstreckt, gehalten.

Andrae (Grundriss der Weltgeschichte) widmet dem Könige von 282 Seiten fast sechs (mehr als z. B. Karl dem Grossen). spendet ihm reiches Lob, und fasst sein Urtheil endlich zusammen: „Der äusserst kräftige König hat sich in seiner Königsarbeit aufgerieben. Seinem arbeitsvollen Leben und seiner weisen Regierung verdankt nach Friedrich des Grossen Zeugniss Preussen viel von der Grösse, die es später erlangt hat.“

In dem Aufsatz „Harmonische Analyse des „Tristanvorspiels“ von M. Arend im IV.—VI. Stück d. Jrs. ist auf Seite 168, Zeile 19 von oben zu lesen: „Be's“ statt „Bässe“.

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

Im Verlage des Herausgebers.

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

X.—XII.

Des Menschen Dasein auf Erden baut sich immer von Neuem auf, doch nicht von dem äussersten Umkreis her, sondern stäts aus der Mitte. In unserem deutschen Volke weiss man das auch eigentlich im Grunde gar nicht anders. (Wilhelm Raabe.)

Für uns Deutsche wird die Kunst nie lange Zeit nur eine Prunk- und Luxussache sein können, wir werden immer wieder suchen, sie zu einer Herzenssache zu machen. (Hans Thoma.)

Nur die Religion kann Europa wieder aufwecken und die Völker versöhnen. Haben die Nationen Alles vom Menschen, nur nicht sein Herz, sein heiliges Organ? (Novalis.)

Bayreuth 1901.

(Beim Fest-Mahl für Chor und Orchester der Bühnen-Festspiele am 18. August.)

„Zum Raum wird hier die Zeit.“
Der Meister sprach das Wort;
Er hat den Raum geweiht:
durch Zeiten wirkt es fort.

Dies Viertelhundertjahr,
was hat es uns gelehrt?
Was nur ein Zeitraum war,
erfüllt ein ew'ger Werth.

Was tief die Welt durchdringt, —
was hoch der Welt enthebt:
die Seele, — die da singt, —
die Schönheit, — die da lebt, —

Die Kraft, die sich verklärt,
weil sie zum Höchsten dringt,
nicht Eigennutz begehrt,
um Gold und Ehren ringt, —

Die Kraft, die unverstört
durch flücht'ge Weltenlust,
was eigenst uns gehört,
erweckt im Kern der Brust, —

Die uns zu Menschen macht,
beseelt von deutschem Geist, —
die uns durch Wahnes Nacht
den Stern des Glaubens weist, —

Der Liebe heil'ge Noth,
der Treue Hochgesang,
Mitleidens Heilsgebot,
dreifält'ger Himmelsklang:

Die reinste Kraft hat dort
den hehren Raum gebaut,
wo sich des Meisters Wort
uns heut und je vertraut. —

Der Raum, den Er uns schuf,
kennt keine andre Statt;
nur dort ertönt der Ruf,
der uns berufen hat.

Da webt das Feierkleid
Erinn'ung reichster Art,
und tiefste Dankbarkeit
hält unsern Bund geschaart.

Ihr All' gehört zum Bau,
der in die Zukunft ragt, —
zum Volk, dem altersgrau
noch ew'ge Jugend tagt, —

Zur edlen Brüderschaft,
die für das Echte wirkt, —
Ihr, Theile selbst der Kraft,
die keine Zeit umzirkt.

Was je die Welt Euch gibt,
sie nimmt Euch auch so viel!
Was bleibt und nie zerstiebt,
das beut Euch dies Asyl.

Nur lügen kann die Welt,
die gleiche Worte spricht:
den Meisterraum erhellt
der Wahrheit volles Licht.

So bleibt der Wahrheit treu,
und wird der Raum zur Zeit:
beweist's dem Weltgebäu,
dass Ihr Bayreuther seid! H. v. W.

„Wissend durch das Gefühl.“

Rede,

gehalten bei der festlichen Künstlervereinigung am Schlusse der Festspiele
in Bayreuth am 18. August 1901

von Henry Thode.

Als Einer von Tausenden, die in diesen Wochen hier hörend geschaut und schauend erlebt haben, trete ich vor Sie, um Ihnen zu danken. Man pflegt zu sagen: wess' das Herz voll ist, dess' geht der Mund über, aber es gibt Augenblicke, in denen dies Wort nicht sich erfüllt, da gewaltige Eindrücke die Seele so übermächtig bewegen, dass sie ihnen nicht Sprache zu verleihen vermag. Und solcher Art waren die Eindrücke, die wir erhalten haben — stärkere vielleicht, so will es mir wenigstens erscheinen, als je zuvor! Noch will sich der Ausdruck des Dankes, der ihnen an Kraft und Tiefe entspräche, nicht finden. Verlangt es mich nun aber dennoch herzlich, Ihnen von unseren, der Hörenden, Gefühlen zu künden, so glaube ich dies nur erreichen zu können, indem ich versuche, mir von diesen Eindrücken selbst Rechenschaft zu geben.

Als gestern die letzten Töne des ersten Aktes der Götterdämmerung verklungen waren, fühlte ich mich unfähig, in der Gesellschaft der Menschen, wie sie sich vor dem Festspielhause versammelt, zu weilen. Auf einsamem

Pfade wanderte ich durch die Felder hin. Da breitete sich im Abendglanze die liebliche Landschaft vor meinem weithin streifenden Blicke aus, sanft vergoldeten die Sonnenstrahlen die sommerlichen Gefilde. Ein Schauspiel wahrlich zum Entzücken! Aber wie seltsam! Alle diese Verklärung, diese Friedensherrlichkeit der Natur sprach — zum ersten Male vielleicht in meinem Leben — nicht zu mir, vergebens suchte ich mich in sie zu versenken, sie blieb mir fremd, unwirklich und unzugänglich. Sehnliches Verlangen trieb mich wieder dem Festspielhause zu, und nicht eher war es gestillt, als bis der geweihte Raum mich von Neuem umschloss und Hören und Schauen in der Nacht sich verlor, in welcher Hagen die Wacht vor der Gibichungenhalle hielt.

Was ist es doch für eine Gewalt, die so unsrer Herr wird? Welches ist das Geheimniss der Wirkung dieser wunderreichen Werke? Indem wir sie erleben, was geht in uns vor sich? Was macht uns blind für alles Andere, was lässt die Wirklichkeit unwirklich erscheinen, wie erklärt es sich, dass, was unser Sehnen unwiderstehlich weckt, zugleich all unser Sehnen stillt?

Der Meister, dessen unermesslicher Schöpferkraft wir die Werke verdanken, er, der zugleich in den „Gesammelten Schriften“ uns den Aufschluss über das Wesen des Bayreuther Dramas und unser Verhältniss zu diesem gab, hat das Verborgene geoffenbart in den Worten: „wir werden wissend durch das Gefühl.“

Wissend durch das Gefühl! — Wohl wird sich dessen, was hiermit gesagt wird, im Allgemeinen ein Jeder während der Bayreuther Aufführungen dunkel bewusst — ein Anderes aber und Nothwendiges ist es, im Besonderen sich darüber klar zu werden, auf welche inneren Vorgänge diese Worte hinweisen, denn nur aus solchem Verständniss heraus können wir die Erklärung gewinnen für die Art des Eindruckes, den wir empfangen. Versuchen wir, wenn auch nicht zu einer Erkenntniss, — die wäre nur auf dem mühsamen Wege philosophischen Abstrahirens zu erstreben — so doch zu einer Ahnung derselben zu gelangen, indem wir unseren Blick in unser Inneres richten.

Zweierlei Vorgänge als Wirkung des künstlerischen Eindruckes sind es, die wir dort gewahren: wir dürfen sie bezeichnen als die Reinigung unserer Seele und die Erleuchtung unseres Geistes.

Unser Leben verzehrt sich in nimmer rastendem Begehren und Wollen, auf selbstisches Verlangen bezieht sich fast alle Bewegung unseres Gefühles, sei es in sanften Regungen, sei es in heftiger Aufwallung, in ihm beruht unser wechselndes Verhältniss zu den Erscheinungen der Welt. Unsere Seele ist kämpfend verstrickt in das allgemeine Wollen und Begehren, von ihm befleckt. Nun plötzlich werden wir dieser Wirklichkeit entrückt. Die Kraft des Kunstwerkes zwingt uns, im Erleben anderer Geschehnisse das eigene zu vergessen. Nicht indem wir gefühllos gemacht werden, viel-

mehr im Gegentheil durch eine stärkste Anspannung unserer Gefühlskraft. Dieses Fühlen aber gilt nun nicht mehr unserem persönlichen Begehren, sondern, von diesem frei geworden, vergessen wir unser Ich, verwandeln wir uns in schrankenloser Hingebung in das Wesen der vom Dichter geschaffenen Gestalten. Die Läuterung des Gefühles, die sich so in uns vollzieht, ist also einmal die Reinigung unserer Seelenbewegungen, unserer Stimmungen, Affekte und Leidenschaften von allem selbstsüchtigen Wünschen und Streben.

Aber noch in einem anderen, zweiten Sinne dürfen wir von einer Reinigung — der Katharsis, wie der griechische Denker sie zuerst als Wirkung des Dramas bezeichnet hat — sprechen. Was in der Wirklichkeit uns als eine unübersehbare Fülle zusammenhangsloser Erregungen und Leiden erscheint, in der wir uns hilflos verirren, willkürlich hin und her geschleudert wie ein Spiel der Stürme auf schwankenden Wellen, das wird uns im Bilde der Werke zur strengen, unaufhaltsam sich entwickelnden Nothwendigkeit von in einander verflochtener Schuld und Leiden. Nach ewigen Gesetzen vollzieht sich die Verwandlung der Gefühle, die wir in uns nacherleben, in zwingender Verkettung. Und wie wir des Schicksals Walten als ein sittlich bedingtes erfassen, werden wir auf sicherem Wege, den wir im Leben nicht gewahren, weiter und weiter durch Noth und Kampf und Leiden der siegenden Befreiung zugeführt, in der wir den Abschluss, die Aufhebung des endlich Bedingten erfahren, in der wir des Unendlichen und Unbedingten theilhaftig werden. Durch Leiden zur Erlösung — das ist es, was wir fühlend erleben. Und diese mit Nothwendigkeit in uns sich vollziehende Abklärung unseres gesammten Seelenlebens, solches Emporgetragenwerden durch Nebel und Wolken zur Aetherklarheit eines höchsten, Alles überschwebenden Fühlens, das von jeglichem Widerspruch, von jeder Erdentrübe befreit ist — dies ist es, was wir in jenem zweiten Sinne als Reinigung unserer Seele bezeichnen dürfen.

Schon aber sind wir damit an die Grenze des Gebietes gelangt, auf welchem Gefühl und Wissen sich verbinden, schon dürfen wir von einer zugleich sich vollziehenden Erleuchtung des Geistes sprechen, die wie in immer weiteren Kreisen sich ausbreitend und in die Tiefe dringend uns erhellt. Nur im lauterem Aether strahlt in ungehemmtem Glanze der Sonne Licht!

Verloren, wie unser Gefühl, ist in der unendlichen Mannichfaltigkeit der wirklichen Erscheinungen unser Verstand. Tastend von der einen zur anderen sich bewegend, erklärt er sich die einzelnen Veränderungen in Raum und Zeit als Ursache und Wirkung. Immer wieder als Vernunft sich erhebend, um die Einzelercheinungen zu Gesamtvorstellungen und zu Begriffen zu verbinden, sinkt immer wieder der Geist in die niederen Regionen herab, in denen die Dinge und Vorgänge nur neben- und nacheinander in ihrer Vereinzelung sich darstellen. Da gebietet des Genius

Wille und Werk dem Walten des Verstandes und wird dem unschlüssig Irrenden zum Leiter. In weitem Zusammenhange zeigt er die Erscheinungen nach Ursache und Wirkung verkettet, Masche auf Masche verbindet er in unauflöslicher Aufeinanderfolge zum Ganzen des Netzes. Die wirre Welt des Unterschiedenen vereinfacht er zu umfassender Einheitlichkeit, und indem er dies vollbringt, überhebt er den Verstand des einzelnen Suchens und Erklärens. Dessen Fragen, noch ehe sie auftauchen, haben schon ihre Beantwortung gefunden. Vom Sklavendienste, die Welt sich aus der Causalität zu erklären, entbunden, darf der Geist, darf die Vernunft, hell-sichtig geworden, in jedem Augenblicke Sein und Wirken in zusammenfassenden einheitlichen Vorstellungen sich verdeutlichen.

Ein Zweites aber hängt damit zusammen. Was uns als nothwendig sich entwickelnde Handlung unwiderstehlich fesselt, wird uns ersichtlich als die blosse äussere Erscheinung innerer Vorgänge in den Handelnden. Wie aus Gefühlen Gedanken, aus Gedanken Willensentschlüsse, aus diesen Handlungen entstehen, wird uns durch die Alles offenbarende Kraft der Musik unmittelbar bewusst. In Ahnungen des Kommenden, im Gedenken des Vergangenen, in dem augenblicklichen Sichentzünden der That werden wir wissend gemacht, wissend durch das Gefühl! In das nächtige Dunkel inneren Lebens dringt der erleuchtende Strahl — das geheimnissvollste Urwalten der Seelenkräfte, die räthselvolle Umsetzung von Fühlen in Denken — wir dürfen es belauschen, als Wachende erschauen wir die Träume des ruhelos gestaltenden Wesens.

Und schon schliesst sich die Kluft, die in der Wirklichkeit unüberbrückbare, die Kluft zwischen Wesen und Erscheinung. Ja auch hier wird der Verstand seiner mühsäligen Deutung enthoben. Es bedarf nicht mehr des Rückschlusses von der Erscheinung als Wirkung auf das Wesen als Ursache. Nicht Ursache, nicht Wirkung mehr — kein Zwiespalt mehr zwischen Sein und Erscheinen. Dem Erleuchteten wird die Identität von Beiden offenbar: die Erscheinung, das äusserlich Wahrnehmbare, enthüllt sich ihm als blosser Ausdruck des Inneren, in der Erscheinung erfasst er das Wesen!

Der Schleier ist gelüftet, und tiefer und tiefer verbreiten sich die Wellen des Lichtes. Doch — ist es noch die Geisteserkenntniss oder ist es die Seelenbewegung, ist es das Wissen oder das Gefühl, das uns das Weltenwesen erschliesst? Unbeantwortbare Frage! Unscheidbares In- und Durcheinanderwirken der beiden Mächte erfüllt uns. Die Einheit alles Lebenden und Webenden zieht uns in sich hinein!

Da wir fühlend uns selbst in Sorgen und Sehnen, in Wonne und Weh Anderer verlieren, da wir wissend die Bedingtheit von Aeusserem und Innerem erkennen, lösen wir uns aus unserer Vereinzeltheit in das Allgemeine auf. Nicht als eines Theiles des Ganzen werden wir uns unserer selbst bewusst, sondern als des Ganzen selbst, das in unser Inneres ein-

bezogen ist. Von uns selbst befreit erweitern wir uns, das Weltenwesen in uns zu fassen. In reiner Selbstentäußerung bei höchster Steigerung der Kräfte des Gefühles und des Geistes erfahren wir in uns die siegende Macht einer moralischen Weltordnung, den Sieg des Allgemeingefühles der Liebe, die uns von allem persönlichen Begehren befreit, allen Trug des blossen Scheines vernichtet. Was des Genius Werk uns im Bilde als Abschluss und Endziel aller Handlung gewahren lässt, in seliger Entzückung erleben wir es in Wirklichkeit an uns selbst: die Erlösung durch die Liebe!

Dies also ist es, was es heisst: wissend zu werden durch das Gefühl! Dies ist es, was uns aus der Wirklichkeit des Tages, sie mag uns noch so strahlend im Sonnenglanze begrüßen, hineinzieht in die Nacht solches eine höhere Welt bergenden Raumes, dies ist das Geheimnisswirken dieser Nacht —: Reinigung der Seele und Erleuchtung des Geistes!

— — — — —
Aber sind wir bei alledem nicht doch durch einen Wahn getäuscht? Und hat derselbe nicht, statt eines heilbringenden, einen entgegengesetzten Einfluss auf unser Leben? Wir mussten in unserer Zeit ein Wort verkündigen hören und sich verbreiten sehen, das eine Weltanschauung und Lebensprincip in sich zu schliessen vorgiebt: das Wort von dem Individualismus. Seine Individualität zu betonen, ihr zum Siege zu verhelfen, und zwar in dem Sinne einer rücksichtslosen Bethätigung der Eigenliebe, dies sei höchste Pflicht und unbedingtes Recht. Wäre dem so, dann freilich spräche unser erhabenes Kunstwerk vergebens zu uns, dann dürften wir seinem Eindrücke, dem Eindrücke aller grossen Kunst überhaupt, Nichts für das Leben entnehmen. Denn dann wäre jene Selbstentäußerung ja der Kraft unserer Persönlichkeit bedrohlich. Dem Künstlerischen und Ethischen gleich entfremdet muss uns aber jener „Individualismus“ nur als die traurige und verächtliche Lehre eines hochmüthigen Egoismus, des Feindes der Liebe, bedünken. Und zugleich auch als eine Verirrung des Denkens. Denn — frage ich — geht die Individualität im Egoismus auf? Verlieren wir unsere Persönlichkeit, wenn wir uns von selbststüchtigem Begehren freimachen, wenn wir die Erkenntniss von der Einheit alles Lebenden erringen? Nein und wiederum nein! Im Gegentheile: statt unsere Persönlichkeit in der Selbstentäußerung zu verlieren, erheben wir sie vielmehr erst zu ihrer absoluten Wirksamkeit, da ungehemmt vom Egoismus Seele und Geist erst zu ihrer höchsten Kraft gesteigert werden, die Fähigkeiten des Einzelnen in freier Thätigkeit sich entfalten können. Gerade das selbstische Begehren ist ja das Allen Gemeinsame, das Nichtindividuelle — das Besondere beruht in den Anlagen des Intellektes und des Gemüthes. So dürfen wir vielmehr sagen: je mehr wir dem Wahn des Egoismus nachgeben, desto mehr trüben wir unsere Individualität; durch die freie und volle Hingebung nur gewinnen wir uns erst selbst, durch sie bilden wir schöpferisch das Ideal unserer Persönlichkeit heraus.

Und so weist unsere Betrachtung uns schliesslich aus dem Reiche der Kunst auf das des Lebens hin. Als Geweihte treten wir aus dem Dunkel des Mysteriums, dessen wir theilhaftig geworden, wieder in das Tageslicht — mit einer neuen Anschauung der Welt, mit einer erst gewonnenen Kenntniss unsrer selbst, der höchsten Kräfte, die uns zu eigen, der Idealisierung, deren unser Wesen fähig ist, mit dem Verlangen einer Verwirklichung der erlebten Einheit in menschlicher Gemeinsamkeit. Wir dürfen uns sagen: wir wissen, was wir sahen, denn das Gefühl war es, das uns wissend machte. So seien an uns gesegnet die Stunden, die wir dort im hehren Hause gemeinsam verlebt, gesegnet die erschütternden Eindrücke, die wir empfangen! Heil der Liebeskraft des Genius, die uns zu neuem Leben beseelt, dass wir wieder hoffend und glaubend hinausziehen dürfen in die ach! so verworrene Welt der Erscheinungen, hinausziehen auf einem reinen Pfade, von hellem Lichte erleuchtet! Heil dieser Hoffnung auf das Gute, diesem Glauben an die Kraft des Ideales! Heil unserer im Namen und im Geiste des Schöpfers von Bayreuth gewonnenen idealen Gemeinsamkeit!

Musikalisch-dramatische Parallelen.

Beiträge zur Erkenntniss von der Musik als Ausdruck.

Gesammelt von mehreren Wagnerianern, erläutert durch Einen.

V. Charakter.

Wohl hat man gerade zwischen den Charakteren der verschiedenen Helden und auch anderer Gestalten in den Werken mit Vorliebe und nicht ohne Berechtigung gewisse psychologische Parallelen gezogen und dabei bestimmte Typen wiederkehren sehen, sogar von der „Wiedergeburt“ der Seelen in neuer Erscheinungsform gesprochen. Hätte man daraus jedoch einen Mangel an Vielgestaltigkeit ableiten wollen, man würde sofort eines Bessern belehrt worden sein durch die Verschiedenheit der musikalischen Charakterisirung, die wiederum nur von völligem Unverständnisse für die Musik als Ausdruck abgeleugnet werden könnte.

Danach sind etwa Walther und Parsifal, ja selbst Siegmund und Siegfried, oder auch Marke und Sachs, Tristan und Amfortas, und andererseits Isolde und Brünnhilde, Elisabeth und Elsa, Brangäne und Magdalene, gerade so wenig mit einander zu vergleichen, als wie die Werke selber, denen

sie angehören. Bei allem Typischen ihrer Bedeutung für die in den Dramen ausgedrückte Weltanschauung, oder das darin entrollte Weltbild, sind sie Alle durch und durch eigenartige Individualitäten, die sich sogar im äussersten Affekte allgemein-menschlicher Empfindungen noch charakteristisch unterscheiden.

Man beachte nur einmal die Verschiedenheit des seelischen Ausdruckes z. B. in dem Ausbruche des wehevollen Zornes Isoldens und Brünnhildens: „Erwache mir wieder, kühne Gewalt!“ und: „Rathet nun Rache, wie noch nie sie gerast!“ Hier: Isolde! Dem ganzen erhabenen Pathos ihrer Leidenschaft, das sich nicht genug thun kann in bilderreich sich ergiessender Wortfluth, liegt das schmerzliche Unvermögen zu Grunde, aus der eigensten weiblichen Seele heraus dieser fremden Leidenschaft den vollen, geraden und echten Ausdruck vernichtungsfrohen Hasses zu geben. Sturm und Meer, deren Motive den Gesang begleiten — wie „der Mutter Künste“ muss sie sich von Aussen zur Hilfe rufen gegen ihre Liebe. Dagegen: Brünnhilde! Sie trägt die elementaren Mächte in ihrer eigenen Brust; während ihr die Worte schier versagen, schöpft sie — selbst ein Theil der Götter, die sie anruft — aus ihrer ursprünglichen Walküren-Natur die Vollgewalt der tödtlichen Sühne. Ihre That ist der unfehlbare Schlag, den die Leidenschaft ihrer Liebe selber führt im Schmerze des Müssens — aber niemals des Nichtkönnens, ja, im Grunde — Nicht-Wollens! —

Trotzdem ist nicht zu verkennen, dass immer noch gewisse Grundzüge des Empfindungsausdruckes bei beiden angeführten Aeusserungen als gemeinsame zu finden sind. Das Selbe wird sich auch bei allen verschiedenen Individualitäten beobachten lassen, wo ihre typische Bedeutung zur Geltung kommt.

Ist doch schliesslich beinahe Alles, was wir an Stimmungs-, Empfindungs-, Situations- und Handlungs-Parallelen zusammengestellt haben, nur ein Theil aus dem Gesamtschatze des Ausdruckes der dramatischen Personen, die sich in solchen Stimmungen und Situationen befinden, solche Empfindungen haben und Handlungen ausführen. Dies Alles konzentriert sich in der empfindenden und handelnden Person selbst, gewinnt in ihr seinen lebendigen Typus, indem es diesem zugleich die Möglichkeit gibt, sich als Individualität zu äussern.

So wird denn auch das typische Motiv, worin für den Musiker die Person sich konzentriert, eben so gut wie die einzelnen Parallelen unter einander, sich parallelisiren lassen mit den typischen Motiven der typisch verwandten Individualitäten, unbeschadet ihrer sonstigen individuellen Verschiedenheit.

Diese allerdings wird es gerade bei den Charakteren im strengen (persönlichen) Sinne verhüten, dass ein völliger Parallelismus im Ausdrucke stattfinde, wie es bei den anderen Parallelen der Fall war. Die Verwandt-

schaft der Typen wird sich viel mehr als in allen andern Fällen in sogenannten „Anklängen“, ja sogar nur im allgemeinen Charakter der Motive aussprechen, und vom Laien wegen der äusseren Unkenntlichkeit, vom Musiker wegen der thatsächlichen Formverschiedenheit angezweifelt werden. Dennoch werden sie Beide, als musikalisch empfindende Menschen, zugeben, dass die Motive etwas Seelisches gemeinsam haben, das sich nicht recht bestimmen lässt, aber, da es im Eindruck sich kund gibt, wohl auch schon im Ausdruck liegen muss.

Nur möchte vielleicht noch behauptet werden, dass die von der Dichtung beeinflusste Phantasie dabei mit im Spiele sei. Allein diese Dichtung ist ja selbst ein Theil des musikalischen Ausdruckes, nämlich ebenso sein wesentlicher Theil, wie die Musik der wesentliche Theil des dichterischen Ausdruckes ist. Diesem, dem musikalischen Drama eigenthümlichen Verhältnisse entspricht die wesenhafte Verwandtschaft der Charakter-Motive, in denen die ganze Person der Dichtung als musikalischer Typus uns entgegentritt.

Wenn zwei Liebhaber ihrem Gefühle Worte leihen wollen, so sagt ein Jeder von ihnen das Selbe: „Ich liebe!“ — Es wird verschieden klingen nach dem individuellen Charakter der Stimmen, der Aussprache, auch nach dem Maasse der Empfindung — aber es wird das selbe Wort sein. Die Personen sind und bleiben verschieden, und doch — auch sie haben ein Gemeinsames, das gerade in diesem Augenblicke sie über das Individuelle hinaus dem Typischen nähert: sie sind „Liebhaber.“ Ein vielbegehrtes Fach in der menschlichen Komödie! — Haben wir bisher gewissermaassen die „Liebeserklärungen“ parallelisirt, so treten nun die „Liebhaber“ selbst dafür ein. Am Unterschiede zwischen diesem Beiden wird man ungefähr auch den Unterschied zwischen den früheren und den jetzigen Parallelen ermessen können. Man wird aber auch begreifen, dass wir in dieser Abtheilung der Charakter-Parallelen uns auf sehr wenige Beispiele beschränken müssen. Denn erstens ist es bekanntlich in dieser Welt so eingerichtet, dass es mehr „Liebeserklärungen“ als „Liebhaber“ gibt. Und zweitens beanspruchen die „Liebhaber“ schliesslich doch immer noch ihr gutes Individualitätsrecht und lassen sich nicht so leicht und füglich in eine Typenparallele pressen. —

Den Laien wie den Musikern gegenüber thun wir gut, hierauf Rücksicht zu nehmen und auch ihnen nicht zu viel zuzumuthen, indem wir sie durch Behauptungen von „allgemeinen Charakteren“ verwirren, wo sie sich längst gewöhnt haben, dank eben der Ausdrucksfähigkeit unserer grossen Kunst, sehr besondere und bestimmte Personalcharaktere zu sehen und zu lieben.

So wollen wir ihnen nur rasch die Bilder des Froh (Rheing. 71. 3. 4. ff.), des Lohengrin (29. 1. 1. ff.), des Parsifal (43. 1. 1.—3. ff.), des Walther (79. 1. 1. ff.) vorüberführen.

65. Rheingold. (71. 3. 4/5.)

Lohengrin. (29. 1. 1/2.)



Parsifal. (43. 1. 1—3.)



Meistersinger. (79. 1. 1/2.)



Alles „erste Eintritte“, mit denen der neue Charakter mit Einem Male tönend vor uns steht.

Was sehen wir da? — Lauter lichte Sonnenkinder: jugendfrisch, heilkräftig, thatbereit, — die Verkörperungen der schönen, jungen, freien Menschlichkeit von Walhall bis Nürnberg!

Damit haben wir das Typische dieser Individualitäten bezeichnet. Und nun lausche Laie und Musiker einfach als empfindender Mensch den Motiven, welche diesem Individuum typischen Ausdruck geben. Bei aller sehr deutlichen und um so interessanteren Verschiedenheit — nicht wahr? — die gemeinsame Mutter Sonne lacht doch aus ihnen Allen, und ihre Strahlen hüpfen wie die heitern Segenswünsche des Lichtes und des Lebens um die jugendlich blühenden Gestalten dieser unsterblichen Dioskuren.

Hier spricht sich das Positive der Naturen, und damit gerade das Wesen selbst in einem meist leitmotivisch wiederkehrenden, festen Charakter-Motive aus.

Es gibt aber auch Abarten.

Ein Haupt-Motiv kann unter bestimmten Umständen besondere Umgestaltungen, eigenthümliche Färbungen annehmen, und nun gerade darin einem anderen Motive sich nähern, welches an und für sich zu der engeren Familie des Typus gar nicht gehört.

66. Rienzi. (381. 3. 1—4.)



Lohengrin. (237. 2. 2/3.)



Jedermann kennt den ergreifenden letzten Eintritt des Lohengrin-Motives in moll bei der traurigen Heimfahrt des Helden. (237. 2. 2—3.).

Dieses tragische Ende, welches die Gestalt des hellen Charakters in dämmerige Schleier hüllt, erleben wir auch im „Rienzi“, der als eine historische Persönlichkeit sich doch sonst von vornherein am Weitesten abseits gestellt sieht. Hier, in seinem menschlichen Zustande als Leidender bis zum Tode, als Held im Untergange, nahen sich ihm die Götter und Helden der freien Phantasiewelt brüderlich treu und blicken ihm verständnisvoll in's brechende Auge.

Solch' ein Augenblick ist es, wenn am Schlusse des „Rienzi“, als schon das Kapitol im Brande flammt, und der Tod über dem Haupte des Tribunen und seiner Schwester schwebt, das Kampf- und Sieges-Motiv seiner nationalen Befreiungsthat, das „Santo spirito cavaliere“ in moll erschallt. (381. 3. 1—4.) Plötzlich offenbart es sich dabei sogar der Form des Lohengrin-Motives verwandt. Die parallele Situation rückte die verschiedenen Charakter-Motive einander so nahe. Man hätte also auch von einer Situations-Parallele reden können; doch ist uns an dieser Stelle die Abart der Charakter-Parallele das Wichtigere. —

Eine andere Abart fügt ein Hauptmotiv zu einem gelegentlich auftretenden Nebenmotive, doch in der Weise, dass auch das Letztere einen ganzen Charakter zum Ausdruck bringt. Dieser Charakter des Nebenmotives besteht aber nur in dem Einen Charakteristikum, das an dem viel lebens-

volleren Charakter des Hauptmotives nur besonders hervortrat und daher auch dem eigenen Motive den verwandten Ausdruck verlieh.

67. Lohengrin. (20. 1. 3 ff.)

Tristan. (56. 5. 2/3.)



Das Beispiel ist wohl bekannt: Lohengrin's Heldenthema (20. 1. 3. ff.) und jenes eigenthümlich reizvolle Charaktermotiv, welches im „Tristan“ die dem sichtbaren Drama fremde Gestalt des Irenhelden Morold wie mit Einem Zauberschlage aus der Phantasie Isoldens in die unsere überträgt. (56. 5. 1 — 4.).

Sehen wir ihn nicht vor uns, diesen vor Beginn des Stückes erschlagenen Mann, in einem Vollglanze ritterlicher, weltstolzer Persönlichkeit, der nun erst recht Tristan's Heldenthum und Isoldens Liebe in das volle Licht ihrer grossen Tragik setzt?

Die Individualitäten dieses Iren- und jenes Gralsritters sind gewiss nicht zu vergleichen. Was also ist bei ihnen dennoch das Parallele?

Wir müssen zunächst bedenken, dass an beiden Stellen nicht die Person des Helden selber sich ausspricht, sondern die Empfindung Anderer für diese Person. Der Eindruck, den sie auf die andere Seele macht, in ihrer Phantasie hervorruft, der kommt in diesen Motivbildungen, als eine Art von Preis-Gesang, zum tönenden Ausdruck. Ob es dort die ihres Ritters harrende Elsa im entrückten Erschauen ihres Traumgebildes, oder die vom Anblicke des nun wirklich im Schwanennachen nahenden fremden Wunderhelden begeisterte Menge der Sachsen und Brabanter ist, — oder aber hier die im verletzten Stolze ihrer selbstverhohlenen Liebe, wie zur Abwehr gegen Tristan, die glänzende Erinnerung an ihrem „Anverlobten“ aus alter, kalter, liebevoller Heldenzeit absichtlich hervorrufende Isolde — das sind dramatische Umstände, welche diese Motivbildung als solche nicht berühren. Was aber ist der gemeinsame „Eindruck“, der in beiden Fällen empfangen und ausgedrückt ward?

Das Ritterliche, das denn doch auch ein Theil des Lohengrin-Charakters ist, der gerade in seinem Hauptmotive zum Erklingen kommt, verbindet dieses Motiv mit dem des Morold, der ganz allein nur als der „Ritterliche“ darin geschildert wird.

Doch sind aus beiden Dramen her noch besondere Momente zu gewinnen, welche die Parallelen vertiefen. Elsa singt, als das Motiv zuerst

auftritt, von dem Ritter ihres Traumes: „Ein golden Horn zur Hüften, gelehnet auf sein Schwert, so trat er aus den Lüften zu mir, der Recke werth.“ Isolde gibt dem Morold-Motive die Sangesworte zu: „Seine Waffen hatt' ich geweiht, für mich zog er zum Streit!“ In beiden Fällen also sehen wir den gerüsteten Ritter mit den geweihten Waffen vor uns — aber in beiden Fällen auch führt er seine Waffen zum Schirme der Frauen: er tritt als Helfer, als Schützer auf. Nun ist er der gepriesene Held nicht nur wegen seiner ritterlichen Erscheinung, sondern vor Allem wegen seiner ritterlichen Art, seines ritterlichen Adels. „Heil deiner Art, Schützer der Frommen!“ In diesem Sinne konnte und musste das hohe Lohengrin-Motiv sich mit dem Motive des Irenritters treffen. Was auch die preisende Seele bewege, der Preis gilt einer preiswürdigen Seelenkraft, und diese erfüllt das Haupt- wie das Nebemotiv mit dem gleichen Schwung und Adel. —

Es kann aber auch eine Umkehrung des vorigen Verhältnisses vorkommen. Ein Charakter-Motiv kann an der einen Stelle den Typus erschöpfend ausdrücken, an einer anderen lediglich als charakterisirendes Neben-Motiv auftreten.

68. Siegfried. (284. 2. 5—3. 2.)



Huldigungsmarsch. (4hdg. 5. 4. 2—5.)



Das interessanteste Beispiel hierfür bieten der „Huldigungs-Marsch“ und der dritte Akt des „Siegfried“ dar. Beide sind aus verwandter Stimmung geschaffen. Dem Künstler schwebte das Bild einer verwandten Erscheinung vor. Richtiger: sein Empfinden war in beiden Fällen das Gleiche gegenüber den an sich individuell sehr unterschiedenen Persönlichkeiten, welche dennoch in einer bestimmten Situation für ihn die selbe wesenhafte Bedeutung verkörperten.

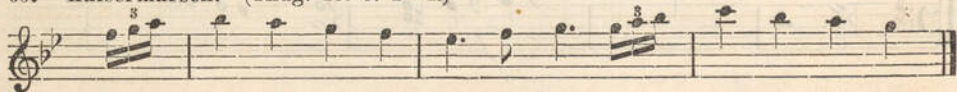
Wie Brünnhilde im Siegfried den „Hort der Welt, das Leben der Erde, den lachenden Helden, den leuchtenden Spross“ begrüßte (284. 2. 5. ff.), so der Künstler selbst die rettende Sonne seines eigenen Lebens, seinen Erwecker aus Nacht und Noth, seinen geliebten, in reinster Jugendschöne strahlenden, in edelster Liebesgluth flammenden, hohen und hehren Herrn und König! (4händige Klavier-Ausgabe 5. 4. 2—5.)

Das „Weltenhort-Motiv“ Siegfrieds, das selbe charakterisirende Neben-Motiv seiner Heldenart, das noch im Siegfried-Idyll zum holden Phantasie-Spiele des seligen Muttertraumes von des schlummernden Kindes mannhaft reicher Zukunft ausgesponnen werden sollte — wer erkennt es in dem Hauptthema, dem melodischen Charakter-Typus des Huldigungs-Marsches, — wie festlich-majestätisch zum jugendstolzen Herrscher-Schritte, zum freudig-feierlichen Königs-Auftritt rhythmisirt es hier auch erscheint? Dieser König, licht, milde und gross, dies liebeleuchtende Königshertz, — ihm verdankte der Künstler den schaffensfrohen Frieden, — „so Siegfried hold, wie freundlich unserm Sohn“ — die heilige Ruhe zu Brünnhildens heroisch-gewaltiger Erweckung und zum Schlummergesange des mütterlich-trauten Idylls.

Wir haben noch eine solche — Marsch-Parallele im Vorrath! Die hat nun aber gar allgemeinen Charakter, und daher ist auch der typische Ausdruck in der musikalischen Form von der möglichsten Knappheit — eine schlichteste Urform überhaupt: die ansteigende Triole.

Kann diese kleine „Trilogie“ einen Charakter musikalisch verkörpern? —

69. Kaisermarsch. (4hdg. 15. 3. 1—4.)



Parsifal. (58. 3. 1—3.)

Philadelphiamarsch. (4hdg. 3. 3. 2—4.)



Man höre sie doch nur, wie sie immer wiederkehrt, mit zweifelloser Sicherheit: im Kaisermarsch, im amerikanischen Festmarsch, und endlich auch noch in der ersten Verwandlungs-Musik des „Parsifal“, also bei der Wanderung zum Tempel des Grales!

Im amerikanischen Marsche ist sie selbst das Thema. „Nur der erwirbt sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muss!“ Das kann gar nicht amerikanisch kürzer, s. z. s. „praktischer“ ausgedrückt werden als in dieser Urform der in Sekunden ansteigenden Triole. Ihre stäte Wiederholung in dem allzu selten gehörten Marsche, von dem der gute Deutsche (wenn er „wollte“) doch so viel lernen könnte, verleiht dem an sich schon energischen Motive, das eigens zu sagen scheint:

„allein ich will“, erst recht den völligen, überwältigenden Charakter einer durch nichts vom Wege der That abzubringenden Volkskraft. „Allein ich will's — und ich thu's — und ich kann's — und ich erreich's!“ Das sagt uns dieses kleine hartnäckige, schier „Anstoss erregende“ Triolen-Motiv. (4händige Klavier-Ausgabe 3. 3. 2—4.)

Dem guten Deutschen könnte es als sein „Kaiser-Motiv“ aufgehen. Inzwischen erscheint es im „Kaisermarsche“ nur erst als ein Theil des Ganzen. Doch ohne diesen Theil — kein Triumph! — Es führt die Melodie der siegenden Stärke ein. „Der frisch ergrüntten Eiche gleich erstand durch dich das deutsche Reich!“ — (4hdg. Kl.-Ausg. 15. 3. 1—4.) Nun ja, wir stehen eben auf dem Boden einer alten Kultur, in einem ganzen Bereiche von Möglichkeiten, Ideen und Bestrebungen aller Art. Nicht „die That ist Alles“ — auch der „Ruhm“ spricht doch etwas mit, und zwar der alte und der neue in ihrer grossen geschichtlichen Beziehung. Die That war hier nur ein äusseres Mittel, eine ‚ultima ratio‘, um einem fertigen Volkswesen, für all sein Leben und Besitzthum, eine zwar äusserlich neue, aber längst innig ersehnte, erträumte Form zu schaffen. In Amerika — nur der Wille zur That als solcher, — in Deutschland eine That des Willens, eine herrliche, sieggekrönte vor Anderen, aber mehr als die That: das Ziel selbst, — mehr als die Wirklichkeit: die Idee. In beiden Fällen jedoch wird durch diesen energischen Anstieg etwas erreicht, und dieses Etwas ist ein neues Reich, ein Reich der Zukunft, wo „neue Kurse“ gelten müssen, wenn es gedeihen soll. Doch mögen sie sich drüben zwischen den offenen Weltmeeren drehen und weit darüber hin ihre Boten durch die Räume senden: bei uns umschirmt sie auch im muthigsten Siegeszuge durch die Zeiten ein Unendliches: die „feste Burg“ des alten Gottes. Unser Kaisermarsch dringt zum Ziele unter dem Segen der religiösen Glaubenskraft unseres Luther. —

Im Drama dieser Religion, im „Parsifal“, da spielt nun die Triole eine ähnliche Rolle. Auch sie ist nicht Motiv an sich, sondern nur ein charakteristisches Nebenwerk. Die energische Bemühung, die zum Erreichen des Ziels, wiederum eines idealen Reiches der Zukunft, gehört, nicht die Energie als solche, war auch hier auszudrücken. Denn nicht der Inbegriff der Thatkraft ist der Gral — er verlangt und wirkt nur Kräfte und Thaten. Er selbst aber ist die Liebe, welche sie Alle beseelen soll, der sie Alle dienen. Doch bleibt, an und für sich betrachtet, die Triole ein Charaktertypus, dem man keinen anderen Namen geben kann als: Energie. Die Kraft sucht die Liebe, die Liebe gibt die Kraft. Was Beide zusammenfasst zur That ist der Glaube. Eine energische Berg-Wanderung des Glaubens mit dem Nichtwissen empör zum Liebes-Mahle des Grales wird musikalisch begleitet durch das Marsch-Motiv mit der aufsteigenden Triole. Der Grundstein des Glaubens, des Reiches, der Freiheit wird geweiht durch die drei Schläge dieses Urmotivs. (58. 3. 1—3.)

70. Götterdämmerung. (317. 1. 5—2. 4.)



Lohengrin. (170. 3. 6—171. 1. 5.)



Die Triolenfigur, doch nicht in unmittelbar aufeinander folgenden Tönen (worin die straffste Energie ohne Nebengedanken und Zerstreuung sich ausdrückt), sondern in Terzen aufsteigend und dadurch dem Charakter der Fanfare entsprechend, finden wir bei dem musikalischen Hochzeitsfeste im Vorspiel zum 3. Akte des „Lohengrin.“ (170. 3. 6—17, 1. 5.)

Das Energische ist zum Festlichen geworden; aber das Heroisch-Mannhafte ist ihm geblieben. Beides wird gemeinsam gesteigert in dem dreifachen Aufstiege der Fanfaren, immer in höherer Lage, bis zum melodischen Ergüsse, der die grosse, freie Jubelstimmung der Seelen aus der formalen Enge höfischer Sitte nun erst zum völligen Mitaustönen rufen will.

Der Charakter ist, wie schon im vorigen Beispiele, kein eigentlich persönlicher mehr, aber doch noch der einer Menge, einer Fest-Versammlung von gleichgestimmten Menschenseelen, einheitlich vertreten durch den Charakter des Königsfestes. Und der Ausdruck dieser Menge, in dieser majestätischen Vertretung, gilt der Person, in deren Jubelfeier sie selber freudig aufgeht. So wird auch dieses Motiv zum Lohengrin-Motive, zum Charakterbilde seines Glücks. —

Nun ist es sehr merkwürdig, wie dieser dreifache Aufstieg einer triolisch eingeleiteten Figur mit nachfolgendem, melodischen Ergüsse, sogar bis auf die Hauptbewegung der Melodie, in einer ganz anderen, denkbar verschiedensten Stelle genau wiederkehrt: bei dem sogen. „Trauer-Marsche“, d. h. den Trauerklängen nach Siegfried's Tode im 3. Akte der „Götterdämmerung.“ (317. 1. 5. ff.)

Nicht zwar sogleich triolisch, nur mit dreitönigem Anstieg im Takte, der sich erst beim dritten Male zur Triole verwandelt, erhebt sich hier das dreifache Thema, das die Melodie zum Ergüsse bringt. Diese Anstiege sind aber nichts Anderes als das Sehnsuchts-Motiv der Wälsungen,

gleichwie die Melodie ihr weltbekanntes Liebesmotiv ist. Dies Alles als ein Ausdruck erhabener Klage, welterschütternder Trauer um den gefallenen hehrsten Sprössling des unseligen Elternpaares — so wehmuthsvoll, so sehnsuchtsvoll, ach, so inbrünstig verlangend nach dem Leben der todgeweihten Liebe, — ja, so all verlangend nach dem endlichen, siegreichen Eintritt der hellglänzenden Schwertfanfare: Sieg der Idee! —

Dort — höchster Jubel mit tragischer Folge im Drama („Glück!“) — hier tiefste Klage mit leuchtenden Siegesklängen im Musikstück („Idealismus!“) und Beides ersichtlich parallel!

Dies ist nur als Charakter-, als Typus-Parallele zu fassen. Stimmung, Empfindung, Situation, Handlung, Alles ist grundverschieden. Oder sollte etwa der Marsch-Charakter, als der eines feierlichen Zuges, ein — sehr schiefes — Vergleichungs-Moment abgeben?

Eine gewisse Charakter-Verwandtschaft besteht allerdings. Der „Liebhaber“ im edelsten, höchsten, seelisch verklärten Sinne, tritt an beiden Stellen als der Gefeierte auf. Nach ihm, dem liebend Geliebten, verlangt die Sehnsucht der tragischen Liebe. Zu ihm empor dringt der Jubel preis des glückseligen Liebesfestes. Man denke nicht nur „Kinder und Enkel“ — sondern: hier Siegmund — da Lohengrin. Oder eben so wohl: hier Sieglinde — da Elsa. Beide werden hier gefeiert mit den Motivtönen ihres Dramas. Da haben wir den traurig- oder heiter-festlichen Charakter der Liebeshelden-Feier, den eine Menge einer Persönlichkeit bereitet. Denn auch die „Trauerklänge“ drücken ja die Trauer einer Welt um Wälsungengeschicke aus.

Dass mehr oder minder überall in diesen Parallelen das Marsch-Mässige, Festlich-Gehaltene, mit hinein spielt, ist übrigens doch nicht bedeutungslos. Gerade hiermit wird auch das stärkste Individuelle zum Typischen gezwungen. Das „Ich liebe“ verwandelt sich in das „Ich verehere.“ Und welche wahrhaftige Verehrung — „Heldenverehrung“ — wäre wohl je ohne eine gewisse Erhebung des individuellen Objektes zum Typus, zum Exempel, zur verkörperten Idee zu denken? —

Zu den männlichen Charakter-Parallelen, die erst zuletzt das weibliche Element in ihre Bedeutung mit hinein zogen, ohne jedoch den Grundtypus des Heroischen zu verleugnen: dazu soll nun zum Schlusse noch eine reinweibliche sich gesellen.

War bisher der formale Charakter des Marsches vorwiegend gewesen, so haben wir doch auch hier wieder eine gewisse mehr gehaltene, in sich geschlossene Form. Diese scheint der Konzentration zu entsprechen, die wir von den Charaktermotiven überhaupt aussagten. Wie die Handlung sich in der Person des Handelnden konzentriert: so auch der typische Ausdruck für den Letzteren in einer Zusammenfassung der psychischen Momente seines Dramas zu Einem musikalischen Moment.

71. Meistersinger. (314. 4. 1-3.)

Se - - - lig wie die

Son - - ne mei - nes Glü - ckes lacht.

The musical score is for a three-part setting. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The lyrics are: 'Se - - - lig wie die' and 'Son - - ne mei - nes Glü - ckes lacht.'

Siegfried. (283. 5. 3/4.)

E - - wig war ich,

The musical score is for a three-part setting. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F-sharp, C-sharp), and the time signature is 3/4. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The lyrics are: 'E - - wig war ich,'.

Unsere weibliche Parallele bringt Eva und Brünnhilde, die so verschiedenen Wesen aus fernsten Welten, dicht und innig zusammen.

Man beachte einerseits die Melodie der Eva „Selig, wie die Sonne meines Glückes lacht“ im Quintett der „Meistersinger“, welches die ganze Situation, das ganze bisherige Ergebniss des Drama's, vor der letzten, entscheidenden Handlung, noch einmal zusammenfasst, „konzentriert“, in die Form des fünfstimmigen Gesanges, geführt durch die „Spruchsprecherin“,

deren Lebensglück thatsächlich als der Preis des Ganzen ausgesetzt ist und nun als Preis-Gesang aus ihrem innersten Selbstempfinden zum festlichen Ausdruck kommt. (314. 4. 1—3). Das ist Eva, die selige Sängers-
braut! —

Andererseits erinnere man sich jener Melodie der Brünnhilde „Ewig war ich, ewig bin ich, doch ewig zu Deinem Heil!“ in der grossen Schluss-Scene des „Siegfried.“ Diese bedeutet gleichfalls eine wunderbar abgeklärte, auch musikalisch-formal zum liedartigen Gesange grossen Styles zusammengefasste Konzentration der ganzen leidenschaftlich erregten Scene zwischen Mann und Weib, wie eine letzte, tief-ernste Sammlung der Seele der Jungfrau zur heiligen Ruhe ihrer Götterart, bevor die Wogen der menschlichen Leidenschaft völlig über ihr zusammen schlagen, sie mit fortreissen in die Tragik ihres erlösenden Leidens. (283. 5. 3./4.) Das ist Brünnhilde, die ewige Wunschesbraut! —

Der Charakter beider Stellen ist offenbar, wie ihre Form, der gleiche: eine selig wiegende Wonne im Friedenslichte reinen Glückes, völliger Ausgleichung der Seele mit dem Sein — kurz: Seligkeit — Ewigkeit —, wie die Eingangsworte lauten, die dem Ganzen gleich den melodischen Stempel aufdrücken. Ein tiefer Atemzug, die Erweiterung der bangen Einzelseele zum ahnungsvollen Erfassen des Ewigen, das auch in ihr atmet — und dann in ein ruhig aufwärts schwebendes Verlangen zum Tone des Einsatzes zurück, um den seligen Ring dieses neuen, höheren Daseins abzuschliessen. So fügt sich an das „Selig“ das letzte „lacht“, an das erste „Ewig“ das letzte „ich“ — oder weiter gesehen: das letzte „Heil“ — sein Heil, Siegfrieds Heil — wie dort: Walthers Morgen-
erwachen, Morgentraumdeutweise, Johannistagssieg! —

Wie klar und rein und frei und gross dies Alles — und wie einfach, wie schlicht und natürlich diese melodische Bewegung, die uns an einer höheren Natur, einer Erhebung der Erdenatur, unmittelbaren Antheil gewährt! Das ist der Zauber der Musik! Und hier nun kommt auch das Wort als solches mit zur Geltung als Parallelen-bildendes Element. Denn dieses „selig“ und „ewig“, diese Leit motive für die Melodik selbst, sie sind ja Zwillingsgeschwister aus dem Heim der Poesie, der Wortsprache und der Begriffe. Sie verbinden die parallelen Stellen schon vor dem musikalischen Erklingen mitsammen zu Einem poetischen Charakter, dem Charakter des Selig- und Ewig-Weiblichen selber, und leiten uns so hinüber zu den Beispielen der parallelen Deklamation. —

Zur Erinnerung an Heinrich Porges.

(† 17. November 1900.)

Ein Brief Richard Wagners.

Luzern, 15. Mai 1867.

Mein lieber Heinrich!

Sie haben soeben durch Ihre Arbeit über den 2^{ten} Act des Tristan mich ungemein ergriffen und gerührt. Wohl mir, dass ich so empfunden und verstanden werde! — Ich sage Ihnen damit Alles und füge dem daher nichts weiter bei. Und wie ich es dennoch genau nehme, theile ich Ihnen doch mit, dass Sie bei Marke in Betreff seiner Quasi-Schuld etwas Unnötiges ja Unrichtiges gesagt und beim Nachspiel am Actschlusse überhört haben, dass dies melodisch aus Marke's Hauptmotive (des Wohlwollens) gebildet ist, somit das Motiv des Selbstvorwurfs enthält, welches Tristan ostensibel niederwirft. — Das sage ich eben nur, um Ihnen zu zeigen wie genau ich auf alle Ihre Interpretationen eingegangen und wie richtig, schön und tief ich sie gefunden habe. — Nun bleibe es dabei! Mit mir sollst Du im Paradiese sein! — Herzliche Grüsse der kleinen Frau. Hoffentlich sehen wir uns Alle bald wieder.

Von treuem Herzen

Ihr

Richard Wagner.

Wilhelm Raabe.

Von Adolf Bartels.

Raabes siebzigster Geburtstag ist vorüber, und Gott sei Dank, er hat dem Dichter alle die Ehrungen gebracht, die bei solcher Gelegenheit herkömmlich sind: Orden und Titel, Festkommerse und Festartikel, zahllose Begrüssungen in Vers und Prosa. Nochmals Gott sei Dank, der Dichter hat auch alles bei guter Gesundheit überstanden, und wenn ihm und uns das Glück günstig ist, dann kann er noch eine Reihe von Jahren „in Fried' und Freud“ leben und schaffen, kann seinem letzten Werke „Hastenbeck“ noch eine Nachfolge geben, die nun wohl die Aufmerksamkeit ganz Deutschlands auf sich ziehen würde. Wenn aber auch nicht, ich meine, wenn „Hastenbeck“ auch das letzte Werk Raabes bliebe, es war doch ein hübsches Schauspiel, wie die ganze Raabegemeinde bei der Geburtstagsfeier auf den Beinen war, wie selbst die Kreise, bei denen man eine wirkliche Verehrung des deutschen Humoristen kaum voraussetzen kann, mit thaten. Semper aliquid haeret, möchte ich auch hier sagen, soll heissen, Deutschland wird Wilhelm Raabe nun nicht so leicht wieder los, die Periode der breiteren und Totalwirkung des Dichters hat begonnen, und ich hoffe, dass sie mindestens ein Menschenalter dauert. Dann aber hat das deutsche Volk Raabe „intus“, will sagen, es hat ihn in seine Entwicklung, seine Natur, sein Blut aufgenommen, und mehr kann auch der grösste Dichter nicht verlangen. Es kann andererseits für einsichtige Leute keinem Zweifel unterliegen, dass eine tüchtige Portion Raabe dem deutschen Volke, wie es jetzt ist, ausserordentlich heilsam sein würde.

Aus praktischen Gründen darf man wohl „hohe“ und „gute“ Kunst unterscheiden. Hohe Kunst nenne ich alle Kunst, die einen über sich selbst hinaushebt, gute Kunst die, bei der man sich selbst findet. Ich weiss wohl, die meiste echte Kunst hat beide Wirkungen, aber bei der einen wiegt dies, bei der andern jenes vor. Mit hoher Kunst, meine ich nun, sind wir Deutschen immer noch so leidlich versehen: noch übt Shakespeare volle Wirkung, ebenso Goethe, Wagner steht auf der Höhe, und Hebbel fängt endlich voll zu leben an. Aber wie steht es mit der guten Kunst? Wenn ich mich bei einer Kunst selbst finden soll, so muss auch etwas von mir drin d. h. sie muss national und zeitgenössisch sein. Das genügt aber noch nicht, ich muss auch wirklich mein Bestes in ihr finden, denn das übrige lohnt nicht. Da hapert es nun eben mit der modernen Kunst: sie ist nicht national, und ich finde in der Regel nur das schlechte Zeitgenössische in ihr. Man denke nicht, dass ich eine Kunst will, die, wie man das früher ausdrückte, „erhebt“ oder gar „verschönert“, Gott bewahre, niemand kann fester überzeugt sein als ich, dass echte Kunst zu allen

Zeiten Wahrheitskunst gewesen ist. Aber ich verlange von der Kunst, dass sie in meinem tiefsten Wesen s. z. s. Wurzel schlägt, dass sie für mich etwas bedeutet. Da sind Hauptmanns „Weber“: ja freilich, die geschilderten Zustände sind einmal gewesen, und der Dichter hat sie mit grosser Gewalt heraufbeschworen. Aber ich kann mir nicht helfen, ich sehe sie nun auch historisch, und da weder die Herren Fabrikbesitzer noch die armen Arbeiter irgendwie in Beziehung zu meinen eigenen Zuständen treten, so werde ich auch nicht tiefer ergriffen. Wohl, ich habe Sozialgefühl, ich würde vielleicht, wenn in unserer Zeit eine ähnliche Ausprägung der Arbeiter vor meinen Augen vor sich ginge, mit diesen Arbeitern Schulter an Schulter stehen, aber bei der Lektüre des Dramas komme ich über das Interessirtsein nicht hinaus, das Buch entspricht bei mir keinem Bedürfnisse, und ich werde es nicht zum zweiten Mal in die Hand nehmen, ausser ich müsste es als Litteraturhistoriker. Die naturalistische Kunst Hauptmanns zu bewundern, ästhetisch zu geniessen, dazu wäre ich unter Umständen wieder einmal bereit, aber es handelt sich hier nicht um die Kunst als Genuss, sondern um die Kunst als Lebensbedürfniss. Ist mir in dieser Beziehung Hauptmann schon wenig, was sollen mir erst die Sudermann, Hartleben, Wassermann, und wie die Vertreter jener Kunst alle heissen, die noch Wahrheitskunst sein will und doch längst Sensationskunst geworden ist? Da ist keine gute Kunst in irgend einem Sinne, man findet sich nicht bei dieser Kunst, man verliert sich nur, kommt sich vor, als gehörte man zu der grossen Masse, für die die Kunst nur ein Mittel ist, die Langeweile zu vertreiben und sich interessant zu machen. Ich habe überhaupt die Hoffnungen auf die Kunst, die sich modern *κατ'ἑξοχήν* nennt, vollständig aufgegeben, der Sturm und Drang der achtziger Jahre ist jämmerlich nicht im Sande, sondern im Sumpf verlaufen, wie es die Anti-lex Heinze-Bewegung und das Ueberbrettel, das heute in der That das litterarische Interesse beherrscht, unwiderleglich darthun. Allerdings, die tüchtigen Anfänge einer neuen Heimatkunst sind da, sie ist sicher gute Kunst, aber es fehlen noch zwei, drei grosse Talente. So flüchten wir uns einstweilen zu den Alten, zu Gottfried Keller, zu Fontane (trotz seiner modernen Anwandlungen), zu Wilhelm Raabe. Da ist die gute Kunst, die wir neben der hohen zu unserem Leben bedürfen.

Man sollte überhaupt einmal mit dem Bildungsstandpunkt der Kunst gegenüber gründlich aufräumen. „Das müssen Sie lesen, das ist interessant, das charakterisirt die Zeit“, sagt man mir — nein, ich muss garnichts lesen, ich muss nur sehen, dass ich die Dichter entdecke, die den wirklichen Bedürfnissen meiner Natur entsprechen, und habe dann das volle Recht, sie zu meinen Göttern zu erheben und mich um die andern Poeten, und ob sie noch so berühmt sind, garnicht mehr zu kümmern. Aber man soll doch in seiner Zeit und mit seiner Zeit leben — jawohl, und das thut man gerade, wenn man sich an bestimmte Künstler hält und

durch die Freude und das innere Glück, die ihr Genuss gewährt, die tiefere persönliche Beeinflussung, die von ihnen ausgeht, selbst etwas zu werden versucht. Nicht darin liegt das Heil unseres Volkes, dass wir Tausende haben, die über die Entwicklung unserer Litteratur orientirt sind, die alles kennen, sondern darin, dass möglichst viele unsere besten Dichter wirklich lieben und in ihnen leben. Es ist genug, wenn jeder den seinigen hat, dieser Hebbel, jener Keller, dieser Fontane, jener Raabe; verwachsen sollen wir mit unseren Dichtern sein, die Einseitigkeit beim Einzelnen schadet garnicht, sie gleicht sich im Ganzen aus. Kurz, das Wort von der Dichter-Gemeinde soll wieder Wahrheit werden. Unsre jungen Grössen haben gar keine Gemeinden, sie haben zuerst Cliques und werden dann Mode — das ist ein höchst ungesunder Zustand, der den Dichtern selber, wie wir ja nun schon deutlich sehen, und der tieferen Kultur unseres Volkes gewaltig schadet. Lasst uns nur wieder Gemeinden haben, die sich an ihren Dichtern still erfreuen, und unsere Litteraturzustände werden von selbst besser werden. Die Gemeinden sind es auch, die dann den Gehalt eines Dichters in die Entwicklung, ins Blut der Nation überführen; Berliner Premieren und Zeitungserfolge thun es nicht.

Wilhelm Raabe hat noch eine Gemeinde, und sie hat sich, wie gesagt, bei der Feier seines Geburtstags wacker geregt. Hoffentlich vergrössert sie sich nun noch, und wir merken bald, dass der Geist Raabes auf unser Leben und unsere Litteratur grösseren Einfluss gewinnt. Es ist der Geist einer wahrhaft guten Kunst, bei der man sich selber, sein Bestes findet, der Geist der Lebensvertiefung und -verinnerlichung. Den hat alle echte Kunst, gewiss, aber die Raabes hat ihn spezifisch, wir haben keinen anderen neueren Dichter, dem alles, was er geschrieben, so durch Herz und Gemüth gegangen wäre, wie ihm, und so stellt er vor allem auch das Gemüthsleben seiner Menschen dar. Nicht gerade eng, man hat ihn mit Recht auch einen Weltanschauungsdichter genannt; wie das Gemüth sich mit dem ganzen Leben abfindet, ist das Thema seiner Erzählungen. Ja, diese Raabe'schen Menschen leben äusserlich vielfach in kleinen Verhältnissen, oft in recht sonderbaren, sie wollen selten einmal auf das Weltgeschick Einfluss gewinnen, weder durch Thaten, noch durch Ideen, und wenn sie dies einmal wollten, so resignirten sie doch bald, aber dennoch haben sie alle den Himmel mit seinen Sternen über sich und die Erde mit ihren Gräbern neben ihren Füßen, und das merkt man in allen ihren menschlichen Verhältnissen, die inniger sind, als der Zeitglaube sie noch für möglich hält. Ueberall die festesten Gemüthsfäden, das Grösste und das Kleinste verknüpfend. Eben darum könnte der Einfluss Raabes unserem Volke heilsam sein: wir müssen wieder glauben lernen an die Möglichkeit dieser Gemüthsfäden, die an alles, auch an das Leblose, was uns umgibt, binden, wir müssen uns wieder nach ihnen sehnen, nun unser Leben ohne sie kalt und leer geworden ist, wir müssen mit einem Worte

die Heimat wiederfinden, die uns die Lehre des *ubi bene, ibi patria* in jeglicher Gestalt geraubt hat, müssen uns selber wiederfinden, das Glück in uns, das wir um des äusseren Glückes willen verscherzt haben. Raabe, der Dichter aus dem alten Deutschland, hat jene Heimat, hat sich selbst und sein Glück trotz bitterer Kämpfe nie verloren, es ist in allen seinen Werken, und darum können sie auch für unser Leben etwas werden, was die Mehrzahl der Werke der Modernen nicht kann.

Das ist der Haupt Gesichtspunkt, unter dem Raabe jezt betrachtet werden muss. Was er im besonderen als Humorist und als Künstler ist, kommt dagegen erst in zweiter Reihe. Ohne Zweifel, Raabe ist der grösste deutsche Humorist nach Jean Paul, ohne Zweifel, er steht auch als künstlerischer Darsteller viel höher, als man gemeinhin annimmt, wenn er auch von dem Vorrecht des Humoristen, die eigene Persönlichkeit als Medium der Darstellung in seine Werke einzuführen, reichlich Gebrauch macht. Die „Bayreuther Blätter“ haben jedes Dezennium eine Revue über die Werke Raabes abgehalten und ihre Vorzüge ans Licht gestellt; so wollen wir heute nur die Werke des letzten Jahrzehntes kurz mustern. Einen Roman wie „die Leute aus dem Walde“, wie die grosse Trilogie „der Hungerpastor — Abu Telfan — der Schütterump“ hat es uns nicht wieder gebracht, leider nicht; denn wir hätten gar zu gern die Zeit nach 1870 in einem allseitigen Bilde, wie es die genannten Romane trotz ihrer Ignorirung der eigentlichen Zeitereignisse sind, durch Raabe gespiegelt gesehen. Aber auch zu dem Empfangenen können wir uns beglückwünschen, die Zahl der Raabe'schen Meistererzählungen ist im letzten Jahrzehnt um einige vermehrt worden. Ich weiss nicht, ob der „Stopfkuchen“ (1891) schon in der letzten Raabeübersicht behandelt war; wenn nicht, dann sei hier ausgesprochen, dass diese „See- und Mordgeschichte“ zu den besten Werken des Dichters gehört. Da haben wir zunächst wieder in der Schanze des Prinzen Xaverius von Sachsen eine mit echter Raabe'scher „Bodenständigkeit“ geschilderte Lokalität, da haben wir dann in dem holden Stopfkuchen eine sehr eigenthümliche menschliche Entwicklung und in dem wahren und dem vermeintlichen Mörder zwei ausgezeichnete Charakterbilder. Dass der Erzähler ein im Burenlande angesiedelter Deutscher ist, soll in diesen Tagen auch nicht zu erwähnen vergessen werden — wir Deutschen haben auch Ansprüche auf das Burenland, die Engländer werden's schon noch merken. — Auf den „Stopfkuchen“ folgten „Gutmanns Reisen“, sehr hübsch in der Idee — ein alter „Reiseonkel“ wird im Alter noch einmal „losgelassen“, mit seinem erwachsenen Sohne — aber zu breit in der Ausführung, für mich das am schwersten geniessbare aller Raabe'schen Werke. Es ist nebenbei ein Denkmal für den deutschen Nationalverein. — Vortrefflich ist wieder „Kloster Lugau“, vortrefflich wegen seines Universitätsstadt-Milieus, noch vortrefflicher wegen des entzückenden Pflingstidylls in dem protestantischen Damenkloster. In diesem Werke steht auch die Charakteristik sehr

hoch, fast alle Personen repräsentiren einen modernen Typus. Die Zeit, in der es spielt, ist das Kriegsjahr 1870, und der Gegensatz zwischen Nord und Süd ist zweckmässig verwendet. Der ganze Lebensernst Raabes bricht dann noch einmal in den „Akten des Vogelsangs“ hervor, es ist die ergreifendste seiner Spätgeschichten, eine Geschichte, die das Weh der verlorenen Jugend-Heimat von vorne bis hinten durchzittert. Ich will sie nicht näher charakterisiren, man muss sie lesen. — Mit „Hastenbeck endlich hat sich Raabe noch einmal auf das historische Gebiet gewagt und eine tüchtige Liebesgeschichte im Rahmen der Kriegszeit des siebenjährigen Krieges gegeben, wie schon einmal in der „Innerste“. Eine Geschichte der braunschweigischen Porzellanfabrik Fürstenberg (von Heinrich Stegmann) regte ihn an, und man muss über die Kraft, mit der der Dichter eine Reihe höchst origineller Gestalten hinstellt und sein Grundmotiv von dem „Wunderwagen Gottes“ durchführt, erstaunen. „Hastenbeck“ ist ein echter historischer Heimatroman, wie es „der heilige Born“ und „Unsres Herrgotts Kanzlei“ auch sind, und wie wir Jüngeren ihn für jede deutsche Heimat gerade jetzt lebhaft wünschen.

In dem verflossenen Jahrzehnt ist dann auch die vierbändige Sammlung der kleineren Erzählungen des Dichters hervorgetreten („Gesammelte Erzählungen“ 1896—1900, Berlin, Janke), und in ihr besitzen wir denn nun das beste Werk zur Einführung in Wilhelm Raabe. Dem Reichtum dieser Sammlung, der Vollendung des Einzelnen kann kein überhaupt aufnahmefähiger Leser widerstehen, sie gehört in jede deutsche Bibliothek, die Anspruch darauf erhebt, mehr als eine Büchersammlung zu sein. Sie kann auch der deutschen Jugend in die Hände gegeben werden, diese wird nicht bloss wirkliche Geschichte daraus lernen, sie wird auch nach und nach die unbeirrbar empfindung dessen aus ihr gewinnen, was eigentlich deutsch ist. Und darauf kommt es uns an, das ist das Streben, das uns vor allem zu Raabe zieht: Wir wollen endlich ganz deutsch sein, nachdem wir Jahrhunderte lang alles mögliche gewesen sind, wahrhaft-deutsch, tief-deutsch, gross-deutsch. Der verloren gegangene deutsche „Instinkt“ soll wieder entwickelt werden, Nationalgefühl, Nationalstolz sollen nicht mehr angelernt, aus zweiter Hand, sondern einfach Natur sein. Kein neuerer Dichter kann uns dazu so viel helfen wie Wilhelm Raabe.

Zusendungen.

Holländer-Nachklänge.*)

Es war mir diesmal nicht vergönnt, meine Festspieleindrücke in unmittelbarem Anschluss an die Bayreuther Tage innerlich zu verarbeiten, aber je mehr ich nunmehr in meine gewohnten Verhältnisse zurückkehre, in um so festeren und schärferen Umrissen hebt sich vor allen anderen Erinnerungen diejenige an das Bayreuther Erlebniss ab.

Dass Bayreuth uns zu seinem Jubiläum den fliegenden Holländer bescheren würde, habe ich von vornherein mit Freude und Genugthuung begrüsst. Nicht nur deshalb, weil damit der Ring der Dramen, die Wagner selbst für das Festspiel bestimmt, geschlossen wurde, sondern vor allem, weil mir das Werk einer wirklich liebevoll bis ins Einzelste durchgearbeiteten Aufführung dringend zu bedürfen schien. Wenn auch der Holländer nicht in gleichem Maasse wie etwa Tannhäuser und Lohengrin von unsern grossen und kleinen Operntheatern abgespielt und ins Alltäglichen-Konventionelle herabgedrückt erscheint, so habe ich mich doch in Leipzig und Dresden, in München, Berlin und Weimar vergeblich nach einer Aufführung umgethan, die mir das Werk so recht aus dem Ganzen geboten hätte. Wo mir stärkere Eindrücke zu Theil wurden, gingen sie gewöhnlich von einzelnen Darstellern, insonderheit von den Vertretern der Hauptrolle aus, unter denen ich wenigstens Otto Schelper namentlich hervorheben möchte. Dagegen wollten mir meist die kleineren Rollen und der Chor, stellenweise sogar die Gestalt der Senta, so wenig über das Maass der „romantischen Oper“ hinauswachsen, dass ich die dadurch hervorgerufene Zwiespaltigkeit des Eindrucks allmählich nicht so sehr in den Aufführungen als vielmehr in dem Werke selbst aufzuspüren versucht war. Ich gestehe ganz offen, dass ich infolgedessen, wenn auch von vornherein dankbar für den Versuch eines idealen Holländers, an die Bayreuther Darstellung durchaus nicht mit besonders kühnen Hoffnungen auf ihre Wirkung, sondern eher mit einer gewissen Skepsis herangetreten bin. Jedenfalls habe ich mir einen solchen Eindruck, wie er mir zu Theil geworden ist, nicht träumen lassen.

Was der Bayreuther Aufführung des Holländers ein so auffallend stärkeres Schwergewicht verliehen hat wie den landläufigen Darstellungen, ist zunächst die unterbrechungslose Wiedergabe des Werkes. Jetzt,

*) Ich weiss nicht, ob es Nachklänge werden mögen: nicht um Bekenntnisse prinzipieller Art gegenüber Unverständnis und Andersdenken, wie einst beim „Tannhäuser“, handelt es sich hier, wo alles einmal schönste Harmonie des eindrucksvollsten Erlebnisses war. Wem aber aus dieser Harmonie eigene Töne erklingen sind, die er gern wiedertönen liesse in unserem „weiteren Kreise“, der lasse sie getrost hören wie dieser Freund, der mir obige Worte als Nachklang schrieb.

nachdem man sie erlebt hat, fragt man sich vergeblich: wie war es möglich, dass vor Bayreuth niemand auf eine derartige Aufführung verfallen ist? Wir wissen aus Wagners eigenem Munde, dass der Holländer ursprünglich als Einakter gedacht war, aber niemand scheint bisher bemerkt zu haben, dass die uns vorliegende Fassung des Werkes im Grunde nichts anderes als diese, nur leicht modifizierte, einaktige ist. Ohne ersichtlichen inneren Grund nehmen der Anfang sowohl des zweiten wie des dritten Aufzuges die vorausgegangenen Aktschlüsse wieder auf, um erst dann zu ihrem eigentlichen Thema überzugehen. Das Räthsel löst sich aber sofort, wenn man die — offenbar erst später angesetzten — Schlüsse des ersten und zweiten Aktes streicht — mit einem Male hat man die schönsten Orchesterzweischenspiele, die die drei Aufzüge in unmittelbarer Folge sinngemäss miteinander verbinden. Der Entschluss Bayreuths, den Holländer in dieser seiner eigentlichen Gestalt wiederzugeben, hat sich glänzend gelohnt. Niemand, der die dreiaktige Fassung in noch so guten Aufführungen gesehen hat, wird leugnen können, dass ihr etwas Kleinliches anhaftet: der erste Aufzug ist grade in seiner zweiten Hälfte zu sehr nur Exposition, um an seinem Schlusse einen scharfen Einschnitt vertragen zu können, der zweite kann zwar wohl für sich bestehen, beeinträchtigt aber dann bei eintretender Pause den knappen dritten mit seiner vorwiegend exekutiven Handlung so empfindlich, dass man regelmässig das Gefühl eines Abfalls hat. In gradem Gegensatze dazu hat der einaktige Holländer etwas entschieden Grosszügiges: was der erste Akt angebahnt, entfaltet der zweite sofort zu voller Reife und unmittelbar nach erreichter Höhe bringt dann der dritte den jähen Absturz — das Ganze wirkt so wie ein einziger wuchtiger Schlag. Daran, dass das Werk an detaillirter Ausführung hinter den späteren zurücksteht, nimmt man auf diese Weise keinen Anstoss mehr: haben wir es doch nicht mit drei kleinen Gemälden, sondern mit einer grossen Skizze zu thun. Der unaufhaltsame Fortgang der dramatischen Handlung in einer einzigen Richtung tritt dem Zuschauer jetzt so klar ins Bewusstsein, dass die Kluft, die den Holländer von der romantischen Oper trennt, sich mit einem Male ins Ungeheure erweitert; es ist in der That schon der ganze Wagner, der hier vor uns steht.

Das zweite und noch wesentlichere Merkmal, das den Bayreuther Holländer vor dem landläufigen auszeichnete, war die ausserordentlich tiefe Verinnerlichung der Darstellung. Um den Kern der Sache zu treffen müssen wir hier von der geradezu idealen Wiedergabe der Senta ausgehen. Wir sind fast durchweg gewohnt, diese Gestalt als Heroine aufgefasst zu sehen: mit klarem, festem Entschluss vollbringt sie vollbewusst das Erlösungswerk, das sie sich vorgesteckt hat, sie erscheint als Wildfremde in dem Kreis, der sie umgibt. Darauf lässt sich gewiss eine sehr wirksame Darstellung bauen — Wagners Senta aber wird auf diese Weise nie vor unsern Augen erscheinen. Es ist vielmehr ein Wesen von vollster Naivetät

und kräftigster Unmittelbarkeit des Empfindungslebens, das der Meister verlangt. Es gibt in unserer Dichtung keine Frauengestalten, die Senta näher verwandt wären, als diejenigen Heinrichs von Kleist: dass sie ihr ursprüngliches reines Gefühl durch alle Anfechtungen und Verwirrungen hindurch sicher bewahrt, wie das Heilbronner Käthchen, das ist Sentas eigentliches, wesentliches Charaktermerkmal; grösste Einfachheit mit stärkster Empfindung, reines Mädchenthum mit kräftiger Jungfräulichkeit zu paaren, darin beruht somit die eigentliche Aufgabe der Darstellerin. Sie ist in Bayreuth glänzend gelöst worden. Schon die blosse Erscheinung dieser Senta hatte etwas ungemein Rührendes, das ich nur mit dem Eindruck vergleichen kann, den die weibliche Gestalt auf Hans Thomas schönem Blatte „Es ist ein Schnitter, der heisst Tod“ auf mich macht. Nichts lag dieser Senta ferner als alles Pathetische, mit der höchsten Einfalt des Vortrags paarte sich eine Schlichtheit des Spiels, die ihresgleichen suchen dürfte und bei aller Beschränkung von der erstaunlichsten Ausdrucksfähigkeit war. Je mehr mit „grossen“ Geberden gekargt wurde, um so tiefer und nachhaltiger wirkte auch die kleinste Bewegung. Unvergesslich ist mir der Augenblick, wo Daland ihr den Holländer als künftigen Gatten vorstellt und sich unter leichtem Zusammenzucken die Hand zum Herzen erhebt, um dort eine Zeit lang zu verweilen; unvergesslich nicht minder der Moment, wo der Holländer sie im dritten Akte mit Erik überrascht: mit ein paar unsicheren Schritten tritt sie zurück, die Hände auf den Rücken gefaltet lehnt sie an den Planken des Ufers — nur der unstäte, flackernde Blick, ein leises Zucken um die Mundwinkel verräth ihre tiefe Erregung — aber wir ahnen es: hinter der Verzweiflung regt sich schon sieghaft der Todesentschluss. Zu den Glanzpunkten gehörte nicht minder der Vortrag der Ballade: dieses Stück ist zunächst noch nicht der Ausdruck von Sentas unmittelbaren Empfindungen, sondern etwas Gegebenes, Traditionelles, das seinen festen Stil hat. Aehnlich wie Senta die Ballade beginnt, mag wohl auch Mary sie öfter vorgetragen haben, ernst, in fast steifer, feierlicher Haltung. Erst während des Gesanges vergisst Senta sich selbst und lebt sich immer tiefer in ihren Gegenstand ein, bis er sie völlig überwältigt. Aber die Darstellung auch dieser Entwicklung verschmäht alle grobäusserlichen Mittel: bis zu dem entscheidenden leidenschaftlichen Ausbruch genügt die steigende Wärme des Vortrags, unterstützt von den leisesten Bewegungen des Hauptes und der Hände, um uns in Sentas tiefstes Herz blicken zu lassen. Was sagt uns nicht eine Geberde wie das fast unwillkürliche Falten der Hände gegen Schluss der zweiten Strophe! An solchen Punkten erkennen wir deutlich: es ist dieser Natur nicht gegeben, sich stark nach aussen zu entfalten, ihr ganzes Empfindungsleben kommt nicht nur von innen, sondern kehrt sich auch nach innen.

Und bei alledem beeinträchtigte das zu so ungeahnter Höhe gesteigerte Interesse des Zuschauers an Senta keinen Augenblick die Theilnahme an

der Person des Holländers. Im Gegentheil erschien diese grade dadurch, dass ihr eine voll ebenbürtige Gestalt gegenübertrat, aus ihrer sonstigen Vereinzelung erst ausgelöst: es sind beide Liebende, die in gleichem Maasse Antheil an dem Erlösungswerke haben. Die Liebe Sentas — das kam in Bayreuth mit besonderer Deutlichkeit zum Ausdruck — findet ihre Ergänzung erst in der Liebe des Holländers zu ihr — nur weil der Holländer das Band des Egoismus zerreisst, indem er Senta freiwillig entsagt, gibt er ihr die Möglichkeit, ihn zu erlösen. Auf diesen einen Punkt hin steuerte mit klarem Bewusstsein die grosse Kunst Anton van Rooy's, in folgerechter Entwicklung legt sein Holländer den Weg vom wildesten Trotz zum freiwilligen Verzicht zurück — und die Legende von der Passivität dieses Helden zerstiebt in nichts!

Bei den kleineren Rollen überraschte es, mit wie einfachen Mitteln verstärkte Wirkungen erzielt wurden: bei Mary handelte es sich nur darum, den resoluten Zug angemessen hervorzuheben, um die sonst so blasse Figur mit vollster Plastik hervortreten zu lassen; bei Daland war darauf zu sehen, dass der wackere Seemann nichts beanspruchte, als mit grösster Einfachheit sich selbst zu geben, unbekümmert um das Amüsement eines etwa vorhandenen Publikums — und ganz von selbst stand eine wetterfeste Figur mit gesund-egoistischen Instinkten vor uns. Für die Rolle des Erik erschien der leitende Gedanke: Du hast recht, weisst es und bestehst auf Deinem Recht — und statt eines sentimental Winslers erschien ein kraftvoller Mann mit starkem Empfindungsleben. Dieser Versuch, Erik männlicher zu gestalten, wird erfreulicherweise auch anderwärts nicht selten gemacht, scheitert dann aber gewöhnlich daran, dass die Senta dem Darsteller nicht entgegenkommt. Das energische Verharren Eriks bei seiner Neigung erklärt sich erst dann, wenn er annehmen darf, im Herzen der Geliebten noch immer einen Platz zu behaupten; das ist aber nur möglich bei einer Senta, die, durchaus naiv, zunächst einen Konflikt zwischen ihrer Neigung zu Erik und dem Holländer garnicht erkennt, und, als sie ihn erkannt hat, aus ihrem verwirrten Gefühl heraus keine Entscheidung findet. Einer Senta gegenüber, die mit festen Willensentschlüssen rechnet, bleibt auch ein trotziger Erik unbedeutend. Dies zugleich als Beispiel für das musterhafte Ineinandergreifen der Kräfte in Bayreuth.

Garnicht genug zu bewundern war das Spiel des Chors. Die geschlossene Form der Chöre im Holländer verbot eine so weitgehende Theilung der Masse in Individualitäten, wie sie etwa in den Meistersingern angängig ist, andererseits musste in einem so fortgeschrittenen Werke doch auch mit der ledernen Opernkonvention gebrochen werden. Man wählte den vortrefflichen Mittelweg eines höchst lebendigen, aber leicht stilisirten Spiels; besonders deutlich trat dies beim Spinnerlied zu Tage, wo die Mädchen in aller Unbefangenheit scherzten und lachten, beispielsweise aber beim Zusammenstecken der Köpfe sich in ziemlich gleichartige Gruppen ver-

theilten. Jede Steifheit blieb dabei jedoch vermieden, und die ungebundene Ausgelassenheit des nächtlichen Festes sowohl wie der dämonisch-wilde Gesang der Holländer-Mannschaft kamen zu einer Wirkung, die wohl kaum je zuvor erzielt worden ist.

Um endlich noch auf die dekorative Seite der Aufführung, oder wie man allen Ernstes sagen kann, auf die Mitwirkung der bildenden und der ihnen dienenden technischen Künste zu kommen, so sind es vor allem zwei Punkte, in denen Bayreuth selbst in dieser Hinsicht günstig gestellte Bühnen weit überragt: einmal die sinnvolle Verwendung der Mittel an und für sich, dann aber auch ihre Arbeit im Zusammenhang mit der Stimmung des Dramas. Für beides genüge ein Beispiel. Es ist gewiss schon Abend, als die Mädchen sich in Dalands Hause zum Spinnen versammeln, aber erst am Ende des Aktes sinkt die nordische Sommersonne herab und vergoldet das Zimmer mit ihrem lichten Schein. Wenn wir unmittelbar darauf hinaustreten, so leuchten die Lämpchen des frohen Schifferfestes durch die zunehmende Dämmerung, bis die klaren Sterne vom Himmel herab flimmern. Auf Finsterniss und Sturm folgt dann ödes Morgengrauen — der kaum entschlafene Tag regt sich im Nordland schnell von Neuem und bald prangt die Morgenröthe wieder am heitern Horizont. Gewiss schon an und für sich eine Reihe anziehendster Bilder, die aber ihre volle Bedeutung erst in Verbindung mit der Handlung erhalten: zu dem Friedensbunde Sentas und des Holländers, der dem Vielverschlagenen die Ruhe im sichern Port verspricht, leuchtet die sinkende Sonne; die Lust des Festes gehört in die fröhliche Zeit der schummrigen Dämmerung und der traulichen Frühlacht, tiefes Dunkel und Sturm begleiten das gespenstische Treiben der Holländer-Mannschaft, das Morgengrauen Sentas Zusammentreffen mit Erik und den Abschied des Holländers, und mit der neuverjüngten Sonne endlich steigen die Gestalten der Liebenden aus dem Meer empor, der Verklärung entgegen. Wie die gesammte Aufführung des Holländers so hat auch diese vollendete Leistung scenischer Kunst bei wiederholtem Genuss nur um so tiefer auf mich zu wirken vermocht.

Rudolf Schlösser - Jena.

Nach dem deutschen Racenbuche.

Vertraulich-offener Brief an Hans von Wolzogen

von Ludwig Schemann.

Mein lieber Freund,

Vor Jahresfrist etwa schieden wir mit der Verabredung, dass ich Ihnen eine briefliche Kundgebung über das uns damals so vor allen anderen bewegende Thema des Burenkrieges zukommen lassen sollte. Allerlei andere Aufgaben haben mich lange gehindert, mein Versprechen einzulösen, und heute, wo ich endlich daran gehen könnte, gestehe ich, dass ich dies nicht mehr so, wie es mir damals vorschwebte, vermöchte. Nicht als hätten meine Anschauungen im Leisesten gewechselt; wohl aber denke ich über die Nothwendigkeit, ja über die Berechtigung einer Aeusserung meinerseits über die ganze Burenfrage heute anders als damals, und zwar aus einem Grunde, der uns wohl nicht allzu häufig begegnet: nämlich darum, weil ausnahmsweise diesmal die Presse (und zwar fast die gesammte deutsche Presse), als Kanal echtsten, reinsten Volks-Empfindens, alles etwa zu Sagende so gut und besser gebracht hat, als Unseres es gekonnt hätte. Wohl steht die Thatsache jetzt immer unbezweifelbarer fest, dass die Deutschen seit 1870 kein grösseres weltgeschichtliches Erlebniss erfahren haben als den von ihnen, trotz Allem und Allem, mit durchgekämpften Heldenkampf der Buren; aber ebenso freudig muss festgestellt werden, dass Alles von Grimm und zerreissendem Seelenschmerz, was wir in jenen Tagen kosteten, da Cronje gefangen und die alten Buren niedergetreten wurden, und wiederum von namenlosem Jubel, da die jungen, ein geweihter, heiliger Bund, aus eiserner Umklammerung durch die Noth empor-tauchten, da die de Wet und Botha erstanden, dass dies Alles ein Echo in der Oeffentlichkeit des deutschen Lebens gefunden hat, wie ebenfalls nicht würdiger seit jenem Wendjahre der neueren deutschen Geschichte. Die mit tieftrauernder Erkenntniss über den einen germanischen Bruderstamm erkaufte freudige Einsicht, dass der andere nicht nur ethnographisch so unendlich viel „reiner weiss“ geblieben, hat eine elementare Vertiefung von Lieben und Hassen, eine Einmüthigkeit der sittlichen Auffassung, ein Besinnen auf die höheren Pflichten als Volk, ja als Race bei uns hervorgerufen, die in tausenden von Kundgebungen, eine immer erhebender als die andere, übermächtig an die Oberfläche drang. Man konnte sich wirklich einmal wieder seiner Deutschen von ganzem Herzen freuen und stolz darauf sein, ein Deutscher zu heissen.

Aber, wie gesagt, von Alledem sind nun jetzt nicht viel Worte mehr zu machen; und wenn ich mich dagegen darüber besinne, was etwa an Stelle dieses für uns schwerwiegendsten zeitgeschichtlichen Allgemeinthemas von mir zu behandeln wäre, so muss ich mir sagen, dass dies in gleich spontaner Weise, so ganz zum Ausdruck überwallenden Herzensempfindens, bei keinem anderen wieder möglich wäre. Bleibe ich dagegen — um Ihnen doch überhaupt einmal wieder Etwas zu sagen — in der spezifisch geistigen Sphäre, die mich zur Zeit noch ganz beherrscht, nachdem ich soeben den Schlussband des Racenwerkes veröffentlicht und ihm in einem längeren Artikel der Allgemeinen Zeitung*) („Neue Bewegungen auf den Gebieten der Geschichts- und Völkerkunde“) eine Ergänzung gegeben habe, so muss ich hier fast fürchten, in den Verdacht einer eigenthümlichen Unterschiebung gebracht zu werden, indem ich da zunächst und vorwiegend nur von scheinbar persönlichen Erlebnissen und Seelenkämpfen zu reden haben werde. Indessen wage ich doch diesen Scrupel mit der Erwägung zu beschwichtigen, dass solches Alles, als im Dienste einer grossen Sache erlebt, füglich auch zu deren Beleuchtung und Förderung vertraulich-öffentlich vorgetragen werden darf, und hoffe zudem allgemach den Beweis genügend erbracht zu haben, dass eben diese grosse Sache wiederum den Lebensanliegen unseres Volkes, wie sie selbst vom Burenkriege nicht allzuweit abliegen — handelt es sich doch hier wie dort um jenes „Besinnen auf die Race“ —, mit in erster Linie vorzuarbeiten bestimmt ist. Immerhin will ich von vornherein um Verzeihung bitten, wenn es mir irgendwo nicht ganz geglückt sein sollte, die Grenzlinie des allzu Intim-Persönlichen inne zu halten, was wirklich nicht überall ganz leicht ist, und am Allerschwersten vielleicht gleich bei dem ersten hier zu besprechenden Punkte, welchem ich bereits in meiner Einleitung zum vierten Bande einige kurze Worte gewidmet habe: dem meiner Uebersetzung.

Ich habe an der genannten Stelle wohl zur Genüge dargethan, dass und warum mir eine Uebersetzung des Gobineau'schen Racenwerkes schliesslich trotz aller Gegenbedenken als eine unbedingt nothwendige Arbeit erschienen ist. Aber gestehen will ich hinterher, dass ich jene Bedenken lange Zeit auf's Ernstlichste und in einer meinen Seelenfrieden schwer bedrohenden Form getheilt habe. Dies zunächst in dem Sinne, ob überhaupt eine Verdeutschung opportun, und sodann, nachdem ich mir darüber schnell klar geworden, in dem weiteren, ob nicht vielmehr ein landläufiger Ver deutscher besser angebracht sei, als Unseraines, der mit schwerfälligem Mühen ein ganzes grosses Theil seines eigenen Seins in eine solche Arbeit hineinträgt, das am Ende doch die Wenigsten wieder daraus herauslesen werden, während es in meinem Falle eigenen wichtigeren Arbeiten entzogen ward, die mir sogar zeitweise völlig in Frage gestellt erschienen.

*) Inzwischen erschienen: 10., 11., 12. Juni 1901.

Gleichwohl will ich mich bemühen, auf die nunmehr wohl mehr oder minder abgeschlossene Uebersetzerperiode meines Lebens schon darum nicht ohne Gerechtigkeit, ja ohne Dankbarkeit zurückzublicken, weil mir nicht nur das Ringen mit zahllosen Schwierigkeiten die grösste Geistesübung meines Lebens, sondern weil mir auch die Erkenntniss, dass die Würdigung einer solchen Arbeit in keinem Falle in irgend welchem Verhältniss zu der darauf verwandten Mühe stehen könne, in der damit gegebenen Erziehung zur Selbstverleugnung eine entsprechende Charakterübung eingetragen hat. Die höhere Gemeinnützigkeit, die ideale Schönheit des Uebersetzerberufes hat sich mir darum nicht minder erschlossen, weil ich ihn fast durchweg verkannt und niedrig im Curse sah. Es fällt dies doch am Ende auf die Gesellschaft selbst, die das Uebersetzen gemeinhin nur Knechten aufhalst — Knechten des Brotes, für das diese also missverständene und verkannte Thätigkeit immer mit in erster Linie herhalten muss, Knechten der Bequemlichkeit und Unkenntniss unserer Gebildeten, die Geisteswerke in ihrer Ursprache nicht lesen wollen oder können und daher mit jeder noch so mangelhaften Wiedergabe zufrieden sind, — wovon denn nun anderseits wieder die Folge ist, dass auch an den besten Uebersetzungen von Berufenen und Unberufenen gewohnheitsmässig herumgekrittelt wird, ohne eine Ahnung der ungemessenen Schwierigkeiten, die für eine solche in ganz anderem Maasse als für jede eigene Arbeit zu überwinden sind. *) Denn Welch einer Vereinigung von geistigen Eigenschaften und Kräften bedarf gerade der wahre Uebersetzer! Eisernen Fleiss, unergründliche Geduld, liebevollstes Versenken in den Geist des grossen Ausländers, der ihm doch nimmer und in Nichts ein Fremder sein darf, vielmehr gleich einem Herrn sei, in dessen Dienst er höchste Treue zu bewähren hat; heilige Begeisterung für die heimische Sprache, in der er Jenem ein Denkmal setzt, und der er wie einer Mutter durch die Liebesthat seines Dolmetschens alles das lohnt und dankt, was sie ihm bescheert und ihn gelehrt hat von den Tagen des ersten Kindesstammeln an; zuletzt und nicht am Wenigsten: Inspiration, Erleuchtung aus den Tiefen des eigenen Seins, insofern einzig dieses überall da den Ausschlag geben kann, wo zweierlei Geist, zweierlei Volksthum, zweierlei Sprache anscheinend unvereinbar einander entgegen-

*) Hervorragende Meister der Uebersetzungskunst haben hiervon ein Lied zu singen gewusst. Am Deutlichsten ist auch hier wieder Luther (in seinem „Sendbrief vom Dolmetschen“ 1530): „Sollt ich aller meiner Wort Ursachen und Gedanken anzeigen, ich müsste wohl ein Jahr dran zu schreiben haben. Was Dolmetschen für Kunst, Mühe und Arbeit sei, das hab ich wohl erfahren; darumb will ich keinen Papstesel noch Maulesel, die nichts versucht haben, hierin zum Richter oder Tadelr leiden. Wer mein Dolmetschen nicht will, der lass es anstehen; der Teufel dank ihm, wers ungerne hat. Solls gemeistert werden, so will ichs selber thun“ u. s. w. Vergl. auch D. Fr. Strauss, kleine Schriften, S. 42 ff.: „Ich habe das Uebersetzen nie für etwas Leichtes gehalten; aber dass es so schwer sei, wie ich es nun fand, hatte ich bis dahin doch nicht gewusst“ u. s. w. Aehnliche Aeusserungen werden zweifellos bei Wieland, Schlegel u. A. zu finden sein.

treten. Dieses Alles muss zusammenwirken, damit der Uebersetzer das sei, was er sein soll, ein Botschafter von Volk zu Volk, ein Mittler zweier geistiger Welten, ein Stellvertreter eines Grossen, der oder dessen Manen ihn an der Schwelle abzuweisen hätten, wenn sie nicht ein Wesensverwandtes in ihm erkannten, und aus dessen Dienste er selbst freiwillig zurückzutreten hätte, wenn er nicht auf Schritt und Tritt dessen inne würde, wie jenes Wesensverwandte durch die andauernde Berührung mit seinem Urbilde lebendig erhalten, gesteigert, gehoben wird.

War ich somit durch diese hohe Auffassung meines Berufes, in welcher mir übrigens herrliche Muster voranleuchteten und zudem die besten meiner Freunde mich bestärkten — soweit diese noch leben, möge meine Arbeit ihnen danken, soweit sie nicht mehr sind, ist ihnen erst recht mein Gedanken gewiss —, nach dieser Seite der Zweifel enthoben, so begann dagegen gleichzeitig ein weit schwererer Kampf, ein inneres Zweifeln und Zagen, das mir aus dem Werke selber, dem ich mich zugewandt, erwachsen sollte. Jahr und Tag habe ich mit mir selbst gerungen, um die peinigenden Eindrücke der Schwächen dieses Werkes zu verwinden und s. z. s. der Gewissensregungen Herr zu werden, die ich noch nachträglich für meinen in dieser Beziehung mit glücklicherer Sorglosigkeit gesegneten Meister empfand. Ich habe ja — schliesslich darf ich doch wohl sagen: dem Himmel sei Dank — selbst ein zu gründliches Stück echter Gelehrtennatur mitbekommen, habe mich seiner Zeit unter dem Einfluss meiner grossen Berliner Lehrmeister zu mächtig und zu tief von dem Werthe wirklicher wissenschaftlicher Methode durchdringen lassen, um mich gegen alle Ungründlichkeit, gegen alles cavalièremment Anfassen und Abthun grosser, weitverzweigter wissenschaftlicher Fragen nicht selbst dann innerlich aufzulehnen, wenn dergleichen vom Genie begangen wird. Aber anderseits überwältigte mich dann immer wieder gerade Gobineaus Genie dermaassen, ich war so fest davon überzeugt, dass, was er erkannt und gefunden, ganze Akademien, ganze Congresses unserer besten Gelehrten so leicht nicht gefunden haben würden, dass ich es nun auch erleben durfte, wie der voll wiedergefundene Glaube an eine grosse Idee und an einen grossen Menschen eben dann doppelt über Alles hinwegträgt und -hebt, wenn er gegen Zweifel erkämpft worden ist. Deren letzten und vielleicht grössten hatte mir ein Freund gebracht, der mich vor der Wiederbelebung eines „veralteten“ Werkes glaubte warnen zu müssen: der blosser Gedanke, man könne sich in einem solchen Riesenwerke, dem man einen grossen Theil seiner ganzen Lebenszeit und seines litterarischen Schaffens gewidmet, vergriffen haben, ist wohl geeignet, Einen schaudern zu machen; aber jetzt war es mir auch nicht mehr zweifelhaft, dass dieser „Veraltete“ immer aufs Neue verjüngt wieder aufleben werde! Mag auch noch soviel materiell bei ihm zu Falle gebracht worden sein, seinen Grundgedanken, seine geistige Gesamtpersönlichkeit treffen jene Bedenken doch nie und nimmer; und so erschien

mir das Ansinnen, um ihretwillen die ganze Verdeutschung oder Erneuerung des Werkes zu unterlassen, kaum anders, als wenn man mir einen Ausgang, von dem Leben und Tod abhängen kann, ausreden wollte, weil das Wetter nicht darnach sei. Wirklich können die vorüberziehenden Wolken und Stürme neuer Entdeckungen und Controversen draussen vielleicht Manches von Gobineaus Lehren verdunkeln; in ihrer Gesamtheit werden diese bestehen und weiter wirken, wie das Sonnenlicht, und jede Wetterconstellation siegreich überstrahlen.

Nachdem dieser Standpunkt freudigster Gewissheit einmal errungen, vermochten nun die kleineren Versuchungen, an denen es fort und fort nicht gefehlt hat, vollends Nichts mehr über mich. Darunter rechne ich z. B. das Ansinnen einer verkürzten Wiedergabe Gobineaus, und ich habe mich nicht nur selbst hiergegen gesträubt, sondern ich kann mit gutem Gewissen nicht einmal meine Zustimmung dazu geben, dass Andere ihn verkleinmicheln. Dann würde vielleicht bald Niemand mehr die Originalausgabe lesen, — den Deutschen ist viel zuzutrauen! Ich aber bleibe dabei, dass dieses Werk, trotz Allem und Allem, auf einer Stufe mit Herder und Anderen zu bleiben habe, dass nicht Gobineau den Lesern, sondern die Leser Gobineau anzupassen sind.

Damit ist freilich in gewissem Sinne schon ausgesprochen, dass überhaupt ein neues Geschlecht von Lesern für ihn erst heranzuziehen ist — aber zum Glück deuten auch allerlei Anzeichen darauf hin, dass schon in unserer heutigen Generation genügende Wandlungen sich vollzogen haben, um ihm eine Kerntruppe in unserem Publikum zu verbürgen. Freilich wird es noch einiger Geduld bedürfen, bis diese gegen so ganz andersartige Einflüsse, gegen die bislang gerade in den herrschenden Ständen unserer Gelehrten und Litteraten zu bemerkende völlige Unfähigkeit des Begreifens sich durchgerungen haben wird.

Von Jenen hat man ja nach wie vor kaum Glaubliches erleben können. Nicht zwar als hätte nicht auch gerade in Gelehrtenkreisen die Gobineau'sche Idee schon grosse Fortschritte gemacht; Einer nach dem Anderen hat ihr schliesslich doch Gehör gegeben. Das Schlimme ist nur, dass gerade die Fachmänner gewisser ethnologischer und historischer Gebiete, die heute allmächtigen Spezialisten, sich gemeiniglich am Allerunzugänglichsten für die neue Auffassung erweisen. Dem an die Spitze aller Argumentation gestellten Satze, dass es überhaupt keine Race gebe, dass man sie nicht fassen, nicht definiren könne, kann man mit ernstem Gesicht und mit unbeschreiblicher Stüffisance vorgetragen, immer wieder begegnen; und solchen hochmüthigen Apodiktikern, deren seltsames Gemisch von Erleuchtung und Querköpfigkeit uns die Thatsache, dass die Anatomie des Gehirns für unsere Anatomen das schwerste aller ihrer Probleme, ja ein so schweres bildet, dass sie fast daran verzweifeln, es ihren Studenten klar zu machen, von einer besonders interessanten Seite neu beleuchtet, solchen Vernichtern der

Race, sage ich, kommt dabei nicht einmal von fern der Gedanke, dass sie sich mit dergleichen Aeusserungen irgend eine Blösse geben könnten. In Betreff der Thiere könnte ganz gewiss Keiner ähnliche thun, ohne der Unsterblichkeit der Blamage theilhaftig zu werden. Jedes Kind weiss, dass und warum der Spitz zu Hause bleibt und der Teckel ausläuft, der echte Hühnerhund ein Jäger par excellence, der unkontrollirte Bastard ein Jagdverderber ist; aber beim Menschen gibt's keine Race, und dabei bleibt es.

Dergleichen hat denn freilich vielfach zur Folge gehabt, dass ich, namentlich zuerst, bis die Bahn gebrochen war, und immer mit schönen Ausnahmen, auf die Theilnahme gerade der Geister, auf die mir's mit am Meisten angekommen wäre, und die nun doch zu fest im Banne jener Gegeneinflüsse standen, verzichten musste; und anderseits lag es in der Natur der Sache, dass mir unsere grosse öffentliche Presse, auch wenn sie es gewollt hätte, hier keinen Ersatz schaffen konnte. Denn wie sah es nun da erst aus! Welch ein Bild bot im Duschschnitt jenes wunderliche genus hominum, das sich unser Publikum zu Wortführern erkoren hat, jene armen Recensenten mit dem Sisypheusloose, als Nieten ex professo über Werthe zu Gericht zu sitzen, als traurige Heerdeglieder ihrer Heerde Individualitäten vorzuführen, zu denen sie gemeiniglich nicht die leiseste innere Beziehung in sich verspüren! Immerhin sollte ich auch hier nicht undankbar sein. Von den beiden Klassen, derjenigen, die Gobineaus, und je nachdem auch meine, Worte einfach abschrieb und derjenigen, die sie umschrieb, hat die erstere, so viel ehrlichere, so viel klarere, jedenfalls das unzweifelhafte Verdienst, jenen Worten indirekt zum Gelesenwerden verholfen zu haben, und aus den vielen Tausenden, die sie aus jenen Recensionen in sich aufnahmen, sind am Ende doch zum guten Theil auch die wirklichen, Hoffnung erweckenden Leser unseres Werkes hervorgegangen.

Wie dem auch sei, die Schaar der letzteren, die Gemeinschaft Derjenigen, welche an den neuen Wahrheiten herangewachsen sind, welche gelernt haben, durch deren Einzelnes auf das Ganze zu gehen, steht schon heute stattlich genug da. Ihr wird mit der Zeit alles geschichtliche Leben ein ganz Neues bedeuten, und soweit es dafür noch fernerer Winke bedarf, möchte ich sie in ein Doppeltes zusammenfassen: erstlich möge man lernen, die Grenze inne zu halten, innerhalb welcher Gobineau sensu proprio, innerhalb welcher sensu allegorico zu lesen sei, und hierfür wiederum bedarf es eines durch genaue Kenntniss vertieften Instinctes für sein eigenes Wesen, einer möglichsten Fülle positiver Kenntnisse in seinen Materien, endlich eines möglichst reichlichen Hinzulesens anderer Forscher aus dem gleichen Gebiete (wofür ich in dem erwähnten Artikel der Allgemeinen Zeitung Näheres beigebracht habe). Die Hauptsache aber bleibt immer, aus der Welt der Wirklichkeit möglichst viel herauszulesen, nach einem Ausspruche des Grafen Leusse, des ehrwürdigsten unter Gobineaus Nach-

folgern, *die Race s. z. s. in Fleisch und Bein zu erschauen*. Alle gelehrten Werke können Denjenigen um keinen Deut weiter fördern, den es seine Augen nicht lehren, dass bei uns Niederracen zwischendurch wachsen wie das Unterholz im Hochwald. Und wiederum, alle Schrecknisse, die furchtbare Wahrheit des Gobineau'schen Schlusstableaus, bei dem wir immerhin das in Abzug bringen mögen, um was die Anforderungen, die Hoffnungen, überhaupt die seelischen Maassstäbe eines solchen Grössten die unsrigen überragen, könnten uns nimmer deutlicher vor die Seele treten, als wenn wir sie in kaum mehr nur annähernd zu nennender Verwirklichung in einem lebenden Theile der heutigen Kulturmenschheit vor Augen sehen. Oder wäre es anders möglich, als dass, nachdem wir dem so leicht mit nichts Anderem zu vergleichenden Eindrucke des Neapeler Hexensabbaths, während wir ihn erlebten, mit der Nothwehr eines ungeheuren Lachens begegnet, doch hinterher der ganze entsetzliche Ernst eines solchen Phänomens über uns käme? Hier ist das wirklich eingetreten, was Gobineau geweissagt: hier sehen wir es, wohin das blinde Wüthen der Mischungen die Menschen führen kann, führen muss.

In ähnlicher Weise wird aber überhaupt der autoptische Einblick in so viele der heutigen Völkergeschicke wie eine Warnung auf uns wirken, und wir, was mehr besagen will, uns darauf besinnen müssen, dass das an sich Negative jeder Warnung uns nur dann wirklich fruchten kann, wenn wir das Gewarntsein zum Gefeitsein zu wandeln wissen. In wie weit es freilich je möglich sein wird, aus der Vertiefung des geschichtlichen Blickes, die wir, d. h. doch immer die Einzelnen, Gobineau verdanken, ein bewussteres geschichtliches Leben einer ganzen Völker- oder Racen-Gesammtheit zu gewinnen, das ist ein Problem, das nur berührt zu werden braucht, um sofort in fast niederschmetternder Schwierigkeit vor uns zu stehen. Hier kam es mir ja auch nur darauf an, darauf hinzudeuten, welche Richtungen dem Denken, welche Pflichten dem Handeln jener Einzelnen mit der neuen Erkenntniss erstehen, und nochmals, zum letzten Male, will ich auch hier des Bürenvolkes gedenken, um wenigstens an einem herzerhebenden Beispiele zu zeigen, dass doch nicht nur Warnungen, dass zum Glück auch noch Lehren aus der zeitgenössischen Geschichte zu gewinnen sind.

Mit einem eigenthümlichen Gefühle nehme ich Abschied von einer Arbeit, die mich mehr als irgend eine andere meines Lebens beschäftigt, die mich Jahre lang, ich darf wohl sagen bei Tag und bei Nacht, in der Heimath und in dreien fremden Ländern gefangen gehalten und nicht losgelassen hat. *) Dass sie wirklich vollendet worden, muss mir heute fast

*) Eine süddeutsche Frau, die sich während meiner Wilhelmshöher Jahre einmal in Angelegenheiten des Racenbuchs an mich wandte, hat mit unfreiwilligem Scherze die Situation treffend gekennzeichnet, als sie mich auf der Adresse aus der Rasenallee, in der ich damals wohnte, in eine „Rassenallee“ versetzte.

traumhaft erscheinen: Sie wissen, wie kaum ein Anderer ausser Ihnen, unter welchen Umständen, gegen welche Hemmnisse und Unmöglichkeiten sie zu Stande gekommen, wie sie hundert Mal ganz in Frage gestellt gewesen ist. Gerade in den ersten Jahren, wo ich die entscheidenden Vorarbeiten zu machen, mich in die Schwierigkeiten des Verdeutschens eines solchen Werkes, dessen Schöpfer ich wegen seiner Rücksichtslosigkeiten gegen seinen Uebersetzer oft genug hätte grollen mögen, wenn es nicht eben Gobineau gewesen wäre, erst hineinzuleben hatte, war der Stand meiner Gesundheit ein derartiger, dass ich überhaupt nur unter den qualvollsten Martern, und dann immer nur viertelstundenweise, arbeiten konnte; etwa anderthalb Jahre hat die Arbeit so gut wie ganz ruhen müssen, weil es mir aufgegeben war, als einziger Aufgabe der zu leben: der Gewinnung neuer Kräfte für meinen durch vieljährige Uebearbeitung der völligen Zerrüttung nahe gebrachten Organismus durch unbedingtste geistige Enthaltung vorzuarbeiten. Und diese Periode schwerster körperlicher Leiden war zugleich diejenige, wo von anderer Seite her die meinem Werke gebrachten materiellen Opfer mich zu erdrücken drohten — ich hatte nach langem Kampfe meine amtliche Stellung aufgegeben, um mich wo möglich meiner neuen Aufgabe zu retten —: ich habe es da kennen gelernt, wie es oft nur an einem Faden hängt, ob unser Beginnen uns mit Sieg krönt oder dem Untergange weicht, ob wir Don Quixoterien oder Dauerwerke, ideale Demonstrationen oder praktische Thaten liefern, ob wir einen Schlag in die Luft thun oder es zu einer Bodenbesitzergreifung bringen. Und dieser Faden wiederum, er wird bezeichnet durch die Werkzeuge der Vorsehung, die uns diese im entscheidenden Augenblicke über den Weg sendet. Gehören nun zwar die guten Geister, die in jenen dunklen Tagen als Dauer-Hüter und -Helfer über mir gewaltet, nach tiefsten Lebensgesetzen auch in eine vertrauteste Oeffentlichkeit einmal nicht hinein, so ist es mir um so mehr ein Herzensbedürfniss, zwei liebe Freunde hier namhaft zu machen, welche mir über die eigentliche Krisis hinweg geholfen und es bewirkt haben, dass jene meine Opfer mich schliesslich doch nicht erdrückt haben: Herrn Friedrich Schön und Frau Gräfin Mathilde de La Tour. Sie werden mich nicht für weniger grossdenkend, noch für weniger zartfühlend halten, wenn ich intimste Vorgänge, wie ihre damalige Unterstützung, hier zur Sprache bringe. Ich bin aber der Meinung, dass im Angesichte eines grossen Zieles alle persönlichen Rücksichten zu schweigen haben, und es würde mir Etwas fehlen, wenn ich es nicht ausgesprochen hätte, dass meine Aufgabe, die unter Umständen zum verhängnissvollen Abenteuer für mich hätte werden können, nicht zum Wenigsten dadurch zum guten Ende hindurch geführt worden ist, dass jene Beiden als thatkräftig verständnisvolle Helfer mir zur Seite traten.

Und nun also an ein Weiteres! Ja, ich darf wohl sagen, es ist mir, als begänne jetzt erst die eigentliche Arbeit, als hätten wir erst die Vor-

bereitungen beendigt, so reich, so voll, so gross liegt das Alles noch vor mir, was ich in Gobineau gefunden habe und Anderen noch aus ihm zuführen möchte. Bedenken und Einwendungen sollen mich dabei in Zukunft so wenig beirren als bisher, wo sie meinen Weg so regelmässig wie die Wellen das Schiff umspült haben. Hätte ich darauf überhaupt hören wollen, ich glaube, ich hätte schier Nichts veröffentlicht. Als ich daran ging, Gobineau deutsch in Deutschland zu bringen, da meinten die Hochmüthigen, das sei nicht nöthig. Ich habe ihnen an anderer Stelle geantwortet; heute sehen wir's: Tausende und aber Tausende lesen jetzt Den, den zuvor eine Handvoll Einzelner las. Als ich ein anderes Werk französisch in Frankreich neu veröffentlichte, da wurden gar Viele bei uns in Deutschland schwach, da jammerten die Ehrlichen unter den Unfranzösischen, hinter denen sicher noch viele Verschämte standen, dass nun für sie Gobineau über die Grenze sei. Als ich zum Dritten, mit dem Alexandre, ihn französisch nach Deutschland brachte, trug wiederum gerade ein ernstester Freund unserer Sache Bedenken, weil nach seiner Ueberzeugung „der französische Text eine grosse Erschwerniss für die Aufnahme in Deutschland sei, dagegen die deutsche Einleitung nur wenigen Franzosen Etwas nütze.“ (Beides an sich gewiss nur gar zu richtig!) Ich verzage trotz Alledem nicht, und wenn alle Stricke reissen, bleibe mir als vierte und letzte Möglichkeit noch die: Gobineau deutsch in Frankreich. Vielleicht wäre sie die aussichtsvollste von allen, nachdem jetzt, dank den Triumphen des deutschen Pavillons und des deutschen Restaurants 1900 in Paris, deutsch dort Trumpf ist. Jedenfalls ziehe ich aus der Summe aller Bedenken nicht etwa das Facit, dass Gobineau überhaupt nirgend und in keiner Form mehr erscheinen solle, sondern fühle mich gerade umgekehrt dadurch angetrieben, dafür zu sorgen, dass er möglichst überall und in allen Gestalten zu finden sei, fester denn je davon durchdrungen und zum Glück auch durch immer neue und unerschöpflich schöne Zeugnisse darin bestärkt, wie allgewaltig aus ihm jener wahre heilige Geist der Kunst wie der Geschichte weht, der in den verschiedensten Zungen immer wieder zu allen Denen sprechen muss und wird, die noch Race genug besitzen, um gesund, um gross, um ideal zu denken und zu leben. Von unseren Deutschen insbesondere ist es doch wohl kaum zuviel verlangt, dass auf seine Anregung hin das eingerstete Französisch dieses oder jenes ihm ernstlich Zugewendeten wieder einmal aufgefrischt werde. In jedem Falle aber und für alle Formen der Verbreitung erschien mir der Vereinsmodus, vermöge dessen die sonst blind auf ein Buch zusammenströmenden Abnehmer und Lesermassen gewissermaassen zuvor gesichtet und einer Prüfung unterzogen werden, als der im idealen Sinne einzig geeignete, wenn die Werke eines Grossen wie Gobineau in die rechten Hände kommen sollen.

Und damit wären wir denn so ungefähr da angelangt, wo es, wenn diese Gedenkfeier eine mit lebendigen Menschen gefeierte, wirkliche, und

nicht eine geschriebene und gelesene wäre, nun zum guten Ende heissen könnte: „es lebe der Gobineau-Verein!“ Verdient hat er es sicherlich, und wie hoch seine Schätzung schon gestiegen ist, erhellt nicht am Wenigsten daraus, was er in der Welt Alles leisten, wofür er nicht selten erhalten soll. Es wäre indiscret, davon hier ein Weiteres auszuaplaudern. Der Humor der Sache ist nur, dass dergleichen sich gerade neuerdings zu mehren beginnt, wo wir zum ersten Male in etwas wie Geldverlegenheiten gerathen sind und vielmehr des Succurses nicht übel bedürften. Indessen wird ja auch das wohl vorübergehen, und auf jeden Fall kann ich unseren Freunden versprechen, dass, wenn mir der Himmel die Gesundheit und der Verein die Mittel gibt, sie noch viel Grosses und Schönes zu erleben bekommen sollen.

Pfingsten 1901.

Besprechungen.

Friedrich von Hausegger, Unsere deutschen Meister:

Bach, Mozart, Beethoven, Wagner.

München 1901.

Dass es einer Empfehlung oder auch nur einer kritischen Würdigung des Hauseggerschen Opus posthumum für die Leser der „Bayreuther Blätter“ kaum eigentlich bedürfen möchte, ist wohl ebenso gewiss, als sie gerade mir, dem Bearbeiter und Herausgeber des Buches, am allerwenigsten anstehen würde. Wenn ich trotzdem der Aufforderung, an dieser Stelle über Hauseggers Werk zu berichten, gerne entsprochen habe, so lag das daran, dass ich hoffen durfte, einerseits diese Gelegenheit zu einer ausführlicheren Rechenschaftsablegung über meinen Antheil an der Vollendung und Veröffentlichung des Buches benutzen zu können, als sie mir in dem aus mehr als einem Grunde nothwendigerweise möglichst knapp zu haltenden Vorworte erlaubt gewesen war, — anderseits zu einigen allgemeinen Bemerkungen willkommenen Anlass zu finden.

Als ich unmittelbar nach dem so unerwartet plötzlich eingetretenen Tode Hauseggers in den „Bayreuther Blättern“ ihm, dessen preiswerthes Verdienst es gewesen war, den lebenspendenden Strom des Schaffens und der Lehre unseres Meisters auf die bisher nur allzu dünnen Felder theoretischer Aesthetik geleitet und damit insonderheit der Philosophie der Musik einen neuen, heute schon weit über die engeren Kreise der Bayreuther Gemeinde hinaus fruchtbar fortwirkenden Impuls gegeben zu haben, — als ich dem unvergesslichen Todten damals einige Worte des Nachrufes widmete, da war es vor allem ein Gefühl, das mich bewegte: das des Schmerzes darüber, dass es auch Hausegger, gleich so vielen anderen, die der Welt Vieles und Bedeutendes zu sagen hatten, nicht vergönnt gewesen war, seine Lebensarbeit ganz zu Ende zu führen, dass er in einem Alter abgerufen wurde, wo er menschlichem Ermessen nach von der Zeit des allmählichen Versiegens der geistigen Produktivität noch sehr weit entfernt war, dass er die litterarischen Dokumente seines Denkens und Schaffens als einen Torso hinterlassen musste, der unbeschadet der Bewunderung dessen, was er ist, doch immer daran gemahnend musste, was alles er in Zukunft noch hätte werden können, wenn ein grausames Schicksal dem unermüdlich Thätigen nicht vor der Zeit die Feder aus der Hand gerissen hätte.

Dass Hausegger über einer neuen schriftstellerischen Arbeit gestorben war, wusste ich, als ich jenen Nachruf schrieb, nicht aber auch schon, welcher Art sie sei und welches Thema sie behandle. Ich muss nun gestehen: als ich erfahren hatte, um was es sich handle, konnte ich mich zunächst eines gewissen Gefühles egoistischer Enttäuschung nicht ganz erwehren. Wie schade, sagte ich mir, dass gerade dieser Mann, statt ein neues ästhetisches Problem in Angriff zu nehmen, dessen Bearbeitung unsere Wissenschaft zweifellos in ungewöhnlicher Weise angeregt und gefördert hätte, seine letzten Lebensjahre darauf verwenden musste, die Ergebnisse seines früheren Forschens dadurch zu popularisiren, dass er sie an dem geschichtlichen Wachsen und Werden der deutschen Tonkunst exemplifizierte, und damit etwas zu leisten, was unvereinbar voraussichtlicher Weise nichts

wesentlich Neues bieten konnte, — gewiss ein etwas überhebliches und vom Dünkel des Fachmannes infiziertes, aber immerhin, wie ich denke, sehr wohl zu verstehendes vorgreifendes Urtheil. Dass es einem eingehenden Studium des Hauseggerschen Manuskriptes nicht Stand hielt, dass ich es um so mehr als unberechtigt erkannte, je mehr ich mich mit dem Werke selbst vertraut machte, das brauche ich dem, der das Buch nun kennt, kaum erst ausdrücklich zu versichern. Vor allem: dass ein Popularisiren der Hauseggerschen Lehre von der „Musik als Ausdruck“ etwas ungemein Verdienstliches sei, wodurch sie befähigt würde, in die weitesten Kreise aller an unserer Tonkunst mit lebendigem Interesse Theilnehmenden zu dringen, war von vornherein ebenso klar, als dass dies am besten, ja vielleicht einzig und allein in ganz genügender Weise geschehen könne auf dem von Hausegger eingeschlagenen Wege einer durchgeführten Anwendung des *Exempla docent*. Und wenn man vielleicht der Ansicht gewesen wäre, dass diese Nutzenanwendung der Ausdruckstheorie auf die Geschichte der deutschen Musik sehr wohl auch von einem subalternen Geiste hätte geleistet werden können, so musste man doch jedenfalls nach dem Kennenlernen der Hauseggerschen Arbeitsagen: zweifellos wäre es einem anderen, wenn überhaupt, nicht in gleich vollkommener Weise gelungen, einen Grundgedanken durch zwei Jahrhunderte künstlerischer Entwicklung hindurchzuführen, ohne der Gefahr der Einseitigkeit oder willkürlichen, die historischen Thatfachen vergewaltigenden Konstruirens zu erliegen. So wenig Neues dieses Werk im Einzelnen für den bringt, der die deutsche Musikgeschichte kennt und gelernt hat, sie im Geiste Wagnerscher Kunstauffassung zu begreifen, so bewundernswerth und meisterhaft ist es als Ganzes, und damit — insofern es in vieler Beziehung ein geradezu klassisches Muster seiner Art ist, — auch für den Fachmann im höchsten Grade belehrend. Man entschuldige, dass ich nun doch ausdrücklich auf die Vorzüge des von mir herausgegebenen Werkes zu sprechen komme — aber das, worin ich das Hauptverdienst Hauseggers glaube erkennen zu müssen, darf, wie mir scheint, doch auch an dieser Stelle nicht ungesagt bleiben.

Wenn nämlich ein grösserer Abschnitt geschichtlicher Entwicklung aus dem Gesichtspunkte einer einzigen leitenden Grundidee betrachtet wird, so liegt begreiflicher Weise die Gefahr sehr nahe, dass in der Darstellung dieses einheitlichen Band, das die auf einander folgenden historischen Erscheinungen mit einander verknüpft, über Gebühr in den Vordergrund trete, dass die individuelle Eigenheit und Besonderheit der wirkenden Persönlichkeiten hinter der Betonung des Verbindenden und Gemeinsamen der ihnen gestellten geschichtlichen Aufgaben allzu sehr zurücktrete, dass insonderheit auf dem Gebiete der Kunstgeschichte die einzelnen Künstler-Individualitäten allzu einseitig im Lichte des Problems erscheinen, das ihnen ihre zeitliche Stellung zu lösen gibt: das Erbe der Vergangenheit, auf der sie fussen, das Milieu der Gegenwart, in der sie wirken und von der auf sie selbst — wie anderseits von ihnen auf jene — die manigfaltigsten Einflüsse ausgehen, — und endlich das Phantasiebild der Zukunft, die der Künstler im Geiste erhofft und erschaut und der sein bestes Schaffen gewidmet ist, — sie machen sich so sehr und so ausschliesslich geltend, dass darüber nur schwer zu seinem Rechte kommt, was doch überall die Hauptsache bleibt, das *Magnum mysterium* alles künstlerischen Produzirens, wie jedes menschlichen Wirkens überhaupt: das innerste Wesen, der ausserzeitliche („metaphysische“) Kern der Individualität, wie er, dem Verstande ein ewig unbegreifliches Räthsel und nur dem hellseherischen Blicke des Auges der Liebe erkennbar, all unserem Thun und Handeln das eigentlich charakteristische Siegel aufprägt. Ist ja doch alles historische Geschehen das Produkt zweier Faktoren, von denen nur der eine — das „Objekt“ im ausgedehntesten Sinne des Wortes — dem an der Hand des Kausalitätsgesetzes vor-

wärts schreitenden wissenschaftlichen Forschen zugänglich ist, während der andere — das „Subjekt“ — nur als äussere „Erscheinung“ aus Ursachen hergeleitet, in seinem innersten Wesen, als „Ding an sich“ aber wohl vom Gefühl intuitiv erfasst und insofern „begriffen“, niemals aber eigentlich (für den Verstand) „erklärt“ werden kann. Dieser irrationale Rest, den unser historisches Erkennen überall nur konstatiren, nirgends aber durch eine kausale Erklärung auflösen kann, wird nun, wie gesagt, allzuleicht unterschätzt oder gar — wie dies in der Hegelschen Geschichtsphilosophie der Fall war — gänzlich ignorirt, wenn wir entwicklungsgeschichtlich vorgehen, das historische „Objekt“ zum Ausgangspunkt nehmen, d. h. mit anderen Worten einen grossen Komplex geschichtlicher Thatsachen unter eine leitende Grundidee zusammenfassen, den zeitlichen Werdegang einer Kunst z. B. als einem einzigen Ziele zustrebend und einzig von der Sehnsucht nach der Erreichung dieses Zieles bewegt ansehen, wenn wir — um es ganz kurz zu sagen — die Geschichte teleologisch konstruiren. Dann sinken namentlich in der Kunstgeschichte die eigentlichen Träger der Entwicklung, die Künstler-Individualitäten, nur allzu leicht zu blossen ausführenden Organen oder gar gemeinen Handlangern der angeblich im Grunde allein schöpferischen „Idee“ (im Hegelschen Sinne des Wortes) herab und man sucht die dem Verstande gewiss unbequeme Anerkennung des thatsächlichen Wunders genialer Persönlichkeit zu umgehen vermittle der Illusion eines pseudo-wissenschaftlichen Rationalismus, der eben darum, weil er Alles erklären und auf „Vernunft“ zurückführen zu können prätendirt, gewöhnlich auch die richtige Deutung dessen verfehlt, was wirklich der wissenschaftlichen Erkenntniss zugänglich ist, — gewiss ein Tausch von höchst zweifelhaftem Werthe.

Dass es nun Hausegger verstanden hat, diese gefährliche Klippe so glücklich zu umschiffen, dass es erst der nachträglichen kritischen Prüfung und Würdigung zum Bewusstsein kommt, welch hoher Kunst es bedurfte, um hier nicht zu scheitern, das war es, wie gesagt, was ich vor allem und am meisten bewunderte. Dass in seiner Darstellung nicht bloss die ganze grosse Entwicklung unserer Musik, der einheitliche Zug, der durch die Jahrhunderte hindurchgeht, das gemeinsame Ziel, dem das allmähliche Werden und Wachsen des deutschen Wesens, wie auf allen anderen Gebieten, so auch auf dem der Tonkunst zustrebt, sondern eben so sehr auch die Individualität, das Eigenthümliche und Besondere jedes einzelnen Meisters, das, worin er sich von allen seinen Vorgängern und Nachfolgern unterscheidet, und was seinem Werke die ewige und unvergängliche Bedeutung verleiht, die es für die Gegenwart und alle Zukunft zu etwas an sich Werthvollem macht und es für immer davor bewahrt, jemals zu einem nur noch historisch interessanten Dokumente herabzusinken, — vorausgesetzt natürlich, dass es sich um ein echtes Kunstwerk handelt, — dass dies alles bei Hausegger eben so sehr zu seinem Rechte kommt, das zeigte mir, wie eben doch nur er selbst im Stande war, diese Aufgabe so zu lösen, wie sie gelöst werden musste, wenn thatsächlich etwas Fruchtbare und Segensreiche zu Stande kommen sollte.

Aber, — mitten in diese Begeisterung über den Werth des hier Geleisteten tönte mir gleich von Anfang an die zweifelnde Frage: ist es überhaupt möglich, ohne pietätsloser Eigenmächtigkeiten sich schuldig zu machen, das Buch so weit fertig zu stellen, dass es sich dem grossen Publikum als ein Abgeschlossenes präsentieren könnte? Denn in mehr als einer Hinsicht hatte Hausegger sein Werk unvollendet lassen müssen: es war nicht nur insofern nicht fertig geworden, als einzelne Theile ganz ungeschrieben geblieben waren, sondern auch das Geschriebene lag nicht in solcher Gestalt vor, dass man es ohne Weiteres als „druckfertig“ hätte bezeichnen können. Wie als ob die Sorge, plötzlich von seiner Arbeit ab-

berufen zu werden, ihm selbst nicht ganz fremd geblieben wäre, hatte Hausegger offenbar zunächst einzig und allein im Auge gehabt, seine Gedanken überhaupt erst einmal zu Papier zu bringen, vorderhand noch unbekümmert um die Form, in der das geschah, und die stilistische Ausfeilung einer schliesslichen endgiltigen Revision des Manuskriptes vorbehaltend. So kam es, dass der hinterlassene Text fast durchgehend in stilistischer Beziehung den Charakter einer vorläufigen, hier mehr, dort weniger ausgeführten Skizze trug, die, so wie sie war, zu veröffentlichen, nicht wohl möglich gewesen wäre. Andererseits war ich mir von Anfang an sehr wohl bewusst, wie schwierig und bedenklich auch das vorsichtigste Eingreifen einer fremden Hand gerade bei einem Schriftsteller von dem Range Hauseggers sei. Denn kann man schon einem wirklich schlechten Stilisten damit Unrecht thun, dass man seine Ausdrucksweise zu verbessern sucht, indem man eben mit den Fehlern auch alle individuellen Eigenthümlichkeiten seines Stiles ausmerzt, so wächst diese Gefahr naturgemäss bei einem Autor, der die Sprache mit gereifter Meisterschaft zu behandeln versteht, im Drange der Produktion aber darauf verzichtet, seine Gedanken sofort in die definitive sprachliche Form zu giessen, und sich vorderhand mit einer mehr oder minder flüchtigen Skizzirung des zu Sagenden begnügt. Da heisst es unbeschadet des vollen Bewusstseins dessen, was man wagt, aller zagen Bedenklichkeit Herr zu werden, — oder man muss vornherein resigniren: alle Halbheit würde nur das Uebel vergrössern, statt es zu verbessern.

Und so entschloss ich mich denn gerade aus Pietät gegen den Geist des Buches, aller Pietät gegen den Buchstaben des Manuskriptes abzusagen, und überall da die Ausdrucksweise, wenn nöthig auch einschneidend zu ändern, wo es mir schien, als ob das vom Verfasser Gemeinte nicht genügend klar oder auch nur sprachlich nicht hinreichend glatt geformt gewesen sei. Ob dabei immer eine Verbesserung heraus gekommen sei, vermag ich natürlicher Weise nicht zu beurtheilen. Wenn aber, wie mir versichert wurde, das Buch sich jetzt wirklich gut und fliessend liest, so bin ich allerdings so unbescheiden, einen, wenn auch kleinen Theil des Verdienstes hievon meiner Revision zuzuschreiben. Jedenfalls war dies der schwierigste, zeitraubendste und, wie ich glaube, auch wichtigste Theil meiner Herausgeberarbeit.

Nur scheinbar diffiziler, in Wirklichkeit aber viel einfacher lag es mit dem Ergänzen der fehlenden Stücke. Wie ich schon in meinem Vorworte gesagt, hatte Hausegger nur die drei Bach, Mozart und Beethoven gewidmeten Abschnitte beendet. Die Betrachtung des Schaffens Richard Wagners und das Schluss-Kapitel: Was ist deutsche Kunst? brachen mitten im Texte ab, und das Leben des Bayreuther Meisters wie die ihm vorangehende allgemeine Einleitung fehlten gänzlich. Skizzen, die einen Fingerzeig hätten geben können, waren so gut wie gar nicht vorhanden. Das Wenige, was ich vorfand, habe ich benutzt, so gut es gehen wollte.*) Es versteht sich von selbst, dass ich bei meiner ganzen Herausgeber-

*) Das eine dieser Fragmente lautete so: „Zwei Strömungen sind es, welche, ihren Ausgang aus den Befreiungskriegen nehmend, das Zeitalter kennzeichnen, welchem der nun zu besprechende grosse Tonmeister R. Wagner angehört: die freiheitliche und die nationale. Die erstere macht sich nach aussen hin in stärkerer Weise bemerkbar, die letztere geht tiefer; die erstere entspringt der augenblicklichen Noth, die letztere einem nach stätiger Entwicklung drängenden Lebensbedürfnisse; die erstere hat einen negativen Charakter, die Beseitigung der Hindernisse freiheitlicher Bethätigung, die letztere einen positiven, die organische Gestaltung des erwachenden nationalen Lebens. Die im Namen der Freiheit und mit dem Aufgebote nationaler Begeisterung erfochtenen Siege der vereinigten Mächte über Napoleon waren ihrem Wesen nach Siege der Reaktion. Das erwachte Freiheitsbedürfniss aber konnte nicht mehr zurückgedämmt werden. Auf allen Gebieten drängt es mit wach-

arbeit, soweit sie Fehlendes zu ergänzen hatte, vor allem darauf ausging, so wenig als nur irgend möglich aus „Eigenem“ zu geben, dass ich mich ängstlich hütete, irgendwie meine Person und meine Ansichten in den Vordergrund zu drängen und damit die Einheitlichkeit des Buches zu zerstören. Desshalb verzichtete ich auch mit vollem Bewusstsein darauf, die fehlenden Stücke in dem selben Umfange auszuführen, wie sie von Hausegger ersichtlicher Weise geplant gewesen waren. Nur wenn ich mich darauf beschränkte, nicht mehr als das zur Vermeidung eines allzu fragmentarischen Eindrucks unbedingt Erforderliche zu thun, konnte ich hoffen, dass der Leser nicht den Herausgeber als einen unangenehmen Eindringling in fremdes Geisteswerk peinlich empfinde, — und es wäre mir die allergrösste Genugthuung, wenn einsichtige Beurtheiler geneigt wären, mir das Lob zu spenden, dass ich wirklich nicht mehr zu dem Hauseggerschen Texte hinzugefügt habe, als zum wenigstens äusserlich harmonischen Abschliessen und Abrunden absolut nothwendig war.

Jenen hohen Vorzug, den ich vorhin an dem Werke rühmte, dass es nämlich, obwohl es die Entwicklungsgeschichte der deutschen Musik unter dem Gesichtspunkte einer einzigen leitenden Idee betrachtet, doch niemals die individuelle Eigenart der einzelnen künstlerischen Persönlichkeiten zu kurz kommen lässt, konnte der Verfasser nur dadurch erreichen, dass er von vornherein nicht darauf ausging, eine eigentliche Geschichte der deutschen Musik zu schreiben, sondern gleich von Anfang an monographisch die vier Grossmeister deutscher Tonkunst Bach, Mozart, Beethoven, Wagner herausgriff, um an ihrem Wirken den historischen Werdegang unserer Kunst darzulegen: so war schon durch die Disposition des Stoffes ausgedrückt, dass das schliesslich und im tiefsten Grunde allein Ausschlaggebende die Macht der genialen Persönlichkeit sei. Dabei durfte das im engeren Sinne des Wortes Biographische nicht durchaus vernachlässigt werden, obwohl es der ganzen Tendenz des Buches nach streng genommen Nebensache bleiben musste. Nun waren Hausegger's Biographien der drei Meister Bach, Mozart, Beethoven ursprünglich viel detaillirter gehalten als sie nun gedruckt vorliegen, ohne jedoch hinwiederum so ausführlich zu sein, dass sie wesentlich mehr geboten hätten, als man in jeder landläufigen Lebensbeschreibung, ja in jedem Lexikon

sender Macht nach Erfüllung. Namentlich bemächtigt er (?) sich der Litteratur, durch sie ihr (?) Feuer in die Adern des Volkes giessend. Das Aufgebot aller Mittel zur Zurückdrängung dieser Bewegung war vergebens, ja diente nur dazu, ihr immer neue Nahrung zuzuführen. Dem „heiligen Bunde“, welchem sich die Machthaber ganz Europas mit Ausnahme des Papstes und des Sultans angeschlossen hatten, stand ein Geheimbund „das junge Europa“ gegenüber, dessen Ziel die europäische Republik war.“ — Vgl. S. 157 ff. des Buches. — Eine kürzere, zweite Bleistiftskizze, die offenbar für das Schlusskapitel bestimmt war, hatte folgenden Wortlaut: „Es ergibt sich nun die Frage: Was ist die Zukunft der deutschen Musik? Sie kann mit einer anderen beantwortet werden: Was ist die Zukunft des deutschen Lebens überhaupt? Ist es berufen, wie bis nun auf dem Wege der Verinnerlichung seine Vervollkommenung zu finden? Dann wird die Musik auch fortan Träger des deutschen Gedankens sein; zur Kunst erweitert wird sie allmählich das deutsche Leben und endlich alles Leben in sich ziehen. — Subjekt und Objekt; Herrschaft des ersteren, Bewältigung des letzteren.“ Vgl. S. 242 des Buches. — Sonst enthielten Hauseggers Manuskriptbücher nur noch zahlreiche Excerpte und Notizen aus fremden Werken, und zwar namentlich aus den Schriften und Briefen des Meisters, aus den Wagner-Werken von Chamberlain und Dinger, aus Treitschke (Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert), Carrière (Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung) u. a., die ausnahmslos für das 4. und 5. Kapitel bestimmt waren. Von ihnen konnte ich aus den im Vorworte des Buches angegebenen Gründen kaum irgend einen Gebrauch machen. — Schliesslich erlaube ich mir noch ein genaues Verzeichniss der von mir ergänzten Stellen zu geben: S. 7 Z. 5—33, S. 55—57 Z. 16, S. 91 letzte Zeile bis 92, S. 100 Z. 8—33, S. 103 Z. 19—105 Z. 7 (kürzende Zusammenfassung des Hauseggerschen Textes), S. 157—170 Z. 3 v. u., S. 206 Z. 4—207, S. 240 Z. 12—244.

finden kann. Da war es dann, wie ich glaube, ein glücklicher Gedanke des Verlegers, die Streichung dieser Lebensbeschreibungen anzuregen, bezw. vorzuschlagen, dass alles äusserlich Biographische auf das knappste Maass zu reduzieren sei, während natürlicher Weise von Hausegger's ausgezeichneten Charakteristiken und Ausführungen über das innere Leben der Meister, ihren geistigen Entwicklungsgang u. s. w. kein Wort fallen durfte. Auch diese Kürzungen waren keine leichte Arbeit, und ich kann versichern, dass mir die Anbringung eines passenden „Striches“, die Komprimirung des Inhaltes des Weggefallenen in wenige Zeilen und das Auffinden eines glatten Ueberganges, der auf den Hauseggerschen Text zurückführte, oft mehr Mühe und Kopferbrechen verursacht hat, als wenn ich den ganzen Abschnitt neu zu verfassen gehabt hätte. Hoffentlich ist auch in dieser Hinsicht meine redliche Anstrengung nicht ohne allen Erfolg geblieben.

Das war ungefähr das, was in diesem Falle der Herausgeber Besonderes zu thun hatte. Dass überdies noch manches andere, was keinem Herausgeber erspart bleibt, wie z. B. das Nachschlagen zweifelhafter oder in der Abschrift korrumpirter Zitate*), zumal wenn die genaue Angabe des Ortes fehlte — z. B. „eine Strophe im Titirel beschreibt“ — überaus zeitraubend war, bedarf wohl kaum der ausdrücklichen Erwähnung. Ich erstrebte in dieser Beziehung möglichste Genauigkeit, ohne indessen meiner Gewissenhaftigkeit gänzlich Genüge thun zu können.

Man nennt derartige Arbeiten, wie ich sie mit der Herausgabe des Hauseggerschen Buches nach bestem Können zu vollbringen versuchte, wohl „undankbar.“ Wie mir scheint, nicht ganz mit Recht. Denn wenn auch die Befriedigung des schriftstellerischen Ehrgeizes dabei zu kurz kommen mag, jene innere Satisfaktion, die das Bewusstsein gewährt, etwas Nützliches und Fruchtbringendes geleistet zu haben, kann um so weniger ausbleiben, je höher der Mann steht, dem man einen solchen Dienst erweist, — und in Folge dessen durfte gerade ich in diesem Falle aus meiner Arbeit aufrichtige Genugthuung in reichstem Maasse schöpfen. Musste ich mir doch sagen, dass ich, — abgesehen von der Erfüllung einer schuldigen Pietätspflicht gegenüber einem Manne, dem ein jeder von uns so viel zu verdanken hat, — das Meine dazu beigetragen hatte, dass dem deutschen Volke ein Werk nicht vorenthalten bleibe, das dazu berufen erscheint, bildend und erleuchtend im schönsten und echtsten Sinne des Wortes zu wirken.**)

Rudolf Louis.

*) Das Hauseggersche Manuscript lag mir zum grössten Theile in einer, bisweilen recht ungenügenden Copie von fremder Schreiberhand vor.

**) Schliesslich kann ich mir nicht versagen, ausdrücklich zu erklären, wie sehr es mich gefreut hat, dass Hauseggers Buch und mein Antheil daran auch schon das gefunden hat, was mir als Schriftsteller noch immer die höchste Genugthuung gewährte: einen wirlich sachkundigen Kritiker, dessen Anerkennung, weil sie motivirt ist, befriedigt. Dr. A. Prüfer hat — allerdings auch fast als der Einzige von denen, die das Werk bis jetzt öffentlich gewürdigt haben — in der Leipziger Zeitung (vom 17. XII. 1900) eine wirklich werthvolle Besprechung veröffentlicht, für die ich ihm vor allem auch wegen der Berichtigung zweier mir unterlaufener sachlicher Uebersehen aufrichtig dankbar bin.

Dr. Martin Berendt, Schiller-Wagner.

Ein Jahrhundert der Entwicklungs-Geschichte des deutschen Dramas. Berlin 1901.

In dem Wort-Ton-Drama unseres Meisters vereinigen sich zwei künstlerische Strömungen, die bis auf ihn getrennt und unbewusst dem selben Ziele zugestrebt hatten. Die tiefe Sehnsucht nach einem allumfassenden höchsten Kunstwerke, von der wir die Bestrebungen unserer grossen Musiker und Dichter in gleicher Weise erfüllt sehen, führt zu jener gewaltigen Synthese, in der sich die Schwester-Künste verbinden, um gemeinsam das zu verwirklichen, was jede für sich allein unmöglich hatte erreichen können. Das Resultat dieser Synthese, das Wagnerische Drama ist nun, ganz äusserlich und oberflächlich betrachtet, von derjenigen Verbindungsform der Dichtkunst mit der Tonkunst, die man als Oper schon seit Langem gekannt hatte, so wenig verschieden, dass auch heute noch solche, die nicht der eigenen Belehrung des Meisters theilhaftig geworden sind, sich vielfach nicht scheuen, diese gewaltigen Werke unter den Begriff der Oper zu subsumiren. Darum konnte man sich auch lange Zeit nicht dazu entschliessen, die dramatischen Schöpfungen unseres Meisters in einem anderen geschichtlichen Zusammenhange zu erblicken, als in dem der Musikhistorie, bezw. der Entwicklung der Oper; und so kam es denn, dass das Wagnerische Drama zwar als der krönende Abschluss des zweiundeinhalb Jahrhunderte durchlaufenden Werdeganges der Oper auch von Bayreuth Fernerstehenden nachgerade immer bereitwilliger und allgemeiner anerkannt wurde, während jene andere Beziehung, nach der in ihm ebenso sehr auch die deutsche Dichtkunst das Ziel erreicht, das sie mit dem rezitirten historischen Drama Schillers und seiner Nachfolger und Nachahmer vergebens angestrebt hatte, in weiteren Kreisen entweder gänzlich unbeachtet blieb, oder aber als grundlos gelegnet wurde. Richard Wagner als der höchste Gipfel, den die Entwicklung des deutschen Geistes auf musikalischem Gebiete bis jetzt erreicht hat, ist heute eine fast schon zum unbestrittenen Gemeingute der Gebildeten gewordene allgemein verbreitete Vorstellung; wogegen die andere Seite: Richard Wagner als Nachfolger und Vollender Schillers, als Deutschlands grösster dramatischer Dichter, so sehr sie von den Anhängern des Meisters jeder Zeit hervorgehoben wurde, immer noch nicht wirklich durchgedrungen ist, und gerade in den Kreisen des zünftigen Litteratenthums — des künstlerischen wie des wissenschaftlichen — vielfach noch als indiskutable Wagnerianische Verstiegenheit mit offenem Hohne abgethan wird.

Es muss daher mit Freuden begrüsst werden, dass ein, so viel ich weiss, nicht dem engeren Kreise der Bayreuther Gemeinde Angehöriger nunmehr den Versuch einer Darstellung der Entwicklungsgeschichte des neueren deutschen Dramas gemacht hat, die davon ausgeht, dass „die gewaltigen Versuche der grossen deutschen Dramatiker, ein vollendetes deutsches Bühnendrama zu erschaffen, nicht“ — wie es die landläufige Litteraturgeschichte gewöhnlich darstellt — „vergeblich waren, dass sie vielmehr schliesslich von dem Erfolge gekrönt waren, ein mustergiltiges originales deutsches Bühnendrama ins Leben rufen zu helfen, das dem Shakespearischen an Grösse und Gewalt in seiner Art nicht nachsteht“, — und dass wir eben in Richard Wagner den Schöpfer dieses Dramas zu erkennen hätten. Freilich muss gesagt werden, dass Berendt's Versuch keineswegs bereits durchaus

geglückt ist. Was ihn daran hinderte, die Aufgabe, die er sich gestellt hatte, voll befriedigend zu lösen, das ist der Umstand, dass er zu dem innersten Wesen der Wagnerischen Persönlichkeit, dem Kern ihrer Welt- und Kunstanschauung, alles in allem, doch erst nur in einem mehr äusserlichen Verhältniss steht. Er, der in Spinoza den „höchsten Gipfel der Philosophie“ erblickt (S. 3, vgl. S. 12 u. 129), von der Bedeutung eines Kant und Schopenhauer keineswegs durchdrungen ist, sich vielmehr durchweg so sehr im Optimismus befangen zeigt, dass er bei seinen Deutungen des Ideengehaltes der Wagner'schen Dramen nirgend eigentlich dazu gelangt, das Tragische der zu Grunde liegenden Konflikte in seiner ganzen Tiefe zu erfassen, der die „Meistersinger“ für eine „von aller Tragik freie“ Schöpfung hält, der „Tristan“ und „Parsifal“ — ebenso wie bei Schiller die gerade für das von Berendt behandelte Thema so grundlegende „Braut von Messina“, die man geradezu die „Euryanthe“ des gesprochenen Dramas nennen könnte, wie sie anderseits wieder als „missglücktes Experiment“ mit dem letzten Satze von Beethovens IX. Symphonie in Parallele gestellt werden könnte — nicht unter die „Hauptwerke“ Wagners rechnet, d. h. „diejenigen, in denen die eigentliche Tragik zum vollendeten dramatischen Ausdruck kommt“, und deren Betrachtung er für seinen Zweck entrathen zu können glaubt, er beweist fast auf jeder Seite seines Buches, dass er Wagner zwar kennen gelernt, aber nicht wahrhaft innerlich erlebt hat. Was bei ihm dagegen einzig zu seinem Rechte kommt, das ist die Form des Kunstwerkes: Richard Wagner als Schöpfer eines dramatischen Stils, der all den Anforderungen in denkbar höchstem Maasse entspricht, die an den Styl eines idealen Bühnendramas zu stellen sind. Den gewaltigen Gehalt dieser Werke an tiefen und bedeutenden Gedanken bringt er dem Leser nicht zum Bewusstsein. Meist kommt er über eine zum mindesten einseitige politisch-soziale Deutung des Inhaltes der Wagnerischen Schöpfungen nicht hinaus. — Dazu kommt noch ein Zweites: Wenn von Hauseggers Buch „Unsere deutschen Meister“ zu rühmen war, dass es, obwohl die ganze Entwicklung der deutschen Tonkunst aus dem Gesichtspunkte eines einzigen leitenden Grundgedankens betrachtend, doch niemals die von allem geschichtlichen Werden unabhängige ewige Bedeutung der einzelnen künstlerischen Persönlichkeiten vernachlässigt, so muss dagegen von Berendt gesagt werden, dass er es nicht verstanden hat, diese Klippe eben so glücklich zu umschiffen. Für ihn sind die Kunstwerke nur Momente der historischen Entwicklung, die Dramen Schillers und Goethes, so gut wie die eines Kleist, Grillparzer oder Hebbel nur Etappen auf dem Wege zu dem vollkommenen deutschen Bühnendrama, also alle dramatischen Schöpfungen deutscher Dichter bis auf Wagner nichts als Fehlversuche. Es braucht nicht erst ausdrücklich gesagt zu werden, dass das eine ganz einseitige Betrachtungsweise ist. Denn es leuchtet ein, dass jedem echten Kunstwerk, auch wenn es stylistisch nicht schlechthin „vollendet“ genannt werden kann, ausser der historischen noch eine ausserzeitliche, ewige Bedeutung zukommt, nämlich als (wenn auch in formaler Beziehung ungenügende) Manifestation einer bedeutenden Persönlichkeit. Mag z. B. Hebbels „Gyges“ immerhin auf einem Seiten- oder gar Irrwege liegen, wenn wir den Entwicklungsgang des deutschen Dramas verfolgen, so bleibt es eben darum doch Hebbel, der aus diesem Werke zu uns spricht, und wenn diese Persönlichkeit eine bedeutende ist, eine solche, die uns thatsächlich etwas zu sagen hat — und wer wollte das von einem Hebbel leugnen? —, so bleibt der eigentliche Werth einer solchen Schöpfung, das, worauf es im Grunde genommen einzig und allein ankommt, von ihrer historischen Stellung eigentlich so gut wie gänzlich unberührt. Das bedenkt aber Berendt so wenig, dass er nicht einmal der Persönlichkeit Schillers vollkommen gerecht zu werden vermag, geschweige denn der einer so eminent proble-

matischen Natur wie eben Hebbel eine war. *) So wird die Lektüre dieses Buches zwar durchaus nicht überall unsere Zustimmung zu erwecken im Stande sein: aber gerade darum wird es um so mehr sich geeignet erweisen, zu eigenem Nachdenken anzuregen.

Rudolf Louis.

Noch einige Worte über „Schiller-Wagner.“

In vorstehendem Referat ist das Berendt'sche Buch vornehmlich von der Seite der Wagnerianischen Betrachtung Wagnerischer Dinge aus und also recht im Sinne unserer „Blätter“ und ihrer Leser in's Auge gefasst worden, wenn auch gerechterweise nicht ohne Betonung des besonderen Vorzugs, dass es gerade für die Menge der noch ferner stehenden litterarisch Gebildeten eine verdienstliche Anregung zu ernstlicherer Erwägung der Beziehungen unserer Kunst zu den grossen wordichterischen Vorgängern bedeute und jedenfalls durch die unbesorgte Gleichstellung der beiden Meisternamen seines Titels ein wohl beachtenswerthes Bekenntniss zu einer tiefen und noch sehr verkannten Wahrheit ablegt. Dass im Einzelnen und Besonderen das Buch dem — wenn man so sagen darf — internen Wagnerianer nicht nur nichts Neues, sondern auch Manches zu flach und halbrichtig zu bringen scheint, ist zuzugeben und schon zum Theil aus dem andersartigen Zwecke erklärlich. Man wird sich wohl auch kaum darüber täuschen, dass der Verfasser selbst einen Hauptaccent auf seine Werthung der klassischen Dichtung gelegt wissen wollte; worüber sich dann allerdings noch ein ganz besonderes Wort sagen liesse. Dies will ich hier nicht gerade sagen, aber doch darauf hingedeutet haben, dass die Leser des Buches in diesem Betreff noch einiges Beachtenswerthe und Interessante finden würden, worunter zumal die wirkliche neue Parallele zwischen Wallenstein und der Walküre hervorzuheben ist. Bei dem grundwahren Zug der Gesamtbetrachtung, der auf die Verbindung unserer Klassiker mit Wagner und, demgemäss, die Einschätzung der dazwischen liegenden Romantik (Kleist!) sich bezieht, treten dann auch eine gute Anzahl treffender Beobachtungen und Gedanken zu Tage; und nur das ist dabei einigermaassen zu bedauern, dass ein gewichtigstes Problem umgangen werden musste, welches — auch ich nicht völlig zu lösen weiss. Der Grundsatz des Verfassers ist: dass grosse Kunst mit grosser politischer Periode zusammenfalle; aber um diesen durchzuführen, müssen eben öfter doch die Daten der Einzelercheinungen unbeachtet gelassen werden; auch nimmt in Folge dessen die Deutung der Meisterwerke einen allzu „politischen“ Anstrich an und verliert dadurch von vornherein an der erwünschten Tiefe. Die Lebensarbeit unserer grossen Dichter, in's würdigste Neulicht gestellt durch die Beziehung auf unsere Kunst, wird andererseits so doch nicht recht eingehend genug in ihrer Eigenart abgeschätzt. Wenn man sich das Verdienst erwirbt, Schiller mit Wagner zu vergleichen, so darf doch Schiller dabei nicht verlieren; und ich habe allerdings den Eindruck gehabt, als wenn sein Gesamtbild, wie es hier erscheint, zu weit zurück bliebe hinter Dem, was wir Alle mit Recht in der künstlerischen Persönlichkeit Schillers zu verehren haben. Tritt das „Störende“ des historischen Elementes, streng genommen, doch nur im „Wallenstein“ hervor, dem gegenüber es dann freilich die „mythische Walküre“ leicht hat, das tragische Problem reiner zu lösen, so ist es doch eben gar nicht gross und stark genug als Schillers eigentliche That, sein herrliches Verdienst, zu bezeichnen, dass auch er aus der geschichtlichen Sphäre heraus das Allgemeinmenschliche immer freier und reiner herausarbeitet; und gerade das Allgemeinmenschliche seiner Dichtung ist es, was sie der Ausdrucksweise des rezipierten Dramas schon fast enthebt, so dass das poetisch Angestrebte, seelisch schon Lebendige, seinen wahren, vollen Ausdruck erst in der Idealsprache der Musik hätte finden können. Es ist aber durchaus anzuerkennen, dass im Verlauf des Buches, wenn man auch auf noch so viele Punkte trifft, mit denen man nicht übereinstimmen kann, sein besonderer Charakter der Anregung eines überall sehr rathsamen Nachsinnens über jene Verwandtschaft der grossen Erscheinungen auf dem Gebiete des deutschen Idealismus sich stärker geltend macht, so dass ihm ein grösserer Leserkreis wohl gewünscht werden darf, als sein — Viele noch „abschreckender“ — Titel leider erwarten lässt!

H. v. W.

*) Dass übrigens Hebbel, der zu unserem Meister — auch im Missverstehen und Verkennen — eine ähnliche Stellung einnimmt wie etwa Berlioz auf musikalischem Gebiete, selbst bisweilen geahnt hat, auf welchem Wege das ideale deutsche Drama zu suchen sei, beweist sein leider Fragment gebliebener „Moloch“, der bekanntlich ursprünglich als „Oper“ geplant war.

Hector Berlioz' Leben und Werke.

Herausgegeben von Louise Pohl.

Verlag von Leuckart in Leipzig (Constantin Sander).

Die gute Berlioz-Litteratur ist eng bei einander; man schreibt eben, als Journalist von Geburt und Gesinnung, wenig Ausgereiftes über die Meister der Tonkunst, und das Ausgereifte nur im Fall der Meister seit 50 oder 100 Jahren todt ist. Es wundert Niemanden, dass Berlioz in seiner Eigenart lediglich von hervorragenden Männern, wie Schumann, Liszt, Wagner, Bülow erfasst werden konnte. Was Schumann über die Phantastische, Liszt über die Harold-Sinfonie, Bülow über den Cellini, Wagner über Romeo und Julie und die Bedeutung von Berlioz' Instrumental-Musik geschrieben haben, sollte jedem Musiker gegenwärtig sein (Wagners Ausführungen liest man am besten in Glasenapps Encyclopädie). Sehr wenige Nicht-Künstler sind dem Franzosen gerecht geworden. Ambros, dessen schwerflüssigem Urtheil persönliche Beziehungen als Quellendruck nothwendig waren, äussert sich seltsamerweise über Berlioz mit ganz anderer Achtung als über Wagner; die Bemerkungen in „Grenzen der Poesie und Musik“, auch noch in den „Kulturhistorischen Bildern“ sind doppelt lesenswerth, da Ambros nicht im Geruch steht, den Grundsatz der Vorsicht und Zurückhaltung selbst dem Freunde Liszt gegenüber verletzt zu haben. Als wackerer Vorkämpfer für das musikalische Triumvirat nach Beethoven verdient heute noch Richard Pohl gelesen zu werden, um so mehr, als von gewisser Seite seine Schriften ihrer gefürchteten allgemeinen Zugänglichkeit wegen mit Achselzucken verdächtigt oder übergangen werden. Es gibt aber thatsächlich kein besseres Buch, um den ernsthaften Laien in die Geschichte der Musik einzuführen als Pohls „Höhenzüge der musikalischen Entwicklung“, die in Riemanns Lexikon nicht ohne Seitenhieb wegkommen, von Riemanns Arbeit aber im „Goldenen Buch der Musik“ nicht im Entferntesten erreicht werden. Pohl hat nicht, wie sein Namensverwandter mit dem N, die gefährliche Sucht, an früheren Meisterwerken nur das herauszuheben, was sich unmittelbar mit Wagner berührt; gestehen wir's offen, dass dieses Verfahren zum mindesten taktisch kein guter Schachzug war. In den drei anderen Büchern über Wagner, Liszt, Berlioz zeigt Pohl eine Vielseitigkeit, eine Beweglichkeit des Geistes, die ihm zu hoher Ehre gereicht. Insbesondere enthalten die Aufsätze über Berlioz keineswegs bloß den Hymnus in ewigem Einerlei variirten Lobes, sondern — trotz der nahen persönlichen Verbindung — manchen Einwand, manches Bedenken gegen Berlioz.

Die Wittve Pohls hat aus dem üppigen Material, das der Berlioz-Forscher selbst noch zu verarbeiten gedachte, eine Biographie zusammengestellt, die endlich, auf 282 Seiten, ein vollständiges Lebensbild von Berlioz entwirft. Julliens' Werk, mit den geschmacklosen Illustrationen, dem feuilletonistisch dünnen Geschwätze, konnte ein tieferes Interesse keineswegs befriedigen; zudem war es nur den Besuchern von Bibliotheken zugänglich, und welcher Musiker oder Laie schiert sich in unserem hastenden Leben um vernünftige Aneignung musikalischen Bildungstoffes! Louise Pohl bekennt, nur „gesammelt und schon Vorhandenes zusammengestellt zu haben.“ Das Buch liest sich, trotzdem der Charakter des Aneinandergehefteten nirgends zu verkennen ist, sehr glatt und angenehm durch. Pietät und Geschicklichkeit haben bei der Herausgabe einander die Waage gehalten. Die leichte Lesbarkeit lobe ich aus dem Grunde, weil sie mir bei der notorischen Lesescheu des musikalischen Publikums, selbst des eindrucksfähigen, die unumgäng-

liche Voraussetzung für die wirksame Verbreitung zu bilden scheint. Ebenso breit wie das Biographische ist auch der analytische Theil des Werkes behandelt. Vieles ist hierbei aus Pohls Berlioz-Buche (Leipzig, Elischer, 1884) herüber genommen, doch ohne dass letzteres überflüssig geworden wäre. Es hätte jener Sammlung von Studien und Erinnerungen auch nicht geschadet, wenn die übersichtlichen Register, Berlioz' gesamntes Schaffen betreffend, in die zusammenhängende Biographie übergegangen wären, ergänzt und berichtigt nach der neuesten, namentlich auch durch Berlioz' Verlagsfreiheit entstandenen Lage der Dinge; so gilt z. B. die Rob-Roy-Ouvertüre bei Louise Pohl immer noch als vernichtet, obwohl sie aus Konzert-Aufführungen zur Zeit genügend gekannt ist. Von andern kleinen Unebenheiten und Mängeln soll nur im Vorübergehen die Rede sein. Das Arrangiren der Werke Berlioz' für Klavier wird das eine Mal als lächerlich, das andere Mal als grosses Verdienst Liszts gewerthet. Schumanns Irrthum, die Phantastische sei 1820 entstanden, ist leicht aus dem Druckfehler im Liszt'schen Klavier-Auszug zu erklären; darnach ergänze man das Seite 57 Gesagte.

Solche kleine Versehen werden der Schätzung des Buches keinen Eintrag thun. Berlioz ist eine Grösse geworden, die man nicht ungestraft anfiht. Willkommen jede Stimme der Belehrung, die das Verständniss des Tondichters weckt und befördert. Das Wesentliche seiner Bedeutung dürfte darin bestehen, dass Berlioz insofern das grosse kulturhistorische Testament Beethovens besiegelte, als er die Musik definitiv aus der Sphäre der immer noch als „Unterhaltungskunst“ geltenden „absoluten“ Musik einer geistig weitem Kunst-Auffassung zuführte. Mozart hielt dafür, die Musik solle „auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich alle Zeit Musik bleiben“, ein klarer Ausspruch, der aber später in das trübe Gewässer der Parteilidenschaft herabgezogen und tendenziös missgedeutet wurde. Zwischen Mozart und Beethoven-Berlioz liegt die Kluft, die das 18. vom 19. Jahrhundert trennt. Man thut nicht gut daran, die Poesie als romantische Zuthat zur Musik aufzufassen und vom 19. Jahrhundert, als dem Zeitalter poetischer Musik, zu reden, sondern man muss die Wandlung so formuliren: die Musik hat sich endlich den Rang ebenbürtig neben der Poesie erobert; das war das Ziel der künstlerischen Entwicklung. Auch die erzwungene Anerkennung Berlioz' als genialen Orchester-Komponisten sollte nachgerade von der Erkenntniss begründet werden, dass Erweiterung und überhaupt Behandlung der Mittel allüberall bestimmte Ideen voraussetzt, die der Tondichter anschaulich fürs innere Auge auszudrücken ringt. Sonst erscheint Berlioz' Instrumentirung zuletzt doch willkürlich, bei zugegebenem Reichtum des Geistes, und gibt es keine wirksame Entgegnung auf Riemanns Warnung, die in einem der famosen Musik-Katechismen enthalten ist: dass man nicht Berlioz, als dem Niedergang des Kunstgeschmacks, sondern Brahms, als dem Fortbildner der Klassiker, in der Orchestrirung zu folgen habe! Es herrscht in der deutschen Musik-Aesthetik, ausgenommen Lessing, Herder, Schubart, eben ein solch kleinlicher, spiessbürgerlicher Geist, dass alles Grosszügige unbegriffen bleibt. Vergessen wir doch nicht, dass genau wie die französische Poesie der 30er Jahre vor dem Nachbarlande den weiten Horizont, so auch Berlioz damals entschieden die grosse Auffassung vor der gleichzeitigen deutschen Musik voraus hat. Seien wir dankbar gegen Paris, dem Liszt, und auch Wagner, sehr vieles verdanken, und hüten wir uns, die Nachahmungssucht unserer Vorfahren durch Selbstbeschränkungs-sucht wett zu machen!

Schliesslich noch ein Wort über die Biographie vom Standpunkt des Lesers, der Uebersichtlichkeit verlangt. Die Technik der Buchgestaltung scheint ganz allgemein in bedauernswerthem Rückgang begriffen zu sein. Weder Marginalien

(die jetzt kostspielig geworden sind!), noch Kolumnen-Überschriften zeigen an, wovon der dichtgesäte Text gerade redet. Die Kapitel sind lang, das Kapitel-Register steht leider, wie bei allen schlecht hergestellten deutschen Büchern (und Musikalien), hinter dem Vorwort; glücklicher Weise ist letzteres in unserm Fall sehr klein. Das Fehlen des Namen- und Sachregisters erschwert die Brauchbarkeit jedes Buches; vielleicht lässt sich bei der 2. Auflage das Versäumte nachholen.

K. Grunsky.

Die Genredarstellungen Albrecht Dürers.

Von Wilhelm Suida.

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Heft 27. Strassburg 1900.

Das Werk Dürers, dieses herrlichen deutschen Künstlers, ist in seinen mannigfachen Seiten, von denen aus der versändige Beschauer es betrachten kann, schier unerschöpflich und gab schon vielen Schriftstellern Gelegenheit zu eingehenden Studien. Eine der letzten Arbeiten auf diesem Gebiete ist die oben genannte Schrift Suida's, die aus einer Heidelberger Doktordissertation hervorgegangen.

Der Verfasser hat ein reiches Material mit grossem Fleisse gesammelt, wenn auch dessen einheitliche Verarbeitung ihm noch nicht vollständig gelang, und er damit eher eine Abhandlung über den Humor als über das Genrebild lieferte. In dem Vorworte werden als Hauptrichtungen des Kunstschaffens das *Pathetische* und das *Humoristische*, das nach Ansicht des Autors zumeist mit dem *Phantastischen* zusammen fällt, bezeichnet. Diese beiden Richtungen werden dann in einer etwas kurz ausgefallenen Einleitung von den Anfängen der deutschen Kunst bis zu Dürer verfolgt; und hier schon tritt der Humor gegen das Genre bedeutend in den Vordergrund. Doch wird des Oefteren etwas, was unserem modernen Sinne humoristisch erscheint, auch als solches betrachtet, ohne dass wohl der naiv schaffende ältere Künstler dabei an Humor gedacht hat. So kann ich mich, um nur ein Beispiel zu bringen, dem folgenden Ausspruche durchaus nicht anschliessen: „Von dem köstlichsten Humor ist die vor das Weltgericht gestellte Scene: [in dem *hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg] *corpore et membra hominum a bestiis et volucris et piscibus olim devorata nutu Dei representantur*: wir sehen die unglaublichesten Ungeheuer dem Winke Gottes gehorsam auftauchen und ganz wehmüthig die verzehrten Menschenbestandtheile wieder herausgeben.“ Es war der naiv schaffenden Künstlerin hier gewiss nur daran gelegen, den Text mit genauem Anschluss an die Worte zu illustriren; wo aber der Humor nicht in der Absicht des Künstlers gelegen war, dürfen wir ihn auch nicht hinein deuten. Ebenso verhält es sich mit dem sogenannten „phantastischen Streben“ bei den Darstellungen der Schergen auf Kreuzigungs- oder Märtyrer-Bildern. Diese Widersacher Christi erscheinen uns oft als Caricaturen, als welche sie aber der Künstler nicht auffasste. Die übertrieben hässlichen Gesichter haben ihren Entstehungsgrund nur in dem Streben nach Wahrhaftigkeit des Ausdruckes, und die Feinde Christi konnte man sich darum nur als hässliche Menschen denken. Seite 19 wird als ein Hauptentstehungsgrund des Genrebildes

die Vermenschlichung von Heiligenbildern erwähnt. Auf diesen höchst wichtigen Punkt, zu dem wir schon im antiken Genrebilde Parallelen finden, wäre es gut gewesen ausführlicher einzugehen und ihn durch einige Beispielsreihen zu belegen. — Der dieser Einleitung zu Grunde liegende Gedanke ist entschieden zu loben, nur lässt sich in so engem Raume von nur 34 Seiten nicht das ganze reiche Material verarbeiten.

In der nun folgenden Betrachtung über die Verwendung des Genre bei Dürer untersucht Suida sehr richtig die einzelnen Darstellungsgebiete, wobei er manchesmal auch die historische Entwicklung gibt, oder sonst auf Inhalt und Bedeutung eingeht, manchesmal aber auch sich darauf beschränkt, nur Beispiele ohne weiteren verbindenden Gedanken aneinander zu reihen. Hier wäre wiederum Gelegenheit gewesen, die Entstehung des Genres aus dem religiösen Bilde näher klar zu legen, was dann in dem zweiten Abschnitte: „Genrehafte Züge innerhalb der christlichen Legende“ allerdings in einigen Sätzen erwähnt, aber nicht genau durchgeführt wird. Wäre dieser Gedanke mehr ausgeführt worden, so hätte er ein vortreffliches Mittel der Eintheilung ergeben. Auch hätte dabei unterschieden werden können zwischen religiösen Bildern, die allmählich durch Vermenschlichung des Inhaltes zu Genrebildern wurden, und einzelnen Genrescenen, die als Beiwerk der Composition schon lange in den Bildern religiösen Inhaltes vorkommen.

Im zweiten Haupttheile: „Steigerung über die Erscheinungswelt: Phantastik“ betitelt, stellt Suida in ähnlicher Art wie vorher die phantastischen Gebilde Dürers nach Gruppen, die sich aus dem Inhalte ergeben, zusammen. In diesem Abschnitte kommt naturgemäss wenig wirklich in das Gebiet des Genre Gehöriges vor, und der Verfasser kommt hier hauptsächlich wieder auf seine im Vorworte aufgestellte Eintheilung der Kunstwerke in pathetische und humoristische, mit denen beiden sich das Phantastische bei den deutschen Künstlern oft verbindet, zurück. Hier finden wir an mehreren Stellen hübsche und gute Gedanken, die weiter zu verfolgen sich der Mühe lohnen würde, z. B. über Bedeutung und Auffassung der Antike bei den Deutschen des 16. Jahrhunderts, über die Auffassung religiöser Bilder in Deutschland gegenüber den italienischen und manches andere mehr. — Den Beschluss des Ganzen bildet ein Kapitel: „Analogien in der Litteratur“, wo die Typen, die der bildenden Kunst durch das christliche Schauspiel, die Legendendichtung und Volksdichtung übermittelt wurden, kurz betrachtet werden. Natürlich kann sich dies Kapitel auf dem knappen Raume von kaum 9 Seiten nicht über den Charakter einer Skizze erheben.

Fassen wir Alles zusammen, so wird der Leser, der mit dem Werke Dürers vertraut ist, gar manche Anregung und manchen guten Gedanken in dem Buche finden. Mit den meisten Dissertationen theilt es den Uebelstand, dass das Thema für diesen Zweck zu weit gefasst war; aber blieb es darum auch stellenweise in dem Stadium einer Materialsammlung stecken, so hat dies doch nicht verhindert, dass mancherlei treffliche Einfälle und neue Seiten der Beobachtung darin enthalten sind, die ein Weiterdenken und Weiterforschen in dieser Richtung sehr lohnen würden; denn eine eingehende Beschäftigung mit unseren „Deutschen Meistern“ ist immer eine dankbare und wahren inneren Genuss schaffende Aufgabe.

Dr. R. Freiherr v. Lichtenberg.

Neue Tristandichtungen

angezeigt von Wolfgang Golther.

Wilhelm Hertz hat Gottfrieds Tristan aus dem Mittelhochdeutschen meisterhaft in die Sprache der Gegenwart übertragen und das von Gottfried unvollendet hinterlassene Gedicht nach dessen Quelle, dem altfranzösischen Tristan des trouvère Tomas, ergänzt. Die Bearbeitung von Hertz ist in jeder Hinsicht das äusserlich und innerlich vollkommenste, einheitlichste und vollständigste Tristanepos, das wir aus alter und neuer Zeit besitzen (vgl. Bayreuther Blätter 21, 1898 S. 115 ff.) Das Buch erschien zuerst 1877, in zweiter Auflage 1894, in dritter*) 1901. Am Text war nur wenig zu bessern und zu ergänzen. Um so mehr sind die überaus reichhaltigen Anmerkungen im Anhang vermehrt worden. Sie enthalten in gedrängter Fassung den neusten Stand der sehr rege betriebenen Tristanforschung, sie unterrichten über die verschiedenen mittelalterlichen Bearbeitungen und bringen gründliche Sacherklärungen für alle Einzelheiten. Ueberflüssige Gelehrsamkeit ist ausgeschlossen, dafür bürgt die feinfühlig-künstlerische Persönlichkeit des Verfassers, der in seltener Art Dichter und Forscher zugleich ist. Es erscheint uns als gutes Zeichen, dass nach verhältnissmässig kurzer Frist der Tristan neu aufgelegt wurde. Das köstliche Werk verdient die Theilnahme aller derer, die für die unvergänglichen Schöpfungen des Mittelalters und für Sagenkunde Sinn haben.

Wer das Drama Richard Wagners genau und gründlich kennen lernen will, muss auch zu den Quellen hinaufsteigen. Die Geschichte der Tristansage und Tristandichtung beschäftigt zahlreiche Romanisten und Germanisten. Noch sind die Meinungen im stäten Fluss begriffen und die Ergebnisse schwankend, vorläufig. Aber klar liegen die Hauptziele vor uns: es gilt, die älteste französische Tristandichtung um 1150 aus versprengten Trümmern und späteren Bearbeitungen wiederherzustellen. Darnach bemisst sich der Werth des klassischen Epos, das um 1180 Tomas in französischer Sprache dichtete und um 1210 Gottfried verdeutschte. Wer Ursprung und Gipfel des Tristanepos kennt, weiss dann auch Bescheid im Tristandrama.

Bisher war es nur dem Gelehrten möglich, eine Vorstellung vom ältesten französischen Tristangedicht, das wahrscheinlich Crestien von Troyes schuf, zu gewinnen. In Laienkreisen wusste man nur von Gottfrieds Tristan. Jetzt ist es jedem vergönnt, aus eigener Anschauung die Entwicklung der Tristandichtung kennen zu lernen. Ein französischer Gelehrter, Josef Bédier,**) hat mit feinem dichterischem Verständniss einen Tristanroman geschrieben, so wie er aus den ältesten Quellen etwa für 1150 sich ergibt. Gaston Paris, der erste Kenner der altfranzösischen Litteratur, urtheilt über Bédiers Werk: „c'est un poème français du milieu du douzième siècle, mais composé à la fin du dix-neuvième. M. Bédier est le digne continuateur des vieux trouveurs qui ont essayé de trans-

*) Tristan und Isolde von Gottfried von Strassburg. Neu bearbeitet von Wilhelm Hertz. Dritte Auflage. Stuttgart und Berlin 1901, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. 8° S. X 574. M. 6,50. Die moderne Umschlagzeichnung von H. A. Graf Harrach ist nicht glücklich.

**) Le Roman de Tristan et Iseut traduit et restauré par Josef Bédier, préface de Gaston Paris. 1900 Paris, édition Piazza et Cie. 8° 284 S. Wie im Mittelalter stellte sich auch dem neuen französischen Tristan sofort der deutsche Uebersetzer zur Seite: Der Roman von Tristan und Isolde von Josef Bédier. Mit einem Geleitwort von Gaston Paris. Uebersetzt von Julius Zeitler. Leipzig, Hermann Seemann Nachf. 1901. 8° VI, 246 S. M. 4.

vaser dans le cristal léger de notre langue l'enivrant breuvage où les amants de Cornouailles goûtèrent jadis l'amour et la mort." Bédiers *Ziel und Arbeitsweise* schildert G. Paris mit den Worten: „faire revivre pour les hommes de nos jours la légende de Tristan sous la forme la plus ancienne qu'elle ait prise, ou du moins que nous puissions atteindre, en France. Il a donc commencé par traduire aussi fidèlement qu'il a pu le fragment de Bérout qui nous est parvenu, et qui occupe à peu près le centre du récit. S'étant ainsi bien pénétré de l'esprit du vieux conteur, s'étant assimilé sa façon naïve de sentir, sa façon simple de penser, jusqu'à l'embarras parfois enfantin de son exposition et à la grâce un peu gauche de son style, il a refait à ce tronc une tête et des membres non pas par une juxtaposition mécanique, mais par une sorte de régénération organique." Aus Bédiers gründlicher und liebevoller Arbeit sei eine Dichtung hervorgegangen „plus complète même sans doute, plus brillante et plus alerte qu'il ne l'avait lancée jadis." Wir begrüßen Bédiers Tristanroman als die erste moderne französische Tristandichtung, die noch einmal im Heimathland selbst die alte wundervolle ernste Sage aufleben lässt. So herb und streng wie Bédiers Roman steht die ältere Tristandichtung der anmuthig milden, farbenreichen Fassung des Tomas-Gottfried gegenüber. Als Probe gebe ich das Liebesgespräch in der Originalfassung:

Mais dès que Tristan l'a vue, les bras ouverts, il s'élance vers elle. Alors la nuit les protège et l'ombre amie du grand pin.

„Tristan, dit la reine, les gens de mer n'assurent-ils pas que ce château de Tintagel est enchanté et que, par sortilège, deux fois l'an, en hiver et en été, il se perd et disparaît aux yeux? Il s'est perdu maintenant. N'est-ce pas ici le verger merveilleux dont parlent les lais de harpe: une muraille d'air l'encloût de toutes parts: des arbres fleuris, un sol enbaumé; le héros y vit sans vieillir entre les bras de son amie, et nulle force ennemie ne peut briser la muraille d'air?“

Déjà, sur les tours de Tintagel, retentissent les trompes des guetteurs qui annoncent l'aube.

„Non, dit Tristan, la muraille d'air est déjà brisée et se n'est pas ici le verger merveilleux. Mais, un jour, amie, nous irons ensemble au Pays Fortuné dont nul ne retourne. Là s'élève un château de marbre blanc; à chacune de ses mille fenêtres, brille un cierge allumé; à chacune, un jongleur joue et chante une mélodie sans fin; le soleil n'y brille pas, et pourtant nul ne regrette sa lumière; c'est l'heureux pays des vivants.“

Mais, au sommet des tours de Tintagel, l'aube éclaire les grands blocs alternés de sinople et d'azur.

Und beim letzten Abschied sagt dann Isolde: „Ami, ferme tes bras et accole-moi si étroitement que, dans cet embrassement, nos deux coeurs se rompent et nos âmes s'en aillent! Emmène-moi au Pays Fortuné dont tu parlais jadis: au pays dont nul ne retourne, où des musiciens insignes chantent des chants sans fin. Emmène-moi!“

Oui, je t'emmènerai au pays fortuné des Vivants. Le temps approche; n'avons-nous pas bu déjà toute misère et toute joie? Le temps approche; quand il sera tout accompli, si je t'appelle, Iseut, viendras-tu?

„Ami, appelle-moi! tu le sais, que je viendrai!“

Amie! que Dieu t'en récompense!

Wie hier die Liebenden aus diesem Erdenlicht sich sehnen nach einer anderen Welt, zum Gefilde der Seligen, zum Tode, glauben wir die Sehnsucht zum Wunderreich der Nacht zu hören. Bédier hat eben auch zum Grund der Tristansage geschaut und kam daher unbewusst zu einer der des Dramas sehr ähnlichen Weltanschauung.

Der Dichtung Bédiers verlieh Robert Engels*) eigenartigen Bilderschmuck, woran einige Betrachtungen auch fürs Drama geknüpft werden sollen. Wie Franz Stassen 1899 seine Eindrücke vom Drama in 12 gedankentiefen Blättern wiedergab, so jetzt Robert Engels vom Roman. Beide Künstler haben ihre Aufgabe aus starkem modernem Empfinden heraus erfasst und für die äussere Darstellung die selben Motive, das Gewand des 12. Jahrhunderts gewählt. Die Bilder von Engels, Landschaft und Gestalten, sind herb und düster, aber gerade durch den strengen Stil des 12. Jahrhunderts wirkungsvoll. Keine theatralischen Phantasiefiguren von glatter äusserlicher Schönheit, sondern wirkliche Menschen, im Gewande einer bestimmten Zeit deutlich charakterisiert, treten uns entgegen. Mancher Beschauer mag sich von dieser neuen, ungewohnten Auffassung zuerst fremdartig berührt fühlen, aber bald wird er eben im Realistischen und Charakteristischen dieser Bilder einen grossen Vorzug erkennen. Ohne jeder Einzelheit beizupflichten und alles gut zu heissen halt' ich doch die Gesamtauffassung, die in diesen Tristanbildern zum Ausdruck kommt, für allein berechtigt.

Im Anschluss daran darf wohl auch einmal die Frage angerührt werden, ob die 1865 in München gewählten und seither in der Hauptsache beibehaltenen Figurinen des Dramas im eigentlichen Sinn stilgerecht genannt werden können, ob nicht ähnlich wie im Ring 1896 oder im Lohengrin 1894 eine künstlerische Neugestaltung am Platze wäre. Ob die bei Breitkopf und Härtel erschienene „dekorative und kostümliche Scenirung zu Tristan und Isolde“ authentischen Werth beansprucht, weiss ich nicht. Jedenfalls könnte sie, so wenig wie die „im Auftrag des Dichters von Ferdinand Heine entworfene Lohengrinscenirung“, ein ernstlicher Hinderungsgrund für eine neue Kostümierung sein, falls solche aus der Dichtung selbst heraus als berechtigt und nothwendig nachzuweisen wäre.

Mir scheint, die herkömmlichen Figurinen zerfallen in zwei Gruppen, einen älteren und neueren Typus. Tristan, Isolde, Brangaene, Kurwenal sind im altgermanischen, Marke und seine Höflinge im ritterlich-höfischen Stil gekleidet. Beide Typen, die doch nicht recht zusammenpassen, sind mit einigen phantastischen keltischen Zügen versetzt. Welche Anhaltspunkte bietet nun Sage und Dichtung dar, welche Forderung stellt das Drama? Wir erkennen immer mehr, dass die französischen Tristangedichte nicht über 1150 zurückgehen. Tristan und Isolde sind zweifellos ursprünglich im Gewande der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in die Dichtung eingetreten. Wenn einige geschichtliche Erinnerungen in die Wikingerzeit hinaufreichen, so kann dies keinen Anlass geben, die Sage selbst so früh anzusetzen und die Gestalten in solchem Gewande uns vorzustellen. Der Roman, nicht etwa bloss in seiner Form, sondern vor allem in seinem Inhalt, ist unlöslich mit den Zuständen des 12. Jahrhunderts, seiner Entstehungszeit, verwachsen und darf nicht aus seiner Umwelt losgelöst werden.

Im Drama ist es meines Erachtens schwerlich anders. Die Idee steht freilich ausser Zeit und Raum und ist vom Meister als typisch und mythisch, als ein Seitenstück zu Siegfried und Brünnhilde bezeichnet worden (Schriften 6, 378 f). Die vielen bunten Abenteuer des Romanes sind beseitigt, der leitende Gedanke der Sage ist verinnerlicht und mit ergreifender Schlichtheit zur allgemein menschlichen Formel verdichtet. Ich brauche hier nicht besonders zu betonen, dass

*) Der Roman von Tristan und Isolde von J. Bédier. Uebers. von J. Zeitler. Mit 150 Vollbildern, Textillustr. und Zierleisten geschmückt von Robert Engels. Leipz. Hermann Seemann Nachf. 1901. 4^o 156 S. Geb. M 18. Die deutsche Bilderausgabe enthält die originalen Sepiabilde, die sehr kostbare und theure franz. Prachtausgabe im Kunstverlag von Piazza in Paris enthält Bilder in leuchtenden Farben.

jeder Anschein, als wäre das Drama nur eine Dramatisierung der mittelalterlichen Epen, durchaus fern zu halten ist. Es ist wie stäts in den Meisterwerken eine Neuschöpfung und Wiedergeburt der Sage. Aber die Gestalten sind vom Meister mit seiner unvergleichlichen Plastik doch scharf und hell in der selben Umgebung erschaut, wie die Ueberlieferung sie darbot. Soweit die Aussenwelt hereinspielt, sind gerade die höfischen Züge besonders betont. Das Gespräch zwischen Tristan und Brangaene im 1. Aufzug geht in höfischen Worten und höfischer Gemessenheit; wie in den Liedern der Minnesänger wird Frau Minne angerufen; der zweite Aufzug im Umriss ist auf das Wächterlied der ritterlichen Lyrik aufgebaut. Ergibt sich daraus nicht die Nothwendigkeit, auch das Drama streng im Stil und Gewand des 12. Jahrhunderts in die Bühnenerscheinung treten zu lassen? Meines Wissens ist keine einzige Stelle im Drama, die dagegen streitet und die bisher übliche Gewandung verlangen würde. Wohl aber ist sehr vieles in der äusseren Handlung undenkbar ohne das Gewand des 12. Jahrhunderts, der Ursprungszeit der Sage.

Der Stil des 12. Jahrhunderts ist streng und einfach und unterscheidet sich merklich vom wappen- und farbenfrohen Gewand des 13. Jahrhundert, dessen reicher Glanz uns im Tannhäuser und auch in Gottfrieds Tristan entgegentritt. Man gewänne eigenartig scharfe Kulturbilder von grosser Verschiedenheit: Lohengrin 10. Jahrhundert (um 933), Tristan 12. Jahrhundert (um 1150), Tannhäuser 13. Jahrhundert (um 1210). Dass die Motive des 12. Jahrhunderts höchst eigenartig wirken und dem Maler doch viel Spielraum zu selbständiger Ausführung lassen, beweisen Stassen und Engels. Geht man zu den Quellen selbst zurück, so ist daraus noch viel zu holen und zu erwarten. Ich verweise z. B. auf das erste Bild bei Engels, Tristan und Isolde im Gespräch auf dem Schiff oder S. 39 auf Brangaene, S. 58 auf Marke und die Höflinge, S. 111 und 157 auf Isolde, wie sie zum todtwunden Tristan eilt, um anzudeuten, wie sehr Gestalten im Gewand des 12. Jahrhunderts von den bisher üblichen sich unterscheiden würden. Natürlich wäre die Farbenwahl dabei von grösster Bedeutung. Ich möchte dem Stil des 12. Jahrhunderts, wenn er künstlerisch feinfühlig aufs Tristandrama angewandt würde, grosse und tiefe überraschende Wirkung beimessen, etwa so wie die Entwürfe von Hans Thoma zum Ring ganz neue Typen anregten. Die gemessene ernste Haltung und Gewandung würde dem tiefen Inhalt des Dramas durchaus entsprechen, das schlichte, fast herbe Aeussere den Blick des Zuschauers noch mehr aufs Innere sammeln. Aus dem Phantastischen würden wir zum Wirklichen, aus dem Wirklichen zum Seelischen gewiesen.

Wie man sich aber auch zu dieser letzten Frage stellen mag, so begrüssen wir doch jedenfalls den französischen Tristanroman mit seiner lebendigen Bilderfülle und Gottfrieds Gedicht in der Neubearbeitung von Wilhelm Hertz als eine hochbedeutsame, der Gegenwart zu unmittelbarem Genusse, zur Vergleichung und Forschung aufs Anschaulichste dargebotene Wiederbelebung der alten Sage. Im Roman, in Gottfrieds Gedicht, im Drama stellt sich die ganze Entwicklungsgeschichte der Tristansage dar.

Julius Zeitler, Nietzsches Aesthetik.

(Leipzig 1900, Seemanns Nachfolger. 8° 308 S.)

Die Nietzsche-Litteratur schießt gar üppig ins Unkraut. Zeitler versucht sachlich und wissenschaftlich vorzugehen und verlegt die Kritik Nietzsches von der Ethik auf die Aesthetik. Er hebt nachdrücklich hervor, dass Nietzsche doch im Grunde Künstler war und somit vors Künstlergericht gehöre. Er betont auch den tragischen Zwiespalt, an dem Nietzsche zu Grunde gehen musste. Nietzsche war Gelehrter und Künstler, keins von beiden ganz, und auch keine Persönlichkeit, in der die künstlerischen und wissenschaftlichen Anlagen dauernd sich harmonisch verschmolzen, und zudem ward Nietzsches Geist bald krank. Zeitler theilt Nietzsches Entwicklung in drei Abschnitte: I. metaphysische Aesthetik (bis 1876), II. kritische Aesthetik (1876—82), III. physiologische Aesthetik (1882—89). Die Hauptperiode ist die zweite: „dem dionysischen Rausche folgt der apollinische Traum“. Es ist seine mittlere, klassische Periode. Die dritte Epoche (Zarathustra) ist krankhaft und wird von Zeitler abgelehnt. Nietzsche huldigt zeitlebens dem Geniekult. Die Selbstvergötterung ist nur eine neue, natürlich rein pathologische Form davon. Wie stellt sich nun Zeitler zum Fall Wagner? Durchaus verständnislos. Ihm ist Nietzsche natürlich Wagnerschwärmer. Dass er von Wagner frei ward, ist auch für Zeitler nur sehr löblich. Welche Begriffe Zeitler von Bayreuth hat, beweist das gelegentliche Zitat eines „feinen Wortes Hanslicks“ (s. 78 u. 114) und der prächtige Ausspruch auf S. 106, „die Musik spreche für den Kenner in architektonischen Formen und Strukturen.“ Es verlohnt sich also wirklich nicht, mit Herrn Zeitler weiter zu reden. Zeitler ist eben doch nur ein gewöhnlicher ästhetischer Schulmeister, dem Nietzsches Künstlerschaft unverständlich und verhasst ist. Er verwirft die dritte kranke Periode doch nur wegen ihrer Verwandtschaft mit der ersten, aber es ist schon ein Fortschritt, wenn Zarathustra verworfen wird. Am Ende kommt man noch zur Einsicht, dass überhaupt nur die erste Periode Bedeutung hat. Hier war Nietzsche noch nicht erkrankt und setzte sich eine Aufgabe, zu deren Lösung der Künstlergelehrte vollauf befähigt war. Hier ist anschauliche Klarheit, keine Spur von Schwärmerei.

Wolfgang Golther.

Bayreuth und Draussen.

Generalversammlung des Allg. Richard Wagner-Vereins.

Zu der auf den 24. Juli 1901 nach Bayreuth einberufenen Generalversammlung hatten sich die Vertreter von 844 Stimmen der Vereinsmitgliedschaft eingefunden. Herr Bürgermeister Dr. Casselmann übernahm als Vorstand des Vereins den Vorsitz und gedachte, nach Begrüssung der Versammelten zugleich im Namen der Stadtgemeinde, zunächst mit warmen Worten des verstorbenen Geh. Hofraths Bürgermeisters Ritter von Muncker und seiner Verdienste um den Verein und um die Sache Wagners, und hob alsdann die Bedeutung des Jubiläumsjahres 1901 hervor, wobei er auch die bedauerlichen Debatten und Beschlüsse des Reichstages anlässlich der Berathung des Urhebergesetzes beleuchtete. Auf Antrag des Vorsitzenden beschloss die Versammlung die Absendung je eines Huldigungstelegrammes an S. Kgl. Hoheit den Prinzregenten von Bayern und an S. Majestät den deutschen Kaiser.

Nachdem Kammerherr von Rosenberg den Rechenschaftsbericht erstattet, ward auf Antrag des zum Protokollführer bestimmten Landrathes von Puttkamer das Verfahren der Zentralleitung, die der Festspielstiftung satzungsgemäss zukommenden 20% der Vereinseinnahmen auch 1901 wieder zum Ankauf von Karten für die Mitglieder zu verwenden, einstimmig nachträglich genehmigt; jedoch sprach Dr. Boller-Wien den Wunsch aus, dieses Verfahren möge nicht zu einem ständigen werden, namentlich nicht in festspiellosen Jahren. — Hierauf erstattete Kammerherr v. Rosenberg den Kassabericht, wonach die Einnahmen und Ausgaben seit dem Kassenabschluss vom 10. 5. 99 je *M.* 13869,33 betragen haben. Nach Decharge-Ertheilung an den Kassenführer berichtete Herr v. Rosenberg noch über den Erfolg der Sammlung einer Jubiläumsspende für die Stipendienstiftung, welche bis dahin *M.* 21000 betragen hatte; 13000 *M.* sind besonders für französische Künstler in Paris gesammelt worden. Der Vorsitzende übermittelte den wärmsten Dank der Frau Wagner für diese Spende.

Zur Berathung gestellt ward nun der vorliegende Antrag der Zweigvereins Graz, welcher dahin ging, die Zentralleitung möge an die grösseren deutschen und deutsch-österreichischen Opernbühnen-Leitungen und symphonischen Konzerteinstitute mit dem motivirten Ersuchen herantreten, im Laufe der Wintersaison 1901/2 je eine Vorstellung eines dramatischen Werkes von Richard Wagner, bezw. je ein sog. Wagner-Konzert, als Huldigungs-Aufführung zum Gedächtniss des Meisters zu veranstalten und dessen Reinertrag an die Stipendienstiftung abzuführen. Dieser Antrag war nach eingehender Erörterung, woran sich die Herren Dr. Boller, Prof Höfler, Köchert u. A. beteiligten, einstimmig angenommen; ebenso der Zusatzantrag des Zweigvereins Graz, wonach auch grössere Kunstinstitute auswärtiger Reiche zu den geplanten Aufführungen mit heranzuziehen sein sollten, im Hinblick besonders auf das energische Vorgehen der Italiäner, welche alsbald nach des Meisters Verdi Tode mit Aufforderungen zu Comité-Bildungen für ein italienisches Verdi-Denkmal nach Deutschland und Oesterreich sich wandten und sofort die Zusagen der höchsten Kunstleitungen Berlin's und Wien's erhielten. Auch dieser Zusatzantrag ward angenommen. — Dr. Grasse-Reichenberg i. B. brachte in Anregung, den Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele zu ersuchen, auf Wünsche der Vereinsmitglieder hinsichtlich der Aufführungstage bei Bezug von Karten des Vereins thunlichst Rücksicht zu nehmen; es ward darauf von verschiedenen Seiten bestätigt, dass dies bei rechtzeitiger Anmeldung bereits in ausreichender Weise geschehe.

Demnächst begründete der Protokollführer eine von ihm entworfene Resolution betr. die Verhandlungen des Reichstages über das Urhebergesetz, welche nach Annahme einer von Dr. Boller beantragten redaktionellen Aenderung auch von Prof. Sommer-Braunschweig befürwortet und sodann einstimmig angenommen ward. Diese Resolution wird später im vollen Wortlaut mitgetheilt werden. Die Generalversammlung spricht es darin als ihre Pflicht aus, öffentlich und mit Nachdruck darauf hinzuweisen, dass die Bayreuther Bühnenfestspiele kein industrielles Unternehmen irgendwelcher Art oder zu irgend Jemandes Nutzen sind, vielmehr eine der grössten Thaten auf dem Gebiete der Kultur bedenten, welche im Sinne ihres Schöpfers zu erhalten nicht nur Ehrenpflicht der deutschen Nation, sondern für unser Volksleben und für das Fortschreiten unserer Gesittung eine Nothwendigkeit sei. —

Zu Revisoren wurden ernannt: Dr. Solbrig und Frhr. v. Wolzogen, als Ersatzmann Hauptmann Gramich-Bayreuth; zum Delegirten im Curatorium der Festspiel-Stiftung Frhr. v. Wolzogen; zu Mitgliedern der Zentralleitung die bisherigen wiedergewählt. — Kammerherr v. Rosenberg verlas alsdann die von der Zentralleitung Frau Wagner zu überreichende Adresse, Dr. Boller sprach der Zentralleitung den Dank des Vereins für ihr Wirken und Kammerherr v. Rosenberg den Dank der Anwesenden dem Vorsitzenden für seine Leitung der Verhandlungen aus, worauf dieser die Versammlung schloss. —

Verband „Alter Herren“ des Akademischen Richard Wagner-Vereins zu Leipzig.

IV. Jahresbericht.

Mit dem am 30. April 1901 beendeten IV. Geschäftsjahre ist die Zeit abgelaufen, welche der Vorstand als nöthig erachtete, um die Organisation unseres Verbandes zu bilden, zu festigen und zu erproben. Es war dabei anfangs ins Auge gefasst, eine eingehende Geschäftsordnung und genaue Satzungen aufzustellen. Die gewonnenen Erfahrungen zeigten aber, dass die freiere Beweglichkeit und die Möglichkeit sich allen vorkommenden Fällen leicht anzupassen, ein besonderer Vortheil der jetzigen Einrichtungen ist, bei denen die Satzungen nur die Gesichtspunkte festlegen, welche für die Thätigkeit des Verbandes massgebend sein sollen, die Ausführung im einzelnen Fall indessen dem Vorstand anheimgegeben bleibt. Auch für die Geschäftsführung können daher nur die seither gewonnenen Erfahrungen festgelegt werden, was in einem Sammelhefte geschieht, in das diejenigen Massnahmen, Formeln u. dgl. für kommende Zeiten vom jeweiligen Vorsitzenden als dem Geschäftsführer eingetragen werden, welche sich praktisch wohl bewährt haben. Der Zukunft und dem mit der Zahl der a. H. a. H. wachsenden Geschäftsbetriebe muss es vorbehalten bleiben zu gegebener Zeit, wenn eben diese freie Organisation nicht mehr angebracht erscheint, engere und dem Bedürfniss angepasste Formen zu finden.

Diese am 21. April durch Rundschreiben den Mitgliedern dargelegten Anschauungen haben allgemeine Zustimmung gefunden. Ebenso wurden die vorgeschlagenen Mitglieder des Vorstandes einstimmig gewählt, insbesondere Herr Gymnasial-Oberlehrer Max Winter, Dresden, Lutherplatz 14. II. als Vorsitzender, nachdem es dem bisherigen Vorsitzenden infolge seiner Berufsarbeiten an Zeit gebricht, die Geschäfte fernerhin ordnungsmässig zu führen. Die bisherigen Beisitzer, die Herren Dr. Carl Heitz, Professor Dr. Rudolf Schlösser und Assessor Dr. Max Zenker bleiben im Amte.

Die weitaus grösste Zahl der Mitglieder hat sich dabei für eine fünfjährige Amtsdauer des Vorstandes entschieden, so dass also im April 1906 eine Neuwahl vorzunehmen ist. Dabei versteht es sich von selbst, dass es dem einzelnen Vorstandsmitglied freistehen muss, selbst zu bestimmen, wie lange es des Amtes walten kann und im Falle der Behinderung auch vorher schon sein Amt niederzulegen.

Die in diesem Jahre stattfindenden Festspiele wurden wiederum von unseren jungen Vereinsmitgliedern zahlreich besucht. Es war möglich, sämtliche Wünsche zu befriedigen, welche von dieser Seite geäussert worden sind.

Die Geldwirthschaft des Verbandes ist eine durchaus gesunde und erfreuliche. Bei einer

Einnahme von M. 563,29

wurden insgesamt ausgegeben „ 239,01

so dass am 30. April 1901 ein Vermögen von . . . M. 324,28

vorhanden war.

Davon sind angelegt auf der Sparkasse M. 316,07

und in der Kasse baar vorhanden „ 8,21

Sa. M. 324,28

Von diesem Vermögen sind M. 204,84 als eiserner Bestand besonderen Fällen vorbehalten,
M. 119,28 frei verfügbar.

Sa. M. 324,28.

Da auch zugleich das Interesse der Mitglieder fortgesetzt ein reges bleibt, so kann mit voller Zuversicht der Zukunft entgegengesehen werden.

Mit bayreuther Gruss!

Der Vorstand.

I. A.

gez. Dr. E. Jordis.

(Vereinsadresse: Herrn Gymnasialoberlehrer Max Winter, Dresden, Lutherplatz 14. II.)

Akademischer Richard Wagner-Verein Heidelberg.

Sommersemester 1901.

Der akademische Richard Wagner-Verein zählte im verflossenen Semester 10 ordentliche und 6 ausserordentliche Mitglieder. In 10 Vereinssitzungen — geleitet von Herrn Geheimen Hofrath Thode — wurde die Lektüre von „Oper und Drama“ beendet und als Vorbereitung für die Festspiele der „Parsifal“ gelesen. Die Vorstandswahlen für das Wintersemester hatten folgendes Ergebniss: Herr cand. hist. Lilienfein, Vorsitzender; Herr cand. hist. art. Scherer, Schriftführer; Herr cand. hist. art. Buchner, Kassenwart.

Heidelberg, im September 1901.

I. A.

Heinrich Lilienfein.

Aus den Vereinen.

Berlin. 13. 10. CXXXVII. Vereins-Veranstaltung: Rezitation der Dichtung des „Parsifal“ durch Herrn Emanuel Reicher. Klavier-Vortrag: Vorspiel und Schluss aus „Parsifal.“

Darmstadt. 30. 9. LVI. Vereins-Abend: Deutscher Klavier-Abend von Frln. Henriette Schelle aus Cöln. (Werke von Brahms, Heubner, Liszt, Reger, Schubert, Walther-Choinanus, Wüllner), —

Jubiläums-Spende Bayreuth.

Zweite Liste. (Eingänge seit Juli 1901.)

Laut Abrechnung der Verwaltung der Richard Wagner-Stipendienstiftung
Ende August 1901.

Fürst von Bulgarien 200, Generalcons. Hartogensis, Mannheim 25, Frln. Julie Bassermann, Mannheim 10, Frau geh. Commerzienrath C. Ladenburg, Mannheim 50, Gräfin Theod. Zichy, Exc., München 3100, Frau Math. Wesendonck, Berlin 500, Frau Dr. Sofie Eiser, Frankfurt a./M. 200, The Wagner-Society, London 482.30, Carl Giessel sen., Bayreuth 100, Carl und Fritz Giessel, Bayreuth 100, Gräfin Bearn, Paris 10400, Woldemar von Trotha, Cassel 100, Ungenannt 500, Friedrich Schoen, München 500, Gräfin Luisa Erdödy, Exc., Novimarof 2000, Frln. Lina Denzinger, München 10, Ungenannt 50, Freiin Roeder von Diersburg, Waldkirch 20, Berliner Sammlung (Erste Liste in den Bayr. Bl. VII—IX.) 18003.64, Bayreuther Sammlung

1404, Ungenannt 20, Christian Wiengreen Hamburg 30, Abbé Magnier, Paris 161.20, Freiherr von Liebieg, Wien 300, Ad. vcm Rath, Berlin 200, Herr und Frau Alfred Ginzkey, Maffersdorf 500, Mrs. G. Schirmer, Dresden 100, I. M. Königin von Württemberg 500, k. k. Hoh. Herzogin Vera von Württemberg., Grossf. v. Russland 250, Georges Khnopff, Brüssel 400, K. Hoh. Prinz Rupprecht von Bayern, 300, Major a. D. von Roeder Diehsa 200, Fr. Amélie von Bülow, Schwerin 20, Professor Karl Klindworth, Potsdam 20, Fr. Pauline Kowarzik, Frankfurt a./M. 30, Carl Trier, Frankfurt a./M. 20, Dr. med. Jos. Gottschall, Frankfurt a./M. 20, Schulrath Professor Dr. Alois Höfler, Wien (108 Kronen, Collegiengeld des im Sommer 1901 an der Universität Wien abgehaltenen Collegs (1 stündig): „Richard Wagners Kunstwerk und Kunstlehre“) 91.80, Nicolaus Gernann stud. jur., Wien 50, Frau Baronin Fries, Meran 20, Architekt Fr. Hofmann, Graz 18, Richard Wagner-Verein Graz 40, Dr. Kurt Moritz Eichborn, Breslau 50, K. H. Prinz Max von Baden 200, Graf Nic. Moritz Esterhazy, Budapest 120, M. Grinnes & Friend 40, Ungenannt 500, Ungenannt, Bremen 20, Graf Wolkenstein Exc., Paris 322, Fr. Daffner 5. Gesamt-Summa $\mathcal{M}$ 42097.94. Unkosten einzelner Sammlungen $\mathcal{M}$ 420.80 bleibt Sa. $\mathcal{M}$ 41647.14.

Nachträge der Namen der Spender.

Bei der Centralleitung.

I. K. H. Frau Grossherzogin von Hessen und bei Rhein 99.95, Fr. Clara Bollert, Hirschberg 4.95, Reichskanzler Graf von Bülow 300, General v. Bause, Berlin 19.95, v. Chelius, Rom (Sammlung) 1053.20 Lire, Dr. Lenz, Hamburg 19.95, W. v. Metzler, Frankfurt a./M. 100, Graf von Pückler, St. Petersburg (Sammlung) 300 Rubel, Botschafter v. Radowitz, Madrid 200, H. Sonne, Darmstadt 5, Frau M. Schmidt, Bad Elster 9.95, v. Stradonitz, Berlin, 99.95, Ministerial-Direktor Schwarzkopf, Berlin 29.95, R. Sternfeld, Berlin 10, Prof. Dr. Schlösser, Jena 29.95, Ad. Thiem, San Remo 300, G. Zeisig, Westend 4.95, Fr. Elfriede Hintzke, Liegnitz 4 $\mathcal{M}$ (bei der Red. d. Bay. Bl.)

Sammlung des Herrn Major von Chelius in Rom.

I. Majestät Königin Margherita 250, Marchese Medici 200, Baron Kaufmann, Florenz 100, Baron Rotenhan 50, Baron Benkieser 50, Major v. Chelius 50, Mad. Iddings 50, Baron Lancken 30, Graf Hochberg, Florenz 25, Mad. Wurts 10, Mad. Cochrane, 10, Mad. Herz 25, Baron Spotorno 10, Commend. Tommasini 20.80, Frau von Siemens 10, Deutsche Colonie Livorno 25, Deutsche Colonie Palermo 52.80, Deutsche Colonie Genua 14.80, Deutsche Colonie Turin 49.80, Consul Nast, Rom 20 Lire. Summa 1053.20 Lire.

Sammlungen in Riga.

1. Durch Frau Professor C. A. Bischoff: Consul S. Wolfschmidt 50, P. Martiny 30, Prof. Dr. C. A. Bischoff 25, Frau M. Erhardt 25, Frau A. Höflinger 25, Professor Lovis 25, R. Rys 15, Gustav Anders 10, Direktor Rob. Braun 10, Direktor H. Brüggemann 10, Julius Fehrmann 10, Dr. jur. Ohneszeit 10, Direktor Ferd. Wirckau 10, Aeltester O. Bredesen 5, Aeltester J. G. Fahrbach 5, Direktor Alexander v. Götz 5, Aeltester John Helmsing 5, W. Kerkovius 5, Edgar Koch 5, Professor E. Pfuhl 5, Fr. M. v. Schilinzky 5, Direktor V. Smolian 5, Consul E. Aug. Titz 5, Direktor Rud. Tode 5, Paul Stolterfoht 3, Architekt Scheel und Frau 2, Fr. Nölting 1 Rubel. Summa 316 Rubel.

2. Durch Herrn C. Fr. Glasenapp: Professor Th. Grönberg 25, C. Fr. Glasenapp 25, Frau Staatsrath Sophie v. Fetting 15, Consulent C. Bornhaupt 10, Frau M. Büjanhoff 10, Professor H. Koch 10, P. Neldner 10, Kapellmeister C. Waack 10, Consulent H. v. Wahl 10, Frau Senta Bolton 5, Frau E. v. Kolpytschew (Wiborg) 5, Fräul. Kyber 5, Fräul. Helena Wallem 5, Fr. C. v. Zwingmann 4, Fr. E. Equist 3, Frau E. v. Nelidow 10, H. v. Westermann 10 Rubel. Summa 172 Rubel.

Sammlung des Herrn Grafen Pückler in Petersburg.

Senator Joseph Kamicki 10, Madame Abasa 5, Mlle. Bésobrossoff 5, Princesse Marie Gagarine 5, Madame Sabouroff 5, Gräfin Bedachoff 25, Gräfin Orloff-Davidoff 10, Gräfin

Hieroht 25, G. Schernikan 25, das kaiserl. Hoforchester 50, Graf Pückler 15, Madame Spitzer 25, Hr. Lessing 70, A. Rothstein 25, Gasser 10, Frau Charlier 10, Frau M. 10, Hr. Scheel 10, Hr. Muran 5, X. 10 Rubel. Summa 295 Rubel, abgerundet zu 300 Rubel.

Sammlung des Herrn cand. theol. Paul Stübe in Rostock.

Richard Palm 1, stud. phil. Richard Schultz 1, cand. phil. Siegmund Benedikt (durch Sammlung) 10, cand. phil. Mitchell Humphrey 1, cand. theol. P. Stübe 3. M. Summa 16 M

Sammlung des Zweigvereins in Bayreuth.

General Walther von Walderstötten 20, Regierungs-Direktor Frhr. v. Strauss 10, Justizrath von Meyer 10, Geh. Hofrath Dr. Falco 10, Gymnasialprofessor Mayr 6, Sanitätsrat Dr. Plattfaut 10, C. Martin 20, Sigismund Karpeles 3, Theodor Köhler 5, Frln. Hopf 5, Frau Baronin Künsberg 20, de Cuvry 10, Pfarrer Rupprecht 2, Luitpold Kurzmann 10, Josef Schwab 10, Kirchenrath Caselmann 3, Frau B. Mohr 5, J. Baumgaertner 3, R. Weissig 10, S. Neuland 5, Frau S. Heussler, Majors Wittwe 3, Paul Schwaab 2, Fr. Semmelmann 5, Simon Fleischmann 4, Friedmann 10, Dr. Würzburger 10, Max Reinauer 10, Max Harburger 20, Moritz Harburger 10, Frau Lang 3, Fritz Weih 4, Commerzienrath Rose 20, Kaufmann Hans Herold 5, Max Schmidt 3, Frau Christiana Schmidt 4, Lehrer Hegerich 2, Christ. Gerber 10, Martin Strauss 3, Dr. Solbrig 10, Max Lubert 5, Buchbindermeister Däumling 3, Steingraeber & Söhne 10, Niehrenheim & Bayerlein 20, Postkassier Wolf 5, Buchhalter C. Popp 5, Seminarpräfekt Dr. Geyer 5, Semindirektor Dr. Hübsch 10, Bezirksthierarzt Engel 10, Oberstabsarzt Dr. Uhl 10, Heinr. Gummi 5, Konsistorialrath Beck 10, Carl Häffner 5, Frln. Johanna Zeitler 5, Excellenz Freiherr von Roman 15, Dr. Casselmann 10, Rechtsrath Strobel 3, Rechtsrath Popp 3, S. Strauss, Privatiers Wittwe 10, Hutmacher Christian Händel 2, Commerzienrath Schüller 10, Dr. Weiss 6, Friedrich Herold 3, J. Kreutzer 10, Metzgermeister H. Schmidt 3, Christian Gramp 2, Heinrich Heuschmann jr. 3, Christian Hopfmüller 10, Zwierlein 10, D. Kaufmann 2, H. Levor 2, Gg. Strössner 10, Apotheker Stoeber 3, Chr. Ludw. Dietter 3, Wilh. Köhler 20, Apotheker Kroege 5, Franz Sprock 3, Andreas Thurn 3, Baumeister Fr. Weiss 5, Gebr. Maisel 10, Moritz Fleischer 5, Lorenz Ellwanger 5, Andr. Meyer 2, Eduard Bayerlein 10, Medizinalrathswittwe Fleischmann 3, Fritz Hoffmann, Bamberg 100, Kaufmann Carl Schiebel 3, George Wolf 3, Babette Zimmermann 2, Schreinermeister Carl Zimmermann 10, H. Gebhardt 3, Friedr. Hofmann 5, Hans Amschler 2, Eduard Amos 3, Gottlieb Hugel 2, Carl Boller 5, Frau Marie Eysser 10, J. A. Eysser 5, Jenny Würzburger 5, Leutnant Trendel 3, Julie Koerbler, Hauptmannswittwe 2, Max Noel 2, Haefner 2, C. Beck 2, Aug. Kraus, kgl. Gymnasiallehrer 3, v. Kress 10, Frau Jette Woesch 5, Major Eberhard 10, Frau Maurer 5, Frau Popp 2, v. Syberg 2, S. Rother 2, F. C. Dilchert 10, Arthur Geyer 2, Jos. Stölzel 3, Alex. Einstein 10, J. Dittmann 3, L. Seiler 5, L. Braungart 5, Seilermeister Paul Bayer 3, Kaufmann August Bencker 3, Kath. Bencker, Privatiere 3, Restaurateur Lieb 3, Engel, kgl. Kreisthierarzt 3, Frau Elise Schindler 2, Hoffsieur W. Semisch 3, Gottfried Haendel 3, Georg Haendel 5, Carl Weisser 5, J. Heyder 3, Drogerie Carl Müller 3, Friseur W. Schübel 3, Herm. Heuschmann 4, Fr. Forster 3, G. P. Schoberth 3, Frau Medizinalrath Berr 10, Frau Luise Müller 20, Freiherr v. Wolzogen 20, Staatsrath v. Landgraf 15, Major Bernhuber 10, Baumeister Friedr. Popp 2, Carl Wölfel 5, Frau Oberleutnant Würthmann 2, Kunstgärtnerei J. Tiegel 3, Metzgermeister Fritz Morg 3, Eduard Horn 2, Dennerlein 5, Chr. Seidel 5, Mart. Steinhäuser 3, Oberleutnant Kaeflerlein 3, Hauptmannswittwe Haack 3, Frau Konsistorial-Sekretärswittwe Glenk 3, Frln. Häffner 2, Frau Kreisschulinspektorsgattin B. Büttner 5, Apotheker Meyer 3, Friedrich Bechert 3, Eduard Schlenk 3, Frau v. Meyenberg 20, Hermann Specht 5, Zimmermeister Th. Reiss 2, Kaufmann A. Eberhardt 3, Gramich, kgl. Hauptmann a. D. 10, Miltenberger, kgl. Bezirksamtman 3, Bankprocurist Fr. Tiegel 10, Hummert (Hotel Post) 10, Carl Häfner 3, L. Löwensohn 6, Emil Schmidt 3, Herm. Burger 2, Max Steinhäuser 3, Kolb, Direktors Wittwe 5, Baumeister Hans Popp 20, Zahnarzt Mayr 3, v. Feilitzsch 10, Oberst Kessler 10, G. Roskam 5, Lili Graef 5, K. Waldmann 2, Alfred Freymüller, kgl. Hofgärtner 3, Joh. Kamberger 2, Oberstabsarzt Dr. Reh 2, Bruno Müller 10, Banquier Edmund Schwabacher 10, Bankprocurist Carl Schneider 5, Antiquariatsbuchhändler Benno Seligsberg 4, Lina Grau, Buchhändlers Wittwe 5, Eisengiesserei August Hensel 10, Nähmaschinen- und Fahrradhändler Conrad Hensel jr. 3, Major Renz 50, Buchbindermeister Christ. Senft 10, Hans Heuberger 10, Direktor Born 10, Dr. Kraussold, kgl. Medizinalrath 5, Fr. Kritzenhaler 3, Architekt H. Wölfel 10, Kaufmann Gg. Höreth 5, Damm 5, C. Bedall 5, v. Frölich, kgl. Oberforstrath 5, Bleyl 2, M. Freyberger 3, Generalarzt Dr. Stein 10, Rechtsrath Preu 5, Fritz Haefner 5, Carl Keim 5, Kaufmann Hans Popp 5, Dr. Landgraf 5, Frau Oberzollrathswittwe Gerwig 10.

Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Rechnung über den Stand des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung
pro 1899/1900 u. 1900/01.

Nr.	Einnahmen.			Nr.	Ausgaben.		
		M.	ℳ.			M.	ℳ.
I	a) An Fundationszuflüssen von der Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins pro 1899/01	—	*	I	Auf Buchbinderlöhne: pro 1899/1900 pro 1900/01	2 2	70 80
	*) Die der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung satzungsgemäss zufallende Summe von 20% der Netto-Einnahme pro 1899/01 mit 2000 M. wurde, wie in den letzten Festspieljahren, zum Ankauf v. Eintrittskarten für die Mitglieder verwendet.			II	Auf Zuschuss zur Deckung der Kosten für die Bayreuther Blätter: pro 1899/1900 pro 1900/01	2000 2000	— —
	b) An Spenden pro 1899/1901	48	05	III	Auf sonstigen Ausgaben, nämlich: für Stückzinsvergütungen und Porto: pro 1899/1900 pro 1900/01	7 14	30 05
II	An Zinsen von Aktivkapitalien: pro 1899/1900 pro 1900/01	2791 2804	25 —	IV	Auf Ausleihung von Kapitalien: pro 1899/1900 pro 1900/01	1400 1000	— —
III	Aus heimgezahlten Aktivkapitalien und Coursgeinn: pro 1899/1900 pro 1900/01	639 200	60 —	V	An Kassabestand	57	75
IV	An sonstigen Einnahmen: pro 1899/1900 pro 1900/01	1 —	70 —				
		6484	60			6484	60

Die Aktiv-Kapitalien der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung betragen:

pro 1. Juli 1900 = 78 264 M. 85 ℳ.

pro 1. Juli 1901 = 79 064 M. 85 ℳ.

Bayreuth, am 1. Juli 1901.

Georg Vogel,

Kassier des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Zum Jahres-Schlusse.

Drei Bitten an unsere Leser.

I.

Dem letzten Stücke ds. Jrs. liegt je ein Exemplar des Aufrufes bei, welcher bereits während der Festspiele in Bayreuth theils öffentlich ausgelegt war, theils persönlich verbreitet ward, um Unterschriften Solcher zu sammeln, die zu dem Wunsch und Willen des Meisters, den „Parsifal“ dauernd für Bayreuth zu erhalten, vor der Welt ihre Zustimmung erklären wollten. Dieser Aufruf ist noch an keine bestimmte Adresse gerichtet und hat vorläufig keinerlei „offizielle“ Bedeutung, aber die dazu gesammelten Unterschriften sollen nach und nach ein möglichst vollständiges Dokument bilden für die Meinung und Stellung eines kunstsinnigen Publikums aus allen Ständen und Schichten, woran also Frauen wie Männer, auch Ausländer wie Inländer sich betheiligen dürfen, um seiner Zeit einmal mit zu förderlicher Verwendung im Interesse der bedeutenden künstlerischen Angelegenheit gelangen zu können. Unsere Leser sind daher gebeten, weitere

Unterschriften gelegentlich einzusammeln, gefüllte Exemplare an die Redaktion zurückzusenden und neue von ihr zu beziehen, ohne einschränkenden Termin, aber mit nicht erlahmendem Eifer, als getreue und bewusste Freunde des Kunstwerkes von Bayreuth. —

II.

Unsere *Caritas*-Casse ist gegenwärtig beinahe erschöpft, und doch bleibt es zur Verhütung grössten Elendes erwünscht, dass die bisher regelmässig erfolgten Auszahlungen fortgesetzt werden können. Die Weihnachtszeit hat noch immer der Casse einige Zuschüsse gütiger Spender aus unserem Kreise gebracht; es wäre aber schön, wenn diesmal, da die Noth noch mehr drängt, auch noch mehr und andere, als nur die selben treuen Geber, an unserer bescheidenen Sammlung sich betheiligen möchten. Es könnte nicht allzuschwer sein, jedem Abonnementsbeiträge eine Kleinigkeit beizufügen, um dadurch wenigstens zu bekunden, dass Alle, die zu uns sich zählen, den „Parsifal“ nicht allein in Bayreuth, sondern auch im eigenen Herzen wohl geborgen wissen wollen.

III.

Endlich ersuchen wir unsere Leser um freundliche Erneuerung des Abonnements bis Neujahr.

1. November 1901.

Mit Bayreuther Gruss

die Redaktion der Bayreuther Blätter.

Zu Weihnachten

erscheint bei E. W. Fritzsche, Leipzig, eine neue Ausgabe der Schriften: „Ueber Staat und Religion“, „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, „Was ist deutsch?“, „Wollen wir hoffen?“, „Religion und Kunst“ mit den Ausführungen, in Einem Bande unter dem Titel: „Richard Wagner. Ausgewählte Schriften über Staat und Kunst und Religion“, 1864—1881, deren möglichste Verbreitung den Unserigen nicht erst besonders anempfohlen zu werden braucht.

Bühnenfestspiele 1902.

Nach Bayreuther Gepflogenheit, ein neu gebrachtes Werk im folgenden Jahre zu wiederholen, wird auch diesmal „der fliegende Holländer“, wie 1901 in gleich angeordneter Verbindung mit „Parsifal“ und dem „Ring“, im nächsten Sommer vom 22. Juli bis 20. August zur Aufführung gelangen.

General-Register.

Richard Wagner.

Briefe an Hermann Levi. 17. — Briefe an Gura, Niemann, Betz, Hill, Amalie Materna VII—IX. 177. — Brief an den Fürsten Bismarck. 220. — Ueber den „Fiegenden Holländer.“ 187. — Brief an Heinrich Porges. 298. —

Fürst Bismarck.

Brief an Richard Wagner. 220. —

Cosima Wagner.

An die Mitglieder des deutschen Reichstages. 221. —

Max Arend.

Harmonische Analyse des Tristan-Vorspiels. 160. —

Adolf Bartels.

Wilhelm Raabe. 299. —

Houston Stewart Chamberlain.

Richard Wagners Briefe an Hermann Levi. 13. — Paul Deussen und die Bedeutung der altindischen Weltanschauung für das Leben der Gegenwart. 105. —

Konrad Fiedler.

Briefe aus Bayreuth. 47. —

Wolfgang Golther.

Germanische Göttersagen in Wort und Bild. 267. — Neue Tristan-Dichtungen. 332. — Zeitler's Nietzsche-Aesthetik. 336. —

Karl Grunsky.

Pohl's „Berlioz.“ 328. —

Alois Höfler.

Nach 25 Jahren Bayreuth. 263. —

Friedrich Hofmann.

Wie wurden Sie Wagnerianer? 260. —

Ferdinand Laban.

Konrad Fiedler. 43. —

Reinhold Freiherr von Lichtenberg.

Suida, „die Genredarstellungen Dürer's.“ 330. —

Alfred Lill von Lilienbach.

John Ruskin und seine sozial-ethischen Reformideen. 138. —

Johann Heinrich Löffler.

1876. 258. —

Rudolf Louis.

Hausegger's „Deutsche Meister.“ 319. — Berendt's „Schiller-Wagner.“ 325. —

Kurt May.

Die Musik als tönende Weltidee. 270. —

Heinrich Porges.

Franz Liszt's Faust-Symphonie. 4. —

Heinrich Graf zu Rantzau.

Friedrich Wilhelm I. als Neubegründer Preussischer Grösse. 60. —

Edwart Richter.

Eine Bayreuther Stimme aus Paris. 85. —

Ludwig Schemann.

Nach dem Rassenbuche. 310. —

Rudolph Schlösser.

Holländer-Nachklänge. 304. —

Hans von Schneller.

Josef Schalk † 87. —

Max Seiling.

Auch ein Jubiläum. 254. —

Reinhold von Seydlitz.

„Nun aber kam Johannistag!“ 251. —

Paul Stübe.

Der Spinnerinnen-Chor im „Fliegenden Holländer.“ 247. —

Wilhelm Suida.

Novalis. 126. —

Henry Thode.

Kunst, Religion und Kultur. 5. — Arnold Böcklin **IV—VI**. 93. — Wissend durch das Gefühl. 280. —

Siegfried Wagner.

An Heinrich Porges' Grabe. 2. —

Gustav Wittmer.

In memoriam! 249. —

Hans von Wolzogen.

Heinrich Porges **I—III**. 1. — Zur Feier des Preussischen Königthums. 58. — Otto von Leixner: Ueberflüssige Herzensergiessungen eines Ungläubigen. 78. — Alfred Bovet † 87. — 1—100. Eine letzte Abrechnung für —99 Jahre. 89. — Karl Alexander Grossherzog von Sachsen † 170. — Alexandra Frein von Schleinitz † 174. — Märchenzüge im „Ring.“ 227. — 1901. **X—XII**. 279. — Musikalisch-dramatische Parallelen. V. Charakter. 285. — Zu Berendt, Schiller-Wagner. 327. —

Litteratur.

Siehe oben: S. 78 (Leixner), 105 (Deussen), 267 (Döpler), 270 (Mey), 319 (Hansegger) 325 (Berendt), 328 (Pohl), 330 (Suida), 332 (Hertz, Bédier, Engels), 336 (Zeitler). —

Nachrufe.

Siehe oben: S. 1 (Porges), 87 (Bovet, Schalk), 93 (Arnold Böcklin), 170 (Karl Alexander von Sachsen), 174 (Alexandra von Schleinitz). — 277 (Bernhard Loeser). —

Stimmen aus der Vergangenheit.

Hans von Bülow über die erste Aufführung des „Tannhäuser“ im kgl. Opernhause zu Berlin. Mitgetheilt durch Margarete Toeppen. 81. —

Bayreuth und Draussen.

- I. Bayreuther Bühnen-Festspiele. Verzeichniss der Mitwirkenden bei den Festspielen 1901. Beilage zu VII—IX. — Bühnenfestspiele 1902. 343. —
- II. Richard Wagner-Stipendien-Stiftung. Gesuche 92. — Aufforderung zur Jubiläums-Spende 174. — Grössere Spenden 278. — Erste Liste der Jubiläums-Spende. Beilage zu VII—IX. — Nachträge zur Jubiläums-Spende 339. —
- III. Richard Wagner-Festspiel-Stiftung. Abrechnung 342. —
- IV. Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins. Einladung zur Generalversammlung 174. — An die Zweigvereine und Ortsvertretungen 273. — An den deutschen Reichskanzler 274. — Generalversammlung 337. — Abrechnung. Beilage zu IV—VI. —
- V. Aus den Vereinen. Berlin 91, 176, 275 (an den deutschen Reichskanzler), 277 (Sternfeld), 339. — Darmstadt 91, 176, 339. — Graz 91 (Hauseggers Grabmal), 176 (Hofmann), 277 (v. Wolzogen). — Halle (Sommerlad) 91. — Hamburg (Muthorst) 176. — Heidelberg Akademischer Wagner-Verein 175, 339. — Leipzig Alte Herren 91, 338. — Mannheim (Auflösung) 176. — Plauen 92, 176, 277. — Wien 92, 176, 277 (v. Wolzogen). — Wiesbaden 278. —
- VI. Ausserhalb der Vereine. Gera (Konzert für Stipendien-Stiftung) 278. — Gästrow (Golther) 176. — Jena (Lorenz) 92. — Leipzig (Prüfer) 92. — Paris (Stipendien-Konzert) 278. — Rostock (Golther) 92, 176. — Pest (van Rooy) 176. — Würzburg (Ritter) 278. —
- VII. Redaktion der Bayreuther Blätter. Zum Jahres-Schlusse. Drei Bitten an unsere Leser. Unterzeichnungen für Schutz des Parsifal. „Caritas.“ Neues Abonnement. 342/3. — Zu Weihnachten. 343. — General-Register. 344. —

Beilagen.

Statistische Beilage 1900/1901. I—III. — Abrechnung der Zentralleitung IV—VI. — Verzeichniss der Mitwirkenden bei den Festspielen. — Erste Liste der Jubiläums-Spende. VII—IX. — Aufruf für den Schutz des Parsifal. — Titel und Inhalt des Jahrganges. X—XII. —

Litterarische Anzeigen auf den Umschlägen Nr. 136—139. — 98 Bücher und Broschüren, 21 Flugblätter und Programme, 130 einzelne Zeitungs-Nummern, 15 Musikalien, mit 36 redaktionellen Bemerkungen. —

Berichtigung.

Im Stück VII—IX Seite 250 Zeile 17 von oben (Wittmer, in memoriam) soll es heissen: „Werke“, nicht „Scene“.

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

Im Verlage des Herausgebers.

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

Leitspruch.

In einem besonders errichteten, leicht construirten, aber zweckentsprechenden Theater führe ich alle meine Werke, und namentlich auch mein Nibelungendrama auf, um — wenn auch nicht ein Ideal, — so doch wenigstens das erreicht zu haben, was ein Einzelner nach Menschenmöglichkeit erreichen kann.

(Richard Wagner 1868.)

A. Die Bayreuther Bühnenfestspiele.

- (1. Protektorat. 2. Verwaltungsrath. 3. Bühnenfestspiele 1901. 4. Bayreuther Schule.
5. Stipendien-Stiftung.)

1. Protektorat.

Se. Kgl. Hoheit der Prinz-Regent Luitpold von Bayern.

2. Verwaltungsrath.

Adolf von Gross, Commerzienrath, Bayreuth.

Emil Heckel, K. Hof-Musikalienhändler, Mannheim. Theodor von Muncker,
Geh. Hofrath und rechtsk. Bürgermeister, Bayreuth. Friedrich Schön, München.

3. Bühnenfestspiele 1901.

Erster Cyklus: 22. Juli: Der fliegende Holländer. 23. Juli: Parsifal. 25. bis
28. Juli: Der Ring des Nibelungen.

31. Juli: Parsifal. 1. und 4. August: Holländer. 5., 7., 8. und 11. August: Parsifal.
12. August: Holländer.

Zweiter Cyklus: 14. bis 17. August: Ring. 19. August: Holländer. 20. August:
Parsifal.

4. Bayreuther Schule.

Unterricht im dramatischen Gesangsvortrage wird weiterhin an junge Talente
ertheilt unter der Leitung des Herrn Musikdirektors J. Kniese.

5. Die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Verwalter: Herr Direktor Max Gross, Laineck bei Bayreuth.

Der Grundstock bestand Ende 1900 aus Mk. 47500. Dazu kommt ein Vermächtniss der Frau Anna von der Osten, geb. Rodbertus, im Betrage von Mk. 703.50 und eine Stiftung des Herrn Kommerzienraths B. Löser in Berlin von Mk. 10000, deren Zinsen von jährlich Mk. 600 der Stipendien-Kasse zugewiesen werden. Bewerbungen um Stipendien für 1901 sind baldigst einzureichen.

B. Das geistige Bayreuth.

„Bayreuther Blätter.“

(Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners herausgegeben von Hans v. Wolzogen. Mittheilungen des Verwaltungsrathes der Bühnenfestspiele und des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.)

Redaktion und Expedition: Bayreuth, Lisztstrasse 2. — Druck bei Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth, Markt 60.

1. Bestimmungen.

Abonnement auf den laufenden Jahrgang	Mk. 8.—
„ für Mitglieder des Allg. R. W.-V.'s	„ 6.—
Preis aller bisher erschienenen 23 Jahrgänge	„ 96.—
„ mehrer Jahrgänge, je	„ 4.—
„ einzelner Jahrgänge, je	„ 5.—

Wegen besonders geringen Vorrathes kosten aber Jahrgang 1883 und 84 Mk. 6, 1894 Mk. 8.

Abonnements der Mitglieder einzuzahlen: an die Redaktion in Bayreuth oder durch die Vertretungen mit den Mitgliedsbeiträgen.

Abonnements der Nichtmitglieder einzuzahlen: an die Redaktion oder an den Kommissionär, Musikalienhändler C. F. Leede, Leipzig.

Aeltere Jahrgänge und einzelne Stücke zu beziehen: von der Redaktion in Bayreuth.

2. Der XXIII. Jahrgang 1900.

Der XXIII. Jahrgang brachte 50 Beiträge von 26 Mitarbeitern. Gesamtzahl der Mitarbeiter: 172.

Kurze Inhaltsübersicht.

Richard Wagner: Briefe an Liszt, Bülow, Muncker.

Andere Hauptartikel:

a) Ueber Leben, Kunst und Lehre Richard Wagner's: H. Goering, durch Mitleid wissend. — W. Golther, die Weltanschauung R. Wagner's (R. Louis). Die Textgestalt der Dramen R. Wagner's. — Fr. Muncker, zu Wagner's Briefen an Muncker. — Fr. Nietzsche, zwei Briefe an R. Wagner. — A. Prüfer, R. Wagner als Erzieher (A. Wernicke). — Ed. Reuss, zwei Meister. — H. v. Wolzogen, Einführungen zu Wagner's Briefen. — X. Zu Liszt's Briefen an die Fürstin Wittgenstein.

b) Ueber Litteratur, Musik und bildende Kunst: R. v. Lichtenberg, deutsche Mystik und deutsche Kunst (A. Peltzer). — R. Louis, neuere Schriften über Kunst und Künstler. — H. Porges, unser Musikleben. — L. Schemann, Heinrich Düntzer als Ausleger. — Ed. Schuré, Ch. Lamoureux. — Anton Seidl, über das Dirigiren. — Ph. Wolfrum, ein Weihnachtsmysterium.

c) Ueber Philosophie, Religion und Kultur: A. Conti, P. Deussen über die Philosophie der Upanishads. — E. Ellis, die farbige Bibel. — H. Graevell, deutsches Schildesamt. — Was ist germanisch? — Das Mahābhārata als Erzieher. — W. Golther, R. v. Scala, A. Wernicke, H. v. Wolzogen, über Chamberlain's „Grundlagen des 19. Jahrhunderts“. — G. Wittmer, Beiträge zur Weltanschauung auf Grund der Kant-Schopenhauer'schen Philosophie. — Zur Geschichte des evangelischen Christenthums. — Wo liegt Deutschlands Zukunft?

d) Gedenkworte: Fritz Plank. Anna von Helmholtz. Charles Lamoureux. Theodor von Muncker. Heinrich Vogl. Hermann Levi. Prinz Wilhelm von Hessen. Franz Betz. Friedrich Nietzsche.

e) Stimmen aus der Vergangenheit: Sänger und Musiker am Hofe der ersten Abessinischen Khalifen.

Beilagen: Statistische Beilage. — Gobineau-Vereinigung.

Auf den Umschlägen: Litterarische Anzeigen 131—135.

Zum „Geistigen Bayreuth“ s. ferner unter C. III: Vorträge und Vorlesungen in Vereinen.

C. Der Allgemeine Richard Wagner-Verein.

(Anerkannter Verein.)

(I. Aus den Satzungen: Vereinszweck, Verwendung der Einnahmen, Stiftungsfonds; II. Offizielle Statistik: Präsidium, Centralleitung, Vertretungen, Zweigvereine, Verband der akademischen Wagner-Vereine; III. Geistige Thätigkeit: Vorträge und Vorlesungen.)

I. Aus den Satzungen des Vereins.

(Neue Beschlüsse in der Generalversammlung des Jahres 1899.)

§ 1. Der A. R. W.-V. bezweckt die dauernde Unterstützung und Förderung des gesammten Bayreuther Werkes im Geiste Richard Wagners, insbesondere durch Ermöglichung des Festspielbesuches auch für Minderbemittelte, sowie durch Erläuterung und Verbreitung der Gedanken Wagners in Rede und Schrift.

§ 21. Von den Reineinnahmen des Vereins, nach Abzug der Vereinskosten, welche nicht über 10% der Brutto-Einnahmen betragen sollen, werden 40% der bestehenden Richard Wagner-Stipendien-Stiftung zugewiesen, 40% werden dazu verwendet, Eintrittskarten für die Bühnenfestspiele anzukaufen, welche durch die Zentralleitung den Zweigvereinen und Ortsvertretungen nach Maassgabe der im letztvergangenen Jahre eingezahlten Mitgliedsbeiträge zugewiesen werden, und von den betreffenden Vereinen möglichst im Sinne von Vereinsstipendien an minderbemittelte und würdige Vereinsmitglieder zu vertheilen sind.

Zu § 23. Dem Fonds für eine zu gründende Richard Wagner-Festspiel-Stiftung sollen aus dem Vereinsvermögen alljährlich 20% zugehen. (Bestand des Fonds am 1. Juli 1899: Mk. 77587,95.)

Die Satzungen sind zu beziehen von der Zentralleitung des A. R. W.-V. Berlin W. Eichhornstrasse 2. — Jahres-Beitrag Mk. 4.—.

II. Offizielle Statistik.

1. a) Präsidium (Bayreuth).

Casselmann, Dr., Leopold, rechtsk. Bürgermeister der Stadt Bayreuth, Präsident des Vereins.

Ressler, kgl. Regierungsrath in Bayreuth, Stellvertreter.

b) Centralleitung (Berlin).

Rosenberg, von, k. Kammerherr, Major a. D.,

Schelling, von, Hauptmann,

Tischendorf, Dr. von, Geheimer Ober-Regierungsrath,

Glasenapp, von, Regierungsrath,

Thelen, P., Musikalienhändler,

Sucher, J., Hofkapellmeister,

Muck, Dr., Hofkapellmeister,

Dirksen, Dr. von, Geheimer Legationsrath,

Wolzogen, Hans Paul Freiherr von, Redakteur der Bayreuther Blätter in Bayreuth,

Waldersee, Graf von, Vice-Admiral à la suite der Marine

Puttkamer, von, Landrath

I. Vorsitzender,

II. „

I. Schriftführer,

II. „

Kassenführer,

} (dauernd verhindert).

Adresse der Centralleitung: Musikalienhändler P. Thelen, Berlin W., Eichhornstrasse 2.

Adresse des Redakteurs des Vereinsorgans „Bayreuther Blätter“: Freiherr von Wolzogen, Bayreuth, Lisztstr. 2.

2. Zweigvereine und Ortsvertretungen.

Altena i/W., Oskar Rokicki, Musikdirektor.

Amsterdam (Z.-V.), J. W. Wilson, Präsident; J. M. Reynvaan, Kassier.

„ C. G. Alsbach, Musikalienhandlung, Voorburgwal 99.

Asch i/Böhmen, Alb. Labitzki, Musikdirektor.

Aschaffenburg, Fritz Trockenbrodt, Kaufmann, k. Hoflieferant.

Bamberg, Rothlauf, Justizrath, k. Advokat und Rechtsanwalt.

Barmen, Rud. Ibach Sohn, Hofpianofortefabrikant, Neuer Weg 40.

- Bayreuth** (Z.-V.), Ressler, kgl. Regierungsrath, Vorstand; Dr. Solbrig, Kassier, Luitpoldplatz 6.
 „ Redaktion der „Bayreuther Blätter“.
- Berlin-Potsdam** (Z.-V.), Freiherr v. Seckendorff, Unterstaatssecretair, 1. Vorsitzender; v. Glasenapp, Reg.-Rath b. Pol.-Präs., Kassier.
- Berlin** (Akad. Rich. Wagner-Verein) Z.-V., Hans Sachs, stud. jur., Charlottenburg, Friedbergstrasse 39.
- Berlin**, Julius Bodenstein, Kunstmaler, W. Wilhelmstr. 62.
- Brannschweig**, Jul. Bauer, Hofmusikalienhandlung, Neue Strasse 11.
- Breslau**, J. Hainauer, Hof-Musikalien-Verlagsbandlung, Schweidnitzerstrasse 52.
- Bromberg**, Dr. Erich Schmidt, Gymnasial-Lehrer, Wilhelmstr. 9.
- Brünn i/Mähren** (Z.-V.), O. Rupp, k. k. Hochschul-Professor, Obmann; G. Hellmann, Disponent u. Prokurist der k. k. Creditbank, Säckelwart.
- Darmstadt** (Z.-V.), H. Sonne, Oberkonsistorialsekretär.
- Detmold**, Max Ihle, Buchhändler.
- Dortmund**, Julius Janssen, kgl. Musikdirektor.
- Dresden**, Franz Plötner, k. s. Hof-Musikalienhändler, Hauptstr. 2.
- Eger i/Böhmen**, Lorenz Kammerer, Kaufmann.
- Erlangen** (Z.-V.), Dr. R. Falckenberg, Professor, Spitalstr. 39.
- Frankenberg i/Sachsen**, Albert Werner, Componist.
- Freiburg i/Br.** (Z.-V.), Hermann Dimmler, Musikdirektor, Vorsitzender; Herm. Krebs, Kaufmann, Kassier.
- Fulda**, Richard Maier, Buchhändler.
- Gera** Reuss, R. Kindermann, Hofbuchhändler.
- Göttingen a. L.**, Freiberg, Professor.
- Graz** (Z.-V.), Friedr. Hofmann, Architekt, Vorstand; Hans Wagner, Buch- und Musikalienhändler, Kassier, Hauptplatz, Rathhaus.
- Grossenhain i/Sachsen**, Georg Zschille, Fabrikbesitzer, Vorsitzender; G. Steche, Amtsgerichtsath, Kassier.
- Halle a/S.** (Z.-V.), Reinhold Koch, Musikalienhandlung.
- Hamburg** (Z.-V.), Hermann Muthorst, Obmann.
- Hannover** (Z.-V.), H. Vizthum, k. Kammervirtuos, Ubbestr. 1.
- Heide i/Holstein**, K. Forkel, Bürgermeister.
- Heidelberg**, Carl Hochstein, Musikalienhändler.
- Helsingfors i/Finnland**, Rich. Faltin, Professor.
- Homburg v. d. H.**, W. Schmitt-Hartlieb, Lehrer, Dorotheenstr. 10.
- Kempten**, Hans Sommer, Lehrer.
- Klagenfurt i/Oesterreich** (Z.-V.), Josef Rhomberg, Revis.-Geometer, Obmann; Johannes Heyn, Buchhändler, Kassier.
- Köln a/Rhein** (Z.-V.), Dr. E. Compes, Rechtsanwalt, Vorsitzender; Dr. R. Schnitzler, Bankier, Schriftführer; Ferd. Sohn, Buchhändler, Kassier.
- Köslin**, Fräulein Rosochačka, Gesanglehrerin.
- Laibach** (Krain), Hans Gerstner, Konzertmeister, Schellenburggasse 4.
- Leipa** (Böhmisch), Erwin Martin, Institutsdirektor.
- Leipzig**, Robert Ravenstein, Kunsthändler, Universitätsstrasse 5.
 „ Akad. Richard Wagner-Verein (Z.-V.), Johannes Fichtner, cand. jur., Kassenwart.
- Liegnitz**, Dr. E. Meinck, Oberlehrer, Neue Goldbergerstr. 70 II.
- Linz a. d. Donau** (Z.-V.), Dr. Emil Kränz, k. k. Postkommissär, Vorstand.
- London** (Z.-V.), Charles Dowdeswell Esq., Vertreter; 160 New Bond Street W, Avigdor L. Birnstingl, Schatzmeister, 5 Pembroke Gardens Kensington W.
- Magdeburg**, A. Heinrichshofen, Buchhändler, Kaiserstrasse 67.

- Mannheim** i/Baden (Z.-V.), Fr. Wengler, Landgerichtsrath, 1. Vors.; Karl Heckel, Hof-Musikalienhändler, Kassier.
- Marburg** i/Hess., Schenkheld, Gymnasiallehrer, Renthofstr. 10.
- Meran** i/Tyrol, Baronin Alexandra von Schleinitz, Villa Rosenberg.
- Mergentheim** i/Württemberg, Gust. Ziegler, Kaufmann.
- München** (Z.-V.), Freiherr R. von Seydlitz, 1. Vorsitzender; Unico Hensel (A. Schmid's Nachfolger), Hof-Musikalienhandlung, Kassier, Theatinerstrasse.
- München-Gladbach-Rheydt**, Carl Manntz, Fabrikbesitzer in Rheydt.
- Nürnberg** (Z.-V.), A. Göllicher, Direktor, 1. Vorsitzender; Alfred Schmid, Hof-Musikalienhändler, Kassier.
- Oldenburg** (Grossh.), W. Kuhlmann, Grossherzogl. Musikdirektor.
- Osnabrück** (Z.-V.), Justus Liesecke, Redakteur, Johannisstr. 56.
- Plauen** i/V. (Z.-V.), Hugo Leo, kgl. Commissionsrath.
- Pössneck** i/Meinungen (Z.-V.), J. H. Löffler, Lehrer, Vorstand.
- Reichenberg** i/Böhmen (Z.-V.), Franz Schütz, Bürgerschullehrer, Obmann; Wilhelm Schindler, Lehrer, Kassier.
- Riga**, C. Fr. Glasenapp, Staatsrath, Thronfolger-Boulevard 3.
- Rostock** i/Meckl., Stübe, Paul, cand. theol., St. Georgstrasse 49 a.
- Spandau**, Dr. B. Pretzsch, k. Gymnasial-Oberlehrer, Neuendorferstr. 94.
- Speyer** (Rheinpfalz), Richard Scheffer, Musikdirektor.
- Tölz** i/Oberbayern, F. Fiedler, Hauptlehrer.
- Turin** (Italien), Vittorio Todesco, Publicist, Corso Vittorio Emanuele Nr. 58.
- Utrecht** (Niederl.), Hugo Nolthenius, Redakteur des „Weekblad voor Muziek“, Nr. 1 Stationsstraat.
- Venedig**, Carlo Rossi, Kapellmeister, St. Marina, Calle Scaletta.
- Viersen** i. d. Rheinpr., Fräulein Marie Schmidt.
- Weissenburg** a/S., Carl Drexler, Lehrer.
- Wien** Akadem. Rich. Wagner-Verein (Z.-V.), Franz Schaumann, Obmann; Dr. W. Dlauhy, Kassier.
- „ Neuer Rich. Wagner-Verein (Z.-V.), Th. Antropp, Staatsbeamter, Obmann; Walter Kunz, Kaufmann, Säckelwart, Wien I, Schottengasse 3.
- „ A. J. Gutmann, k. k. Hof-Musikalienhandlung, Hofopernhaus.
- Wiener-Neustadt** (Z.-V.), Dr. Anton Riehl, Advokat, Obmann; W. Mauriz, Hutmacher, Kassier.
- Wiesbaden** (Z.-V.), Dr. jur. Hardtmuth, Amtsrichter, Vorsitzender; Ernst Schellenberg, Musikalienhändler, Kassier, Gr. Burgstr. 9.
- Worms**, Dr. Karl Stephan, Rechtsanwalt.
- Znaïm** i/Mähren, Karl Redlbach, städt. Organist.
- Zürich**, Gebrüder Hug, Musikalienhandlung.

3. Die Akademischen Richard Wagner-Vereine.

Es bestehen gegenwärtig akad. W.-V. in Berlin und Leipzig, welche einen engeren Verband bilden, in Breslau und in Heidelberg. Dazu die Verbände alter Herren des Berliner und des Leipziger akademischen Wagner-Vereins, welche dem Vereine, aus dem die a. H. a. H. hervorgegangen sind, die Erreichung des Vereinszweckes erleichtern und die Erhaltung des Geistes, in dem der Verein gegründet wurde, gewährleisten sollen.

III. Geistige Thätigkeit.

1900.

a) Vorträge.

- Brückner**, stud. phil. Georg Benda und das Singspiel am Ende des vorigen Jahrhunderts. — Fink's „Wesen und Geschichte der Oper“ neben Wagner's „Oper und Drama.“ — Was bedeutet für uns R. Wagner? — Die Anfänge deutschen Theaterwesens. — Leipzig, Ak. W.-V.
- Bulthaupt**. Ueber R. Wagner. Mailand, Deutscher Sprachverein.
- Chamberlain**, H. S. R. Wagner's politische Grundsätze. Wien, Germania.
- Corver**, W. J. Vier Vorlesungen über die Meistersinger. Amsterdam.
- Deetjen**, cand. phil. Die Göttin Freya in der Sage und bei R. Wagner. — Die Hohenstaufen-Dramen-Bewegung und Wagner's „Sarazenin.“ — Ulrike von Levetzow. — Leipzig, Ak. W.-V.
- Ettler**, stud. phil. Die Quellen zur Tannhäuser-Dichtung. Leipzig, Ak. W.-V.
- Golther**, Wolfgang, Prof. R. Wagner's „Siegfried.“ Rostock, Frauenbildungs-Verein. — Tristan und Isolde in Epos und Drama des Mittelalters und der Neuzeit. Populärwissenschaftliche Vorträge in der Universitäts-Aula, Rostock.
- Hennebicq**, José. A travers l'Art. (R. Wagner.) Brüssel.
- Heuss**, stud. phil. R. Wagner und Gottfried Keller. Leipzig, Ak. W.-V.
- Jegher**, G. Zur Eröffnung des „Deutschen Hauses.“ Triest.
- Kriegk**. R. Wagner und seine Bedeutung für das Deutschthum. Strassburg i/E., Verein Deutscher Studenten.
- Langbein**, stud. rer. techn. Ueber R. Wagner. Dresden, Kyffhäuser-Verband.
- Linnemann**, stud. phil. Aus Leipzigs musikalischer Vergangenheit. Leipzig, Ak. W.-V.
- Lorenz**, A. 10 Vorträge über den „Ring“. Jena.
- Lubosch**, Prof. Dr. Bedeutung und Anwendung des Leitmotivs. Breslau, Ak. W.-V.
- Ochss**, stud. jur. R. Wagner's Schrift über das Judenthum in der Musik. Leipzig, Ak. W.-V.
- Oppermann**, stud. math. Das mathematische Tonsystem. Leipzig, Ak. W.-V.
- Prüfer**, Arthur, Dr. Zum Gedächtnisse Bach's am 150. Todestage. Leipzig, Ak. W.-V. — Ueber Vorwagnerische Aesthetik. Vorlesungen an der Universität Leipzig.
- Schlösser**, Rudolf, Dr. Neues von und über R. Wagner. 1. In welcher Sprache ist die Venusscene des Pariser „Tannhäuser“ komponirt? 2. Ein Wagnerisches Zeugniß über die Weltanschauung Lohengrins aus der Zeit seiner Entstehung. 3. Die erweiterte Fassung der Fricka-Szene in der „Walküre“ in Rücksicht auf ihre Entstehungszeit und ihre ideelle Bedeutung. 4. König Ludwigs Briefe an R. Wagner. — Leipzig, Ak. W.-V.
- Sommerlad**, Dr. Ueber die Kunst des Meistersanges. Halle a/S., W.-V.
- Sternfeld**, R., Prof. Einleitungs-Vorträge an den Wagner-Abenden des Schillertheaters. Wagner's Frauengestalten (Lette-V. Berlin). Entstehung und Quellen der Meistersinger (W.-V. Berlin, Ak. W.-V. Breslau). — Vorträge am Klavier: Rheingold (Kaufm. V. Mainz). Götterdämmerung (W.-V. Görlitz). Meistersinger (Kaufm. V. Mainz, Pforzheim, Wissensch. V. Hamm, Montagsges. Elberfeld, Brüder-V. Berlin). Berlioz' Requiem (W.-V. Görlitz).
- Viotta**, Henri, Dr. Vier Vorträge über „Tristan und Isolde.“ Amsterdam.
- Walluschk**, Rich., Dr. Sechs Vorträge über R. Wagner's Leben und Wirken. Wien, Ak. Gymnasium.
- Weigel**, Dr. R. Wagner's Nibelungen. Ohrdruf, Deutschhausgemeinde Thüringen.

b) Vorlesungen.

Heidelberg, Ak. W.-V. Das Kunstwerk der Zukunft. — Kunst und Revolution. — Kunst und Klima. — Oper und Drama.

Leipzig, Ak. W.-V. Oper und Drama. — Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele 1876.

Der Plauen'er W.-V. hat wiederum 24 Exempl. der „Gesammelten Schriften“ unter seinen Mitgliedern verlost.

D. „Draussen.“

I. Bücherschau 1900.

1. Richard Wagner.

Siegfried und Götterdämmerung. Erleichterter Klavier-Auszug von Karl Klindworth. Mainz, Schott Söhne.

2. Neuere Schriften über Wagner.

a) In deutscher Sprache.

Béart, H. Wagner in Zürich. I. Leipzig, Seemann.

Graf, Max. Wagner-Probleme und andere Studien. Wiener Verlag (K. Rosner).

Mey, C. Der Meistergesang in Geschichte und Kunst. Leipzig, Seemann.

Münzer, G., Dr. Zur Einführung in Wagner's „Ring des Nibelungen.“ Berlin, Harmonie

Peltzer, Dr. Bayreuther Betrachtungen. Im Jahrbuch „Aus Höhen und Tiefen“ von K. Kinzel und E. Meinke. Berlin, Warneck.

Reimann, H. Musikalische Rückblicke. II. Bd. (Altprovenzalisches in Wagner's „Tristan.“ — Sprache und Musik in der Liebesscene des „Tristan.“ — Kritisches und Antikritisches über Bayreuth.) Berlin, Harmonie.

Schuré, Ed. Erinnerungen an R. Wagner. Deutsch von Fr. Ehrenberg. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Tomacich. Welches halten Sie für das beste Werk R. Wagner's? Triest.

b) In fremden Sprachen.

Blackburn, V. Bayreuth and Munich. London, Unicorn Press.

Ellis, Wm. Ashton. Life of Wagner. Auth. Transl. of Glasenapp's work. London, Kegan, Trench, Trübner & Co.

Huncker, J. Mezzotints in modern Music. London, Reeves.

3. Aus verwandten Gebieten.

- Chamberlain, Houston Stewart.** Parsifal-Märchen. München, Bruckmann.
- Gobineau.** Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen. Deutsch von L. Schemann. III. Stuttgart, Fromann.
- Graevell, H.** Arische Gesinnung — Deutsches Schildesamt — Was ist germanisch? — Das Mahābhārata als Erzieher. — Leipzig, K. Minde.
- Liszt's Briefe an Carolyne Fürstin Sayn-Wittgenstein.** II. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Peltzer, Alfred.** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Strassburg i/E. Heintz & Mündel.
- Söhle, H.** Musikanten und Sonderlinge. Berlin, B. Behr.
- Saint-Saëns.** Portraits et souvenirs. Paris, Soc. d'édition art.

II. Zeitungsschau 1900.

1. In deutscher Sprache.

- Allgemeine Musikzeitung.** Charlottenburg. 4. Bei den schwarzen Schwänen (Brief Wagner's Paris 12. 7. 61.). — 6. Erinnerungen von Doepler sen. — 21—31, 42—44. Alb. Heintz. Lichtstrahlen aus R. Wagner's Schriften. — 37. Bie, Nietzsche und die Musik. — Nr. 48 ff. B. Schuster. Aus Fr. Nietzsche's Briefen. — Nr. 49. Wagner und Berlioz.
- Anwalt der Thiere.** Riga. 4. R. Wagner über Vegetarismus und Thierschutz.
- Augsburger Neueste Nachrichten.** 20. E. Kloss. Zum Todestage R. Wagner's.
- Bühne und Welt.** Berlin. 16. E. Kloss. Aus der humoristischen Wagnerlitteratur. — 3. E. Kloss. Franz Liszt, R. Wagner und die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein.
- Deutsche Revue.** Berlin 2. W. Kienzl. R. Wagner's persönlicher Charakter.
- Deutsche Schulzeitung.** Wien. 27. R. Wagner über den Judenliberalismus.
- Deutsche Wacht.** Dresden. 198/9. Fr. W. Geissler. Siegfried — Christus — Parsifal. — 201. Wo bleibt das Dresdener Wagner-Denkmal?
- Evangelisches Gemeindeblatt für das Herzogthum Braunschweig.** 5. R. Wagner als Erzieher. (A. Wernicke.)
- Generalanzeiger.** Frankfurt a/M. 6. A. P. Berlin und R. Wagner.
- Hilfe.** Berlin. 4. Richard Münnich. R. Wagner als nationaler Sozialist.
- Kunstgesang.** Berlin. 5. Camille Bellaigé. Tristan und Isolde. — J. Erich. Bürgermeister Dr. v. Muncker. — Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein.
- Kunstwart.** München. 17. R. B. Neue Wagnerlitteratur. — 21. K. Grunsky. Die Instrumentirung der Meistersinger. (Thomas.) — 22. G. Die Meistersinger in der Schule.
- Musikalisches Wochenblatt.** Leipzig. 8. Ein Brief von R. Wagner. (Paris. 12. 7. 1861.) — 14. G. Beyer. Der Einfluss der Frauen auf R. Wagner's Werke. — 27. Zwei Briefe Wagner's an Bülow (a. d. Bayr. Bl.). — 43. R. Fuchs. Zur Geschichte der Oper. — 45/6. R. Sternfeld. Hans von Bülow's Briefe (Münchener Zeit). — 49. O. G. Sonneck. Der Anti-Bayreuth-Unfug.
- Neue deutsche Rundschau.** Berlin. 6—10. Adelheid von Schorn. Briefe Liszt's und der Fürstin Wittgenstein. — 11. Briefe Heinrich's von Stein.

- Neue musikalische Presse.** Wien. 12. R. Wagner's politische Grundsätze (nach Chamberlain). — 35—45. Fr. Nietzsche. — 39. A. Seidl. Neuere Musik-Biographien. — 46. A. Kym. R. Wagner's Leben und Wirken, Vorträge von Wallaschek.
- Neue Züricher Zeitung.** 237. Bt. Zu den 50jährigen Gedenktagen von R. Wagner's Thätigkeit als Theaterkapellmeister in Zürich.
- Oberfränkische Zeitung.** Bayreuth. 291. Wagner in Paris.
- Redende Künste.** Leipzig. 14. E. Lauterer. Jordan und Wagner. — 14—16. M. Wirth. Warum hat Wagner die wahren Dekorationen des Rheingold's seinen Mitarbeitern (J. Hoffmann, Karl Brandt, Cosima Wagner) nicht offenbart? — 19—22. M. Wirth. Millionen für Bayreuth? — Das Ende in Bayreuth. — Deutsches Schauspiel nach Frankreich. Ein Stück Weltpolitik Kaiser Wilhelm's II. — Welches Werk Wagner's halten Sie für das beste? — M. Berendt. Schiller — Wagner. — M. Chop. Bayreuth und Godesberg. — Luise Pohl. Alte und neue Kunst im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. — 31/35. Bélart. R. Wagner's Katastrophe auf dem grünen Hügel in Zürich.
- Tägliche Rundschau.** Berlin. 6. Ed. Schuré über Wagner in München 1865. (Aus der „Strassburger Post“.) — 40. Altes und Neues aus Bayreuth. — 118. Erich Kloss. R. Wagner im Kladderadatsch. — 125. R. Wagner und H. v. Bülow. (Aus den Bayreuther Blättern.) — 199/200. G. Manz. Lohengrin. Eine Betrachtung für Musikalische und Unmusikalische.
- Thürmer.** Berlin. III. 2. H. v. Wolzogen. Der Künstler als Erzieher.
- Vossische Zeitung.** Berlin. 338/410. R. Sternfeld. Zum 50jährigen Aufführungsjubiläum des Lohengrin.
- Wiener Rundschau.** 1. Camille Maclair. R. Wagner in Frankreich. — 21. Anrette Kolb. Wagner und das Repertoire.

2. In fremden Sprachen.

a) Englisch.

- Musical Courier.** 1027/9. Miss F. C. Thomas. Tristan and Isolde.

b) Französisch.

- Guide musical.** Brüssel. 13. E. van Dyck. W. et ses interprètes. — 35. La première de Lohengrin. — 37. Emile Ollivier et R. W. — 44. Freson. Les représentations W. à Munich. — 46. Gailhard sur la première de Lohengrin. — 47. J. Bl. La reprise de Tristan et Isolde à la Monnaie.
- Journal des Musiciens.** Paris. 38. Pagnerre. La Vaisseau fontôme.
- Journal musical.** Paris. 74. Fr. Helleouin. Les origines de l'orchestre invisible de W.
- Progrès artistique.** Paris. 1061. La Rivière. Cassandre et Iseult.
- Revue de deux mondes.** Paris. Juin. Chamberlain. Un Philosophe Wagnérien. (H. v. Stein.)
- Revue Egyptienne.** Alexandria. Paris. 2. V. Nourrisson. R. W. et la Grèce.

c) Holländisch.

Weekblad voor Muziek. Utrecht. 2. Jan Mulder. Saint-Saëns over W. — 3/4. Zuylen v. Nijevell. W. en Schopenhauer. — 5. „Bei den schwarzen Schwänen“. — 8. W. en Sucher. (Bayreuth, 31. 1. 77. München, 4. 11. 80). — 11. En ongedruckter Brief van R. W. over zijn Lohengrin. — 13. P. Soldy. Brieven uit Java. — 20. K. L. 22. Mai (deutsch). — 24. F. Oelsner. Offener Brief an Frau C. W. — 36. Jets over het Lohengrin-Jubiläum. — 43. Naar aanleiding van de opvoering van W.'s „Meistersinger.“

d) Italiänisch.

Cronache musicali. Roma. 1. Siegfried a Milano. — J Maestri Cantori a Venezia. — Tristano ed Isotta al Comunale. — 4. ff. Carlo Bernheimer. Il significato di Siegfried nella tetralogia Wagneriana. — Montefiore. L'influenza della musica W. — 8. Un aneddoto W. — 13. Marcellus. Sulle origini dell' orchestra invisibile di W. — 28. W. e la polizia (a. d. Bayr. Bl.)

La nuova Musica. Firenze. 51. Gino Zara. Litteratura Wagneriana.

Paloscenico. Milano. 38/9. Sigfrid. — 1900. 1. Ricciardi. I critici Wagneriani.

Ribalta. Napoli. 1. C. Rispoli. Chiacchiere Wagneriane.

e) Katalanisch.

Joventut. Barcelona. 1—3. J. Pena. Tristan e Isolda a Barcelona. — 2. Antonio Ribera. Quina es la millor obra di Wagner. — 24. J. Pena. Bretón contra Wagner. — 41—45. J. Pena. Siegfried. I. La parodià del Licéu. II—V. La execució musical.

III. Aufführungen der Werke.

Vorbemerkung.

Unsere Statistik beruht hauptsächlich auf dem von Breitkopf u. Härtel in Leipzig herausgegebenen „Deutschen Bühnen-Spielplan“; doch kamen uns auch von Seiten einiger Vertretungen (V.) des Allg. R. W.-V's (3) und freundwilliger Privatpersonen (7) nicht unwillkommene Mittheilungen zur Kontrolle und Ergänzung.*)

I. In deutscher Sprache.

In der Zeit vom 1. Juli 1899 bis zum 30. Juni 1900 fanden nach unseren Quellen in 79 Städten (76 im Vorjahr) im Ganzen 1266 Aufführungen (1342 im V.) statt — und zwar in 68 deutschen (1035 Auff.), 6 österr. (167 Auff.), 2 schweizerischen (33 Auff.), 1 englischen (18 Auff.), 1 russischen (9 Auff.), 1 holländischen (4 Auff.).

*) Wir sagen hierfür besten Dank: den Herren G. Ducati V-Piacenza, Charles Symonds-London, C. Gianicelli V-Pest, W. Golther-Rostock, R. Peters-Essen, Fr. Vult v. Steyern-Stockholm, P. Stübe-Rostock, sowie dem Grossherzogl. Hoftheater in Schwerin.

Die Städte ordnen sich nach der Gesamtzahl der Aufführungen folgendermaassen: München (68), Dresden, Hamburg (59), Wien (58), Berlin (57), Frankfurt a./M. (50), Breslau (42), Leipzig (40), Stuttgart (29), Magdeburg, Zürich (26), Essen, Halle (25), Dessau (24), Köln (23), Mannheim, Wiesbaden (22), Bremen, Königsberg (21), Prag (20), Linz, Strassburg (19), Hannover, London, Plauen, Weimar (18), Kassel, Rostock (17), Aachen, Düsseldorf, Nürnberg, Schwerin (16), Augsburg, Freiburg, Lübeck (15), Würzburg (14), Chemnitz, Danzig, Darmstadt, Karlsruhe, Stettin, Troppau (13), Brünn, Mainz, Posen, Riga (9), Altenburg, Braunschweig, Erfurt (8), Basel, Bromberg (7), Koblenz, Koburg, Frankfurt a./O., Olmütz, Regensburg (6), Barmen, Detmold, Metz (5), Amsterdam, Bonn, Elberfeld (4), Duisburg, Göttingen, Neustrelitz, Zwickau (3), Görlitz, Gotha, Halberstadt, Münster (2), Bernburg, Krefeld, Kolmar, Fürth, Hameln, Mülhausen, Osnabrück, Saarbrücken (1).*)

Der 13. Februar ward beachtet von den Theatern in: Altenburg H., Berlin Tr., Brunn S., Chemnitz H., Darmstadt H., Dessau H., Dresden L., Halle H., Hamburg G., Mainz H., München T., Nürnberg Tr., Strassburg M., Weimar H., Wien Tr., also: 7 H., 3 Tr., 1 T., 1 L., 1 S., 1 G., 1 M.

An „Kuriösitäten“ wurden gemeldet: Hamburg, Gesamtzyklus im Mai, aber am 22. Gounod's Margarete; Königsberg, am 12. Febr. S., am 14. M., aber am 13.: Sudermann's Heimath; Mannheim, L. 1, Kadelburg „In Civil“ und Ballet: Phantasien im Bremer Rathskeller; Prag, am 13. Febr.: Trauerfeier für Dr. L. Schlesinger mit Brahms' Deutschem Requiem, dafür am 21. und 23.: Huldigungsmarsch, Esther und Wagnerzyklus in Bildern; Stuttgart, 13. Febr.: die Fledermaus, 14. H.; Strassburg, H. 2, Jungfrau von Orléans 1, Lohengrin 1. als anständigstes Kuriosum.

Uebersicht.

Städte	Feen	Rienzi	Fl. Holländer	Tannhäuser	Lothegrin	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götter- dämmerung	Tristan	Meister- singer	Summa
Aachen	—	4	3	5	3	—	—	—	—	1	—	16
Altenburg	—	—	2	1	2	—	3	—	—	—	—	8
Amsterdam	—	—	—	2	—	—	2	—	—	—	—	4
Augsburg	—	—	2	3	4	—	2	—	—	—	4	15
Barmen	—	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—	5
Basel	—	—	—	4	3	—	—	—	—	—	—	7
Berlin	—	3	5	12	12	3	4	4	4	2	8	57
Bernburg	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
Bonn	—	—	1	2	—	—	—	—	—	—	1	4
Braunschweig	—	1	1	3	3	—	—	—	—	—	—	8
Bremen	—	—	2	6	4	—	4	—	—	1	4	21
Breslau	—	—	6	11	10	2	3	—	3	1	6	42
Bromberg	—	—	1	1	1	—	2	2	—	—	—	7
Brünn	—	—	—	5	3	—	2	2	—	—	—	12
Chemnitz	—	—	2	3	3	—	5	—	—	—	—	13
Danzig	—	5	2	3	3	—	—	—	—	—	—	13
Darmstadt	—	—	2	2	2	—	2	1	1	2	1	13
Dessau	—	—	3	3	1	4	5	2	2	3	1	24
Detmold	—	—	2	—	2	—	—	—	—	—	—	4
Dresden	—	4	9	14	11	3	3	4	3	3	5	59
Düsseldorf	—	—	4	4	2	—	3	1	—	1	1	16
Duisburg	—	—	1	—	1	1	—	—	—	—	—	3
Elberfeld	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	4
Erfurt	—	—	—	—	4	—	—	4	—	—	—	8
Essen	—	9	4	5	7	—	—	—	—	—	—	25
Frankfurt a/M.	—	4	6	10	11	1	5	2	—	4	7	50
Frankfurt a/O.	—	—	2	2	2	—	—	—	—	—	—	6
Freiburg	—	—	2	4	4	—	—	1	—	1	3	15
Fürth	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1
Görlitz	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	2
Göttingen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3	3
Gotha	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	2
Graz	—	—	2	9	9	2	4	4	9	—	—	39
Halberstadt	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	2
Halle	—	2	2	4	4	2	2	2	3	—	4	25
Hamburg	—	4	8	10	10	2	7	6	5	1	6	59
Hameln	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Hannover	—	1	3	4	4	—	—	—	—	2	4	18
Karlsruhe	—	—	2	4	2	—	1	—	1	2	1	13
Kassel	—	—	2	3	2	1	3	1	2	—	3	17
Koblenz	—	—	—	2	4	—	—	—	—	—	—	6
Koburg	—	—	—	1	3	—	—	—	—	2	—	6
Kolmar	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
43	—	37	82	147	149	21	62	36	33	26	62	655

Städte	Feen	Rienzi	Fl. Holländer	Tannhäuser	Lohegrün	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götterdämmerung	Tristan	Meistersinger	Summa
Uebertrag	—	37	82	147	149	21	62	36	33	26	62	655
Krefeld	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Köln	—	—	4	5	4	—	1	1	2	—	6	23
Königsberg	—	—	2	5	5	—	1	2	2	—	4	21
Leipzig	—	—	4	7	6	3	7	3	3	2	5	40
Linz	—	—	5	—	3	11	—	—	—	—	—	19
London	—	—	—	5	5	2	2	2	2	—	—	18
Lübeck	—	—	4	7	4	—	—	—	—	—	—	15
Magdeburg	—	—	4	5	6	1	5	1	1	—	3	26
Mainz	—	—	1	4	1	1	2	1	—	—	2	12
Mannheim	—	—	4	2	2	1	3	2	2	1	5	22
Metz	—	—	—	—	2	—	3	—	—	—	—	5
Mülhausen	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
München	3	1	14	14	15	2	4	3	1	6	5	68
Münster	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	2
Neustrelitz	—	—	2	—	1	—	—	—	—	—	—	3
Nürnberg	—	—	4	3	4	—	2	—	—	3	—	16
Olmütz	—	—	1	2	3	—	—	—	—	—	—	6
Osnabrück	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1
Plauen	—	—	—	6	12	—	—	—	—	—	—	18
Posen	—	—	1	2	2	—	—	—	—	—	5	10
Prag	—	—	3	4	3	1	2	1	1	1	4	20
Regensburg	—	—	—	2	2	1	1	—	—	—	—	6
Riga	—	—	2	3	3	—	—	—	—	—	1	9
Rostock	—	—	1	2	3	—	4	4	3	—	—	17
Saarbrücken	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
Schwerin	—	—	2	6	3	—	2	—	1	—	2	16
Stettin	—	—	2	5	3	—	—	—	—	—	3	13
Strassburg	—	—	4	3	3	—	3	2	—	2	2	19
Stuttgart	—	3	6	5	4	1	2	1	2	2	3	29
Troppau	—	—	—	—	5	—	4	—	—	—	4	13
Weimar	—	—	4	5	3	—	2	—	—	2	2	18
Wien	—	—	7	12	10	5	5	5	5	3	6	58
Wiesbaden	—	—	2	5	4	2	2	1	2	—	4	22
Würzburg	—	—	2	3	3	—	6	—	—	—	—	14
Zürich	—	3	3	4	6	1	3	1	2	1	2	26
Zwickau	—	—	—	2	1	—	—	—	—	—	—	3
79	3	44	171	275	279	53	127	66	62	49	130	1266

2. In fremden Sprachen:

- I. Aus Belgien: T., M. in Brüssel, T. in Antwerpen, T., L. in Gent, T., W. in Lüttich.
- II. (Aus Böhmen [Tschech. Theater]: Benachrichtigung ausgeblieben.)
- III. Aus Dänemark: 9 H. in Kopenhagen.
- IV. (Aus England: 5 T., 5 L., 2 Ring in London [Covent Garden] = 18 Auff. wohl grossentheils in deutscher Sprache, daher s. o.)
- V. Aus Frankreich: 16 T., 10 L., 7 W., 6 M. = 39 Auff. in Paris, L. in Nizza, S. in Rouen.
- VI. Aus Holland: L. in Amsterdam, T. im Haag, 2 T., 3 L. in Rotterdam, L. in Utrecht. (2 T., 2 W. in Amsterdam deutsch, s. o.)
- VII. Aus Italien: T. in Neapel, Parma und Rom, L. in Bologna, Cagliari, Florenz Lodi, Lugo, Mailand (15), Piacenza, Reggio, Rom, Turin. W. in Genua, S. in Mailand (12), M. in Venedig. (Ausserdem in Triest: Tr.)
- VIII. Aus Russland: L. Tr. in Petersburg, W. in Moskau, L. in Odessa.
- IX. Aus Schweden: 25 H., 3 T., 3 L., 3 M. = 40 Auff. in Stockholm.
- X. Aus Spanien: T., L., W. in Madrid, W., S. je 16 in Barcelona.
- XI. Aus Südamerika: T., L., M. in Buenos Ayres, T. in Rio.
- XII. Aus Ungarn: 2 H., 4 T., 2 L. = 8 Auff. in Budapest.

(Abschluss der Statistischen Beilage am 31. Dezember 1900.)

Schlusswort.

An der Sympathie für ein kommendes Geschlecht können wir jetzt schon beglückende Wohlempfindungen gewinnen.

(Richard Wagner. 1853.)

Gobineau-Vereinigung.

Kassenbericht

für die Zeit vom 1. Januar 1899 bis 30. Juni 1900.

Kassenbestand nach Ausweis des letzten Berichtes 1369 Mk. 28 Pfg.

Einnahmen an Beiträgen.

		Jahres- Beiträge	Nicht regel- mässige Beiträge
Se. Grossherzogl. Hoheit <i>Prinz Wilhelm von Hessen</i> und bei Rhein	1899	10	—
Derselbe	1900	10	—
Herr <i>Graf von Basterot</i> , Paris	Frcs. 350 =	—	280
„ <i>L. von Bernuth</i> , Graz	fl. 5 =	—	8.50
„ <i>Dr. Biesenthal</i> , Berlin	1898	10	—
„ <i>Caplan Bill</i> , Biberbach	1899	10	—
„ <i>Arrigo Boito</i> , Mailand	Lire 50 =	—	38
„ <i>Paul Bourget</i> , Paris	Frcs. 150 =	—	120
„ <i>Director Dr. Brukner</i> , Amsee	1898	10	—
Derselbe	1899	10	—
„ <i>Bankvorsteher a. D. Buchholtz</i> , Hagen i/W.	1897	10	—
Derselbe	1898	10	—
Derselbe	1899	10	—
Derselbe	1900	10	—
Derselbe	1901	10	—
Derselbe	1902	10	—
Frau <i>Lina Butz</i> , Hagen i/W.	1899	10	—
Dieselbe	1900	10	—
Dieselbe	1901	10	—
Herr <i>H. St. Chamberlain</i> , Wien	1897	10	—
Derselbe	1898	10	—
Derselbe	1899	10	—
„ <i>Dr. C. Cornelius</i> , Freiburg i/B.	—	—	20
„ <i>Director Dr. Delbrück</i> , Bremen	1899	10	—
Derselbe	1900	10	—
Frau <i>Anna von Doss</i> , Partenkirchen	1900	20	—
Transport:	220	466.50	

			Jahres- Beiträge	Nicht regel- mässige Beiträge
			M	M
Uebertrag:			220	466.50
Herr Dr. jur. Eber, Wilhelmshöhe	1899		10	—
Derselbe	1900		10	—
„ Lieutenant a. D. Eber, Freiburg	1900		20	—
„ Dr. Eckert, Mainz	1899		10	—
Derselbe	1900		10	—
„ Director Dr. Eisenmann, Cassel	1899		10	—
Derselbe	1900		10	—
Se. Durchlaucht Herr Fürst zu Eulenburg, Wien	1899		10	—
Herr Bürgermeister Forkel, Heide	1898		10	—
Derselbe	1899		10	—
Fräulein Gertrud Funcke, Hagen	1900		10	—
Herr Staatsrath Glasenapp, Riga	1899		10	—
Derselbe	1900		10	—
„ Professor M. Glasenapp, Riga	1899		10	—
Derselbe	1900	5 Rubel =	10.75	—
„ Dr. Graevell, Lüttich	1899		10	—
Derselbe	1900		10	—
Frau Gräfin Gravina, Florenz	1899		10	—
Fräulein Lina Grosscurth, Cassel	1899		10	—
Derselbe	1900		10	—
Herr Eduard Habich, Cassel	1899		10	—
Derselbe	1900		10	—
„ Oberlehrer Hahne, Braunschweig	1899		10	—
Derselbe	1900		10	—
„ Emil Hauff (Fr. Frommann), Stuttgart	1899		10	—
Derselbe	1900		10	—
Frau Professor Hillebrand, Florenz	1899		10	—
Herr Hakon Hons, Lüttich	1899		10	—
Derselbe	1900		10	—
„ Landgerichtsrath Horn, Berlin	1900		10	—
„ Assessor a. D. von Hülsen, Hemsendorf	1899		10	—
„ Professor Dr. Krafft, Goslar	1898		10	—
Derselbe	1899		10	—
„ Adelbert Freiherr von Krüdener, Wohlfahrts- linde	1899	5 Rubel =	11	—
Derselbe	1900		10	—
„ Oberregierungsrath a. D. Krug, Freiburg	1899		10	—
Derselbe	1900		10	—
Fräulein Helene Kubbier, Hagen i./W.	1899		10	—
Derselbe	1900		10	—
Derselbe	1901		10	—
Transport:			631.75	466.50

Nicht regel- mässige Beiträge	Jahres- Beiträge		Jahres- Beiträge	Nicht regel- mässige Beiträge
			M	M
1053.50	1053.50	Uebertrag :	631.75	466.50
Frau Geheimrath <i>de Lagarde</i> , Göttingen	1899	10	—	—
„ Dieselbe	1900	10	—	—
Herr <i>G. Vacher de Lapouge</i> , Rennes	1899	10	—	—
Frau <i>Gräfin de La Tour</i> , Rom	Frcs. 500 =	—	400	—
Herr Generalmusikdirector <i>H. Levi</i> , München	1899	10	—	—
„ Derselbe	1900	10	—	—
„ Rechtsanwalt <i>Lohe</i> , Düsseldorf	1898	10	—	—
„ Dr. <i>J. Lohmeyer</i> , Charlottenburg	1899	10	—	—
„ Derselbe	1900	10	—	—
„ <i>Carlo Mancini</i> , Mailand	—	—	20	—
Frau <i>Christine Mayer</i> , Partenkirchen	1900	20	—	—
„ <i>Aline Mayrisch</i> , Düdelingen	1900	10	—	—
Herr Professor Dr. <i>Oscar Meyer</i> , Strassburg i/E.	1899	10	—	—
Frau <i>Elisabeth von Nelidoff</i> , Riga	1899. 5 Rubel =	11	—	—
„ Dieselbe	1900. 5 Rubel =	10.75	—	—
<i>Deutscher Ostmarkenverein</i> , Berlin	1899	10	—	—
Herr <i>J. Pr.</i> , Freiburg i/B.	1899	10	—	—
„ <i>A. Graf von Prokesch-Osten</i> , Gmunden	1900	10	—	—
„ Dr. jur. et phil. <i>Prüfer</i> , Leipzig	1899	10	—	—
„ Verlagsbuchhändler <i>Reclam</i> , Leipzig	1898	10	—	—
„ Derselbe	1899	10	—	—
„ Derselbe	1900	10	—	—
„ Amtsrichter <i>Rieffel</i> , Wehen i./Taunus	1899	10	—	—
„ Derselbe	1900	10	—	—
Frau Geheimrath <i>Rietschel</i> , Grunewald	1899	10	—	—
Herr Dr. <i>Robert von Ritter</i> , München	—	—	100	—
„ Geheimer Regierungsrath <i>Roffhack</i> , Carlsruhe	1898	10	—	—
„ Derselbe	1899	10	—	—
„ Amtsrichter <i>Rückert</i> , Frankfurt a./M.	1897	10	—	—
„ Derselbe	1898	10	—	—
„ Derselbe	1899	10	—	—
„ Legationsrath <i>Saintelette</i> , Haag	1900	10	—	—
„ Amtsrichter <i>Schemann</i> , Neukirchen	1899	10	—	—
„ Derselbe	1900	10	—	—
Fräulein <i>Emmi Schemann</i> , Coburg	1900	10	—	—
Herr Professor <i>Schemann</i> , Freiburg	1900	10	—	—
Frau Professor <i>Schemann</i> , Freiburg	1900	10	—	—
Herr Dr. <i>Rudolf Schlösser</i> , Jena	1899	30	20	—
„ Derselbe	1900	30	20	—
„ Dr. phil. <i>O. Schmidt</i> , Berlin	—	—	10	—
„ Professor <i>Bruno Schmitz</i> , Charlottenburg	1900	10	—	—
Transport :	1053.50	1036.50		

Jahres- Beiträge	Jahres- Beiträge		Jahres- Beiträge	Nicht regel- mässige Beiträge
			M	M
05.331	63.173	Uebertrag:	1053.50	1036.50
Herr Dr. Schröder-Poggelow, Berlin			—	50
„ Edouard Schuré, Paris	1899		10	—
„ Professor Dr. Hans Sommer, Braunschweig	1899		10	—
„ Derselbe	1900		10	—
„ Professor Dr. H. Thode, Heidelberg	1898		10	—
„ Derselbe	1899		10	—
Akademischer Wagner-Verein, Leipzig	1899		10	—
„ Derselbe	1900		10	—
Herr Gottfried Websky, Wüstewaltersdorf			—	30
Frau Oberrealschul-Director Wernicke, Braunschweig	1899		10	—
„ Derselbe	1900		10	—
Herr Fr. Witek, Wien	1898		10	—
„ Derselbe	1899		10	—
„ Dr. Wittmer, Altmorschen	1899		10	—
„ Baron von Wolff, Riga	1896		10	—
„ Derselbe	1897		10	—
„ Derselbe	1898		10	—
„ Derselbe	1899		10	—
„ Baron von Wolzogen, Bayreuth	1899		10	—
„ Lehrer Zeisig, Charlottenburg	1899		10	—
„ Derselbe	1900		10	—
„ Assessor Zenker, Leipzig	1899		20	—
„ Derselbe	1900		20	—
		Summa:	1283.50	1116.50
Gesamtsumme der eingegangenen Beiträge		M	2400.—	
Dazu Zinsen und Agio 1. Januar 1899 bis				
30. Juni 1900		„	112.51	
Einnahmen aus Gobineaus Schriften 1898/99		„	39.—	
Rückvergütung der Firma Fr. Frommann auf				
Bd. I, II des Racenwerkes		„	147.16	
Kassenbestand vom 31. Dezember 1898		„	1369.28	
		Insgesamt	M	4067.95
Davon ab an Ausgaben:				
Contractmässiger Zuschuss an Fr. Frommann				
für 500 Exemplare von Bd. III des				
Racenbuches		„	1600.—	
250 Einbände dieses Bandes		„	150.—	
Emballage und Versendung der laufenden				
Exemplare 1899		„	26.15	
Contractmässiger Zuschuss an E. Leroux für				
200 Exemplare <i>Asie centrale</i> 1000 Frs. =		„	811.75	
Fracht und Porti bei deren Versendung		„	99.20	

Versendung des Gobineau-Porträts 1899	ℳ	10.05
Agitations - Exemplare der Renaissance und der Asiatischen Novellen 1898—1900	„	43.05
Zuschuss zu den Berliner Renaissance- Lesungen	„	300.—
Honorar für einen litterarischen Agenten in Paris	„	120.—
Drucksachen	„	56.45
Porti	„	97.48
Reiseauslagen des Vorsitzenden	„	34.55
Diversa	„	28.75
Ausgaben in Summa		ℳ 3377.43

Kassenbestand am 30. Juni 1900: ℳ 690.52.

Bemerkungen zum vorstehenden Kassenbericht.

Die Rechnungen aus der Vereinsperiode vom 1. Juni 1897 bis zum 31. Dezember 1898 sind seiner Zeit von den Mitgliedern des Comités ordnungsmässig geprüft und ist darauf dem Vorsitzenden durch Document vom 25. Mai 1899 Decharge ertheilt worden.

Die baaren Bestände des Vereins, bisher in Verwaltung zu Hagen i./W., sind mit Juli d. J. auf der Sparkasse zu Freiburg i./B. hinterlegt worden.

Im Jahre 1898/99 gingen als Ertrag der Gobineau'schen Schriften ein Frs. 54.70; nach Abzug von 10%, welche von Frau Gräfin de La Tour dem mit der Einziehung betrauten litterarischen Agenten bewilligt waren: Frs. 49.23, welche nach Abzug des Portos als ℳ 39 dem Conto unserer Vereinigung gutgeschrieben worden sind.

Da sich erfreulicher Weise herausgestellt hat, dass die Herstellungskosten von Band I und II des Racenwerkes geringer ausgefallen sind, als ursprünglich veranschlagt war, so hat für die folgenden Bände ein Passus in den Contract aufgenommen werden können, wonach „ein etwaiger Ueberschuss der eingezahlten Beträge über die Herstellungskosten des betreffenden Bandes der Gobineau-Vereinigung rückvergütet, und dieser Bestimmung auch für die Bände I und II rückwirkende Kraft verliehen wird“. In Folge dessen sind jetzt ℳ 147.16, als Ueberschuss über die Herstellungskosten von Band I und II, unserer Kasse wieder zugeflossen.

Den Activa des Vereins sind noch beizurechnen: durchschnittlich etwa 80 Exemplare der 3 Bände des Racenbuches; 25 Exemplare von „Asie centrale“; 16 Exemplare des Portraits, welche zur Zeit der Abfassung dieses Berichtes in Vorrath waren.

Von den Ausgabeposten bedarf vielleicht das Honorar für den litterarischen Agenten in Paris einer besonderen Erklärung. Da der Unterzeichnete, ebenso wie früher Frau Gräfin de La Tour, Paris fern wohnt, so werden dessen Dienste, zumal in Fällen, wie bei der Anbahnung einer Neuauflage von „Asie centrale“ u.ä., auch fernerhin schwerlich zu entbehren sein, wie Jeder, der Pariser Verhältnisse kennt, ohne Weiteres begreifen wird.

Freiburg, Juli 1900.

L. Schemann.

Beilage zum IV.—VI. Stück der „Bayreuther Blätter“ 1901.

Wir beehren uns, in Nachfolgendem den Kassen-Abschluss vom 20. März 1901 zur gefälligen Kenntniss zu bringen.

Berlin, den 20. März 1901.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

von Rosenberg,
I. Vorsitzender.

von Tischendorf,
I. Schriftführer.

Einnahme. Kassen-Abschluss am 20. März 1901. Ausgabe.

	№	ℳ	ℳ	ℳ	ℳ
vom 11./1. 1899 bis 20./3. 1901				vom 11./3. 1899 bis 20./3. 1901	
An Kassa - Vortrag laut Abschluss vom 10. Mai 1899	1637	77		Per Administrations-Auslagen	1669 50
„ Mitglieder-Beiträgen . . .	12095	56		„ Agitations- u. Druckkosten	301 60
„ Spenden:				„ Zuschuss für Herstellung der Bayreuther Blätter . .	450 —
a) für die Richard Wagner-Festspiel-Stiftung	48	—		(Der Zuschuss pro 1900 und 1901 mit je 2000 ℳ = 4000 ℳ ist von dem Kuratorium der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung gezahlt worden.)	
b) für die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung . . .	24	50		„ Porti und kleinen Auslagen	106 80
„ Zinsen	63	50		„ die Richard Wagner-Festspiel-Stiftung:	48 —
				a) Spenden	
				b) 20 % der abgerundeten Netto-Einnahme 1899/1901.	
				(Diese Summe ist wie in den Festspieljahren 1896, 1897 und 1899 zum Ankauf von Eintrittskarten für die Mitglieder verwendet.)	
				„ die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung:	
				a) Spenden 24.50 ℳ	
				b) 40 % der abgerundeten Netto-Einnahme 1899/1901 . . . 4000 „	4024 50
				„ Eintrittskarten - Ankauf:	
				a) 40 % der abgerundeten Netto-Einnahme 1899/1901 . . . 4000 ℳ	
				b) Die an die Richard Wagner - Festspiel - Stiftung nicht abgeführten und zum Eintrittskarten - Ankauf mit verwendete Summe 2000 „	6000 —
				„ Kassenbestand	1268 93
				Summa	13869 33
				Summa	13869 33

Berlin, den 20. März 1901.

P. Thelen,
Kassenführer.

A. Einnahmen an Mitglieder-Beiträgen.

	Betrag			Betrag	
	ℳ	℔		ℳ	℔
Altena	88	—	Transport:	6392	22
Amsterdam (Reynvaan)	52	—	Koblenz	11	—
„ (Alsbach)	22	47	Köln	280	—
Asch	94	94	Laibach	67	77
Aschaffenburg	19	50	Leipa	30	60
Bamberg	62	50	Leipzig (R. Ravenstein)	154	80
Barmen	84	—	„ (Akad. Zw.-V.)	482	80
Basel	7	70	Liegnitz	24	—
Bayreuth (Zw.-V.)	860	—	London	350	10
„ (Red. d. Bayr. Bl.)	660	—	Magdeburg	111	80
Berlin-Potsdam	1200	—	Mannheim	296	—
Berlin (akad. Zw.-V.)	169	—	Marburg	12	—
„ (J. Bodenstein)	12	—	Meran	20	40
„ (Zentral-Leitung)	32	—	Mergentheim	8	—
Braunschweig	127	10	München	396	—
Breslau	83	—	München-Gladbach-Rheydt	93	60
Brünn	376	50	Nürnberg	284	—
Darmstadt	168	—	Offenbach	90	—
Detmold	7	72	Oldenburg	32	—
Dortmund	7	70	Plauen	72	—
Dresden	115	20	Pössneck	124	70
Eger	12	80	Reichenberg	256	—
Erlangen	59	70	Riga	240	—
Frankenberg	8	—	Rostock	144	—
Freiburg	70	—	Spandau	16	—
Fulda	12	—	Speyer	12	—
Gera	36	—	Turin	14	95
Göttingen	62	90	Venedig	60	80
Graz	1192	49	Viersen	108	—
Grossenhain	83	—	Weimar	64	21
Hamburg	48	—	Weissenburg	8	—
Hannover	62	—	Wien (akad. Zw.-V.)	1143	35
Heide	16	—	Wiener Neustadt	51	06
Heidelberg	8	—	Wiesbaden	348	—
Helsingfors	44	—	Worms	145	—
Homburg	398	—	Znaim	70	40
Kempten	80	—	Zürich	80	—
Latus:	6392	22	Summa:	12095	56

B. Spenden.

1. für die Richard Wagner-Festspiel-Stiftung:

	ℳ	℔
Gebrüder Hug, Zürich, pro 1900	16	—
Die selben „ pro 1901	16	—
Jordan, O., Coblenz	6	—
von Trotha, W., Kassel	10	—
Summa:	48	—

2. für die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung:

	ℳ	℔
Stübe, stud. theol., Rostock	11	50
Der selbe „	13	—
Summa:	24	50

Jubiläumsspende für Bayreuth.

Für die unter obiger Bezeichnung eingeleitete Sammlung zum Besten der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung, welche als „Jubiläums-Dankes-Gabe“ im Erinnern an die Eröffnung und Einweihung des Festspielhauses und die erste Darstellung des Ringes der Nibelungen gedacht ist, sind bis zum 30. Juni dieses Jahres von nachstehend verzeichneten Persönlichkeiten folgende Spenden eingelaufen:

S. M. der Kaiser und König: 3000 Mk.

I. K. H. die Frau Grossherzogin von Baden: 100 Mk.

I. K. H. die Frau Erb-Grossherzogin von Sachsen-Weimar: 300 Mk.

I. K. K. H. die Frau Herzogin Wera von Württemberg: 100 Mk.

I. K. H. die Frau Prinzessin Friedr. Leopold von Preussen: 25 Mk.

I. K. H. die Infantin Isabella von Spanien: 300 Mk.

S. D. Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg: 300 Mk.

S. D. Prinz Franz von Arenberg: 300 Mk.

Ungenannt: 100 Mk.

C. A. André, Frankfurt a/M.: 20 Mk.; — v. Adelsheim, Carlsruhe: 5 Mk.; — Frein v. Amstetten, Breslau: 5 Mk.; — Frau Geheimrath B. Aschoff, Berlin: 9,95 Mk.; — Frau Dr. Aschoff, Berlin: 5 Mk.

W. B. Bonn, Frankfurt a/M.: 100 Mk.; — Frau O. Braunfels, Frankfurt a/M.: 50 Mk.; — F. Brofft, Frankfurt a/M.: 20 Mk.; — v. Bodmann, Carlsruhe: 10 Mk.; — v. Blumenstein, Carlsruhe: 10 Mk.; — v. Bülow, Carlsruhe: 10 Mk.; — v. Bürklin, Carlsruhe: 100 Mk.; — Bonné, Carlsruhe: 20 Mk.; — v. Beulwitz, Carlsruhe: 10 Mk.; Frau Professor Bischoff, Riga (Sammlung): 316 Rubel; — Landrath von Brandt, Colberg: 19,95 Mk.; — Frau v. Bolschwing, Berlin: 5 Mk.; — Landrath v. Bockum-Dolffs, Soest: 20 Mk.; — Baronin Blome, Bayreuth: 100,10 Mk.; — Dr. Behrens, Magdeburg: 5,95 Mk.

v. Carnap, Berlin: 50 Mk.; — v. Chelius, Carlsruhe: 50 Mk.

Dürr, Carlsruhe: 10 Mk.; — Frau Geheimrath Doerr, Worms: 20 Mk.; — Geh. Legationsrath Dr. v. Dirksen, Berlin: 500 Mk.

J. Emmerling, Frankfurt a/M.: 20 Mk.; — v. Eisendecker, Carlsruhe: 20 Mk.; — Engelhorn, Carlsruhe: 50 Mk.; — Gräfin Eickstedt-Peterswaldt: 19,95 Mk.; — Graf Eickstedt, Hohenholtz: 49,95 Mk.

Professor Freiberg, Göttingen: 38,50 Mk.; — v. Freistedt, Carlsruhe: 5 Mk.; — Frau C. Fasskessel, Charlottenburg: 499,95 Mk.; — Geh. Commerzienrath Friedländer, Berlin: 100 Mk.

Frau C. v. Grunelius, Frankfurt a/M.: 100 Mk.; — H. Gerstner, Laibach: 37,88 Mk.; — Grazer Richard Wagner-Verein (Sammlung): 779,25 Mk.; — M. Grieser, Carlsruhe: 10 Mk.; — Staatsrath C. F. Glasenapp Riga (Sammlung): 175 Rubel; — Ertrag eines Concertes in Gera unter Protektorat der Erbprinzlich Reuss j. L. Herrschaften: 874,35 Mk.; — Frau E. Gernsheim, Worms: 5 Mk.; — H. Guthmann, Wannsee bei Potsdam: 19,95 Mk.

H . . . Frankfurt a/M.: 100 Mk.; — Fräulein E. Hintzke, Liegnitz: 16 M.; — v. Hausmann, Carlsruhe: 40 Mk.; — v. Hartogensis, Carlsruhe: 100 Mk.; K. v. d. Heydt, Berlin: 35 Mk.; — Sanitätsrath Dr. Hofmeier, Berlin: 20 Mk.; — Commerzienrath Haase, Breslau: 99,95 Mk.; — Graf Hutten-Czapski, Berlin: 20 Mk.

B. Jung, Elberfeld: 300 Mk.; — W. Jahn, Berlin: 10 Mk.

Frau Kessler-Grunelius, Frankfurt a/M.: 100 Mk.; — E. Küchler sen., Frankfurt a/M.: 500 Mk.; — J. Karolus, Wien: 232,89 Mk.; — R. Koch, Halle: 19,95 Mk.; — Katz, Carlsruhe: 20,05 M.; — Frau Kahlbaum, Berlin: 20 Mk.; — Frau Knaudt, Essen a/R.: 20 Mk.; — F. A. Krupp, Hügel bei Essen a/R.: 2000 Mk.

A. Ladenberg, Frankfurt a/M.: 20 Mk.; — Graf zu Lynar, Potsdam: 5 Mk.; — F. Lieck, Wilmsdorf: 100 Mk.

Frau P. H. Mumm v. Schwarzenstein, Frankfurt a/M.: 100 Mk.; — W. M. . ., Frankfurt a/M.: 100 Mk.; — F. Mottl, Carlsruhe: 20 Mk.; — v. Marschall, Carlsruhe: 5 Mk.; — Frau W. Meister, Frankfurt a/M.: 300 Mk.; — Unterstaatssekretär v. Mühlberg, Berlin: 80 Mk.; — C. Michael, Homburg v. d. H.: 2,95 Mk.; — Frau A. Münchmeyer, Berlin: 50 Mk.; — F. v. Michalkowski, Berlin: 50 Mk.

Frau H. Niemann, Berlin: 100 Mk.; — Frau O. Niemann, Berlin: 50 Mk.

v. Offensand, Carlsruhe: 100 Mk.; — v. Oechelhäuser, Carlsruhe: 20 Mk.

Pescadore, Carlsruhe: 10 Mk.; — Professor K. Partsch, Breslau: 10 Mk.; — E. Pöhlig, Berlin: 10 Mk.; — Frau A. Peise, Charlottenburg: 10 Mk.; — Dr. A. Prüfer, Leipzig: 100 Mk.

Legationsrath Dr. Rücker-Jenisch, Berlin: 50 Mk.; — F. Ravenstein, Frankfurt a/M.: 20 Mk.; — A. vom Rath, Berlin: 500 Mk.; — A. Reiss, Carlsruhe: 20 Mk.; — Carlo Rossi, Venedig: 6 Mk.; — Baronin W. Rothschild, Frankfurt a/M.: 200 Mk.; — v. Rosenberg, Berlin: 100 Mk.; — Freifrau v. Reitzenstein, Stuttgart: 100 Mk.; — v. Ruxleben, Gotha: 5,95 Mk.; — Richard Wagner-Verein in Reichenberg (Sammlung): 57,06 Mk.

F. H. Stein, Cöln: 100 Mk.; — G. Speyer, Frankfurt a/M.: 100 Mk.; — J. Scharff, Frankfurt a/M.: 50 Mk.; — Frau E. Schottländer, Heidelberg: 50 Mk.; — Dr. P. Schlösser, Elberfeld: 30 Mk.; — Candidat P. Stübe, Rostock (Sammlung): 15,95 Mk.; — v. Schönau, Carlsruhe: 10 Mk.; — v. Schelling, Berlin: 50 Mk.; — Unterstaatssekretär Frhr. v. Seckendorff, Berlin: 50 Mk.; — Gräfin Schlippenbach, Berlin: 300 Mk.; — Fräulein M. Schmidt, Viersen: 60 Mk.; — Rechtsanwalt Dr. Stephan, Worms: 10 Mk.; — H. Sonne, Darmstadt: 336 Mk.; — H. Sonne, Darmstadt: 10 Mk.

P. Thelen, Berlin: 5 Mk.; — A. Thienemann, Gotha: 4,95 M.; — Major H. v. Trotha, Cassel: 10 Mk.; — Frau E. v. Trotha, Cassel: 10 Mk.; — W. v. Trotha, Cassel: 10 Mk.; — Graf Thiele-Winckler, Berlin: 29,95 Mk.

Commerzienrath E. Veit, Berlin: 100 Mk.; — F. Valkenberg, Worms: 5 Mk.

E. Weinberg, Frankfurt a/M.: 100 Mk.; — A. Werner, Frankenberg i/S.: 4,95 Mk.; — Waag, Carlsruhe: 5 Mk.; — R. Warburg, Berlin: 100 Mk.; — Frau Wendhausen, Klützow i/Pomm.: 10 Mk.; — Graf A. Wartensleben, Berlin: 3 Mk.

Th. v. Zimmermann, Hamburg: 10 Mk.

in Summa: 16 825,81 Mark.

Indem wir hiermit über den Einlauf obiger Summe Quittung leisten und allen Gebern, wie auch denen Dank sagen, die sich der Mühe unterzogen haben, für den idealen Zweck zu sammeln und zu wirken, bemerken wir zugleich, dass die Sammlung hiermit noch nicht abgeschlossen wird.

Nach wie vor nimmt die Deutsche Bank in Berlin W., Behrenstrasse 8—13, Gaben unter der Bezeichnung: „Jubiläumsspende für Bayreuth“ entgegen, und die Bayreuther Blätter werden über alle weiteren Eingänge in dem demnächst erscheinenden Stücke Quittung ablegen.

Berlin, 1. Juli 1901.

I. A. der Centralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins
von Rosenberg,

Königl. Kammerherr, Major a. D.,
I. Vorsitzender.

Das Erträgniss der Sammlung des Wagnervereins Bayreuth beträgt 1300 Mk.

Das Erträgniss der musikalischen Veranstaltung in Paris (B. Bl. 278) zum Besten des Festspielbesuches französischer Künstler beträgt 13 000 Fres.

