Bayreuther Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Geiste

RICHARD WAGNERS

herausgegeben

von

HANS von WOLZOGEN.

(Mitteilungen des Verwaltungsrates der Bayreuther Bühnen-Festspiele und des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.)

Siebenundzwanzigster Jahrgang 1904.

BIBLIOTHEK
DER
UNIVERSITÄT
ZU
WÜRZBURG

Inhalt des siebenundzwanzigsten Jahrganges.

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

Erstes bis drittes Stück (Januar — März): S. 1 — 80.

Aus *Richard Wagner's* Briefen an König Ludwig. — Den Bayreuther Künstlern. — *Hans v. Wolzogen.* Neue Erscheinungen. — Erklärung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins. — *Herder.* Bayreuther Festgedanken. — *Richard Wagner* an Louis Schindelmeisser. — *Adolf Hildebrand.* Freude an der Arbeit. — *Harald Graevell.* Die deutsche Fahne. — *Woldemar v. Kolpytschew.* Richard Wagner's „Ring" auf russischem Boden. — *Karl Gjellerup.* Die Reden Buddhas. — *Dr. Karl Grunsky.* Neue Schriften aus dem Bereiche der Musik. — Bayreuth und Draussen. Aus den Vereinen. — Ausserhalb der Vereine. — Berichtigung. — An unsere Leser. — Caritas. — Beilage: Statistische Beilage 1903/4. —

Viertes bis sechstes Stück (April — Juni): S. 81 — 168.

Alfred Peltzer. Zu Henry Thode's „Michelangelo." — *Henry Thode.* Savonarola. — *Harald Graevell.* Die Kunst von Beuron. — *Robert Petsch.* Die Kunstlehre der „Meistersinger" und Immanuel Kant. *Wolfgang Golther.* Neue Schriften zur germanischen Mythologie. — *Erich Kloss.* „Das Leben Richard Wagners" von Karl Fr. Glasenapp. — Heimatschutz. — Bayreuth und Draussen. Einladung zur General-Versammlung am 24. Juli 1904. — Aus den Vereinen. — Ausserhalb der Vereine. — Tannhäuser-Nachklänge. — Bühnen-Festspiele in Bayreuth 1904. —

Siebentes bis neuntes Stück (Juli — September): S. 169 — 248.

Hans von Wolzogen. Zur Litteratur des Innern. — *Richard Wagner.* Ueber Parsifal und Tannhäuser. — *August Püringer.* Das Wunder der Kunst — und wir. — *Alexander Wernicke.* Germanische Jugendträume. — *Robert Petsch.* Venus und Elisabeth. — *Richard Sokolowsky.* Richard Wagners „Tannhäuser" und seine litterarischen Vorgänger. — *Max Arend.* Theodor Uhlig, der früh verstorbene Wagnerianer. — *Theodor Uhlig.* Die Ouvertüre zu Wagners „Tannhäuser." — Bayreuth und Draussen. Einladung zur Generalversammlung. — Kassen-Abschluss der Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins. — Berichtigungen. — Beilagen: Verzeichnis der Mitwirkenden bei den Festspielen 1904. — „Wiegenlied" von Theodor Uhlig. —

Zehntes bis zwölftes Stück (Oktober — Dezember): S. 249 — 336.

Franz Liszt an Richard Wagner. — Spruch beim Künstlerfestmahle zum Schlusse der Festspiele des Jahres 1904. — Victor Boller †. — Dr. *Paul Arfert.* Odin als Gott des Geistes. — *H. A. Gillot.* Tannhäuser, Predigt über den Text: „Wir erwarten eine neue Welt." — *Julius Reiner.* Die Evolution des Menschengeschlechts. — *Egon von Komorzynski.* Litterarische Vorläufer des „Tannhäuser". — *Theodor Uhlig.* Zeitgemässe Betrachtungen. III. Schön. — *Friedrich Kempe.* Franz Liszt und Richard Wagner. Mitgeteilt von A. Hofmann. — *Kurt Mey.* Elie Poirée und die moderne Musikästhetik. — Neuere Schriften über Musik. — Bayreuth und Draussen: Richard Wagner-Festspiel-Stiftung. — *S. Benedict.* Eine neue Bewegung für das Werk des Meisters. — Richard Wagner-Stipendien-Stiftung. — Generalversammlung 1904. — Aus den Vereinen. — Ausserhalb der Vereine. — Anzeige. — Caritas. — Generalregister. — Beilage: Titel und Inhaltsverzeichnis zum Jahrgange 1904. —

I.—III.

Man sehe die Welt mit Fleiss an und bedenke, was sie sei; denn sie wird nur mit lauterm Wahn regieret, darum herrschet und hat das Regiment darinnen Sophisterei, Heuchelei, Tyrannei: Sophisterei in allen Künsten und Ständen blühet und will den Platz haben. (Luther.)

Die Gemächte unserer Zeit würden sonderbare Quodlibets schaffen, wenn nicht Eins das Andere kraftlos verdrängte; auf Jahre hinaus die nie wiederkommende Jugend zu verunstalten, sind indess die Schlechtesten immer noch mächtig genug. (Herder.)

Dass dieses „Bühnen-Weih-Festspiel" nicht für unsere wohlgepflegten Hof- und Stadttheater vorhanden sein wird, ist wohl leicht zu ermessen. (Richard Wagner an König Ludwig 23. Aug. 1877.)

Aus Richard Wagner's Briefen an König Ludwig.

„Ich muss den zu dem sogenannten Patronatfonds Beisteuernden jetzt als Ehrenmann ganz unerlässlich anzeigen lassen, dass im nächsten Jahre unmöglich bereits eine Aufführung des Parsifal stattfinden kann, und demgemäss es Denjenigen, welche nur für diese Aufführung ihre Beiträge entrichtet haben, freistellen, dieselben zurückzufordern. Mein Verwaltungsrath trägt immer noch Bedenken diese Erklärung zu erlassen, und zwar aus der Befürchtung, es könne hieraus eine Störung der contractlichen Bedingungen erwachsen, unter welchen uns von Seiten unseres Allergnädigsten Herren, unter Vermittelung durch die Hoftheater-Intendanz, die Möglichkeit der Abtragung des auf den früheren Bayreuther Bühnenfestspielen lastenden Schuldencomplexes gewährt worden ist. So gewiss nun die Aufführung des Parsifal nur als Anhang zu jenen Stipulationen hinzugezogen worden ist und in keiner Weise einen integrirenden Theil des Contractes bildet, sondern der bezügliche Punkt nur meine Verpflichtung enthält, den Parsifal keinem Theater eher, als dem Münchener Hoftheater, zu überlassen; so vermeinen doch meine Verwalter, es wäre correcter, wenn jenem Contracte eine Erklärung beigefügt würde, welcher das Datum der ersten Aufführung des neuen Werkes einzig meinem Gutachten über-

liesse. Ich ersuche meinen Allergnädigsten Herrn und erhabenen Wohlthäter, zu dieser gewünschten kleinen Modifizierung huldreichsten Auftrag zu geben (zu) geruhen."

Bayreuth, 7. Juli 1879.

*

„Ich habe nun alle meine, noch so ideal konzipierten Werke an unsere, von mir als tief unsittlich erkannte, Theater- und Publikum-Praxis ausliefern müssen, dass ich mich nun wohl ernstlich fragen musste, ob ich nicht wenigstens dieses letzte und heiligste meiner Werke vor dem gleichen Schicksale einer gemeinen Opern-Carrière bewahren sollte. Eine entscheidende Nöthigung hierfür habe ich endlich in dem reinen Gegenstande, dem Sujet, meines „Parsifal" nicht mehr verkennen dürfen. In der That, wie kann und darf eine Handlung, in welcher die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens offen in Scene gesetzt sind, auf Theatern, wie den unsrigen, neben einem Opernrepertoire und vor einem Publikum, wie dem unsrigen, vorgeführt werden? Ich würde es wirklich unseren Kirchenvorständen nicht verdenken, wenn sie gegen Schaustellungen der geweihtesten Mysterien auf denselben Brettern, auf welchen gestern und morgen die Frivolität sich behaglich ausbreitet, und vor einem Publikum, welches einzig von der Frivolität angezogen wird, einen sehr berechtigten Einspruch erheben. Im ganz richtigen Gefühle hievon betitelte ich den „Parsifal" ein „Bühnenweihfestspiel." So muss ich ihm denn nun eine Bühne zu weihen suchen, und dies kann nur mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus in Bayreuth sein. Dort darf der „Parsifal" in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden: nie soll der „Parsifal" auf irgend einem anderen Theater dem Publikum zum Amusement dargeboten werden: und, dass dies so geschehe, ist das Einzige, was mich beschäftigt und zur Ueberlegung dazu bestimmt, wie und durch welche Mittel ich diese Bestimmung meines Werkes sichern kann."

Siena, 28. Sept. 1880.

Den Bayreuther Künstlern.

Zum neuen Festspieljahre 1904.

Euch ward ein wundervolles Glück zu Theil!
Im Reich des Edelschönen dürft ihr leben,
das Leben selbst dem Ideale geben,
der Welt verkünden höchstes Wunderheil.

Vorüber stürmt die Zeit in blinder Eil':
ihr aber könnt dem Strom entgegen streben,
aus dem Gemeinen euch zur Freiheit heben,
nach Kränzen greifen, die für Gold nicht feil.

Des Meisters Willen, den die Welt missachtet,
ihr nahmt ihn auf, in der Begeist'rung Brunst,
da ihr sein Kunstwerk zum Ertönen brachtet.

Nur höchste Treue wahrt so hehre Gunst,
die stolzbewusst Ihn zu erfüllen trachtet:
zu eurer Ehre und der deutschen Kunst!

H. v. W.

Neue Erscheinungen.

Zum Beginne des vorigen Jahres hatten wir an dieser Stelle uns mit unserer „neuen Aufgabe“ beschäftigt. Die Aufgabe ist die selbe geblieben: mögen unsere Freunde in den „Blättern“ zurückblicken und sie nochmals sich recht vergegenwärtigen. Denn nun hat der Verlauf des ganzen Jahres uns eine „Gegenwart“ in das neue hinübergestiftet, welche die Erfüllung der Aufgabe sehr ernstlich dringend von uns fordert. „Die volle Wahrung des Meisterwerkes in Bayreuth“ konnte man jene Aufgabe mit kurzen Worten bezeichnen. Sie hatte mit einem Protest zu beginnen; denn wir leben mit unseren Idealen in einer Welt, welche alle Hüter von Idealen zwingt, Protestanten zu sein. Die damals hier aufgerufenen Wagner-Vereine haben sich geregt: am Schlusse des Jahres, zum Weihnachtsfeste, lag der Protest der Zentralleitung vor, den unser erstes Stück den Lesern an späterer Stelle mitteilt, gerichtet gegen die Entweihung des „Parsifal“ in New-York. Dieses Motiv musste zuvor in seine böse Kraft treten, um die tiefen Gefühle der Entrüstung auszulösen und ihnen starke Worte zu geben. Es ist erfreulich, dass es unser Verein war, der hier einer allgemeinen Empfindung bestimmten Ausdruck verliehen hat.

In diesem letzten Ereignisse jenseits des Meeres erreichte eine Anzahl neuer Erscheinungen vom vorigen Jahre ihren äussersten Punkt. Schien es oft, als wären in dieser Spanne Zeit alle schlechten Geister losgelassen, um gerade Das zu betreiben, was der Meister nicht gewollt hat: dieser Abschluss des Jahres überbot alles Andere, und weiter konnte es für jetzt nicht mehr gehen. Hier musste der Protest einsetzen, und damit ist den neuen Erscheinungen, die wir für das neue Jahr etwa zu erwarten haben, eine andere Wendung gegeben: die ganz entschiedene Wendung zum Erfüllen unserer neuen Aufgabe. Jetzt hat die wahre Gefolgschaft des Meisters das Wort, und mit dem Worte den Beruf: zu erklären, zu bewahren, zu thun und zu befördern, was der Meister gewollt hat. Wir beginnen in seinem eigenen Blatte damit, dies in der Form zu bringen, die er selbst seinem Willen gegeben hat, dem edlen Königlichen Freunde gegenüber, welcher ihm gesagt hatte: „Vollende Dein Werk! Ich will es.“ Hierzu ist nichts weiter zu bemerken, als dass wir Denen zu danken haben, welche uns diese Veröffentlichung gestatteten, sowohl den persönlichen Erben des Autorenrechtes als auch den behördlichen Bewahrern des grossen brieflichen Schatzes selbst. Wiederum ist es erfreulich, dass dieser Dank sich verteilen darf nach zwei sonst nur so wenig zusammen zu nennenden Seiten: Bayreuth und München.

Es war uns aber auch erlaubt, jenen Worten des Meisters über sein Werk einen kurzen Anruf anzuschliessen, welcher Denjenigen gilt, deren

besondere Aufgabe es gewesen, seinen Werken zu dienen durch ihre gestaltende Kunst. Längst, ehe wir mit dem ganzen Ernste einer schweren Nothwendigkeit an die Erfüllung des Willens unseres Meisters mahnen mussten, hatten die Bayreuther Künstler in der schönen Freiheit ihrer idealen Thätigkeit dieser Erfüllung ihre Kräfte geliehen. Sie hatten das Bühnenweih-Festspiel in Bayreuth lebendig werden lassen. Die Weihe der Bühne war ihnen anvertraut, und sie haben die Ehre, ja, den Ruhm vor der Welt gewonnen, als die berufenen Vollstrecker des höchsten Künstler-Willens zu gelten. Aber dieser Wille beruft zu seinen Vollstreckern nicht allein künstlerische, er erfordert auch moralische Kräfte. Es genügt nicht, in Bayreuth selbst das Kunstwerk erscheinen zu lassen; denn draussen um Bayreuth weithin liegt „üppiges Heidenland", die „Welt", welche Entweihungen des Ideales nicht nur zulässt, auch ausübt, und gegen welche „protestirt" werden muss. Auch dazu die Erstberufenen sind gewiss jene Künstler, welche sich selbst als einen Theil des Werkes, das zu schützen ist, fühlen dürfen. Fühlen sie sich als solchen nicht, so sind sie auch nicht Bayreuther Künstler. Und zum dritten Male ist es erfreulich, dass eine schlimmste Erfahrung der jüngsten Zeit uns doch noch nicht ganz unmöglich gemacht hat, uns immer noch mit unserem Anruf an „Bayreuther Künstler" zu wenden! —

Schlimm aber war die Erfahrung, eben weil sie so tief erschütternd eingriff in den Glauben an die moralische Kraft, welche auf Gralsgebiete sollte zu gewinnen sein. Nicht „Gold noch Gut", nicht Ruhm und weltliche Ehre! Wer den Gral unbefleckt enthüllen will, der muss auch den Speer in der Welt rein zu halten vermögen. Und da musste es nun erlebt werden, dass künstlerische Gralsritter in Klingsors Schlingen fielen, um des Goldes willen! — Der „Ring des Nibelungen" — nicht als „Börsenportefeuille" — aber als „Spielhonorar"! — Wo die Noth zwingt, da versöhnt das Mitleiden; aber ohne Noth — — da es in die Hand der Besitzer dort unentbehrlicher Talente gegeben war, durch eine einfache Weigerung, die kein Opfer bedang, die unerhörte Missachtung Dessen unmöglich zu machen, dem sie erst die Erhebung ihres schönen Könnens zum Edelwerthe des lebendigen Theiles eines grossen idealen Willens verdankten — — dies erleben zu müssen, ist so traurig, dass auch der schärfste Protest von anderer Seite, von uns selber aus, nachdem das Eine unterblieben, was noth that, keine tröstliche Bedeutung mehr hat für den schmerzlichen Eindruck dieser „neuen Erscheinung." Es waren ihr andere vorauf-gegangen, es spielten auch andere wohl insgeheim noch mit hinein — denn schlimme Geister suchen und finden sich —, doch über Alles dies wollen wir heute noch schweigen. Vielleicht kommt einmal der Augenblick der Anklage mit zwingender Gewalt; aber so lange der Kampf für das Gute geführt werden kann mit der edlen Waffe des Bekenntnisses, werden wir im Dienste einer idealen Macht auch das für erfreulich halten,

dass wir noch die Freiheit uns wahren dürfen, nicht „ohne Noth“ auf das niedere Kampfgebiet der Gegner hinabzusteigen.

Zum Bekenntnisse nun gehört zweierlei: dass es von Herzen kommt, und dass es zur Bethätigung führt; und wie die erregten Gefühle des Herzens sich zusammenfassen in das sichere, schlichte Wort des Bekenntnisses, so muss dann auch die Bethätigung sich vor der Zersplitterung hüten und mit einer starken einigen Kraft auf ein ebenso festes einiges Ziel sich hinlenken. Gerade dies wird Aufgabe der Persönlichkeiten sein, die sich bereits zu einem „Verein“, wie dem unsern, zusammengeschlossen haben, und die sich fernerhin aus gleichem Antriebe ihm anschliessen werden, nachdem er mit seinem Protest nun einmal die deutliche Parole ausgegeben hat für die Gesinnung und die Richtung unserer gemeinsamen Thätigkeit. Die neue Aufgabe fordert auch neue Kräfte, neue Persönlichkeiten. Dadurch wird die Form ihres Zusammenschlusses, die bereits seit so langer Zeit besteht, mit neuem Leben, neuer Bedeutung erfüllt. Man würde hier keine neue Form nöthig haben, um doch als eine neue Erscheinung auf den Plan zu treten. Dies aber wird dann auf unserer Seite den Punkt bezeichnen, worin die bisherigen Erscheinungen, als Moment der That, gipfeln. Denn wir wollen nicht leugnen, dass es in dem selben, nun hinter uns liegenden Jahre der schlimmen Dinge doch auch Erscheinungen anderer Art gegeben hat, die alle mitwirken können und sollen, wenn es jetzt gilt, mit vollem Bewusstsein der Gefahr und der Verantwortung für die Wahrung des Meistererbes einzutreten. Es darf uns beim Jahresbeginn wohl einigermaassen ermuthigen, diesen gleichfalls erfreulichen Spuren noch einmal nachzugehen. —

Nicht zu unterschätzen ist vor Allem jene ganz entschiedene Erweckung lebhafterer Empfindungen im deutschen Volksgewissen für Das, was dem deutschen Meister angethan ward und was ihm gebührt. Die Regung einer natürlichen Entrüstung über Geschehnisse wie in Amerika ist jedenfalls ein Anfang besserer Werthschätzung dafür, was ein Volk seiner Kunst schuldig sei. Es ziert uns Deutsche, dass wir von moralischen Trieben und Beweggründen ausgehen, wenn wir uns des Grossen und des Schönen annehmen. Man darf dies Moment nicht unbeachtet, noch unbenutzt lassen. Es ist der gemeinsame Grund, auf welchem wir zu wirken haben; denn auch auf ihm allein ist unser grosses Kunstwerk, ist Bayreuth begründet und erbaut. Diese Bewegung ist nur in solche Bahnen zu lenken, wo das Verständniss für das Ziel mit jedem Schritte zu wachsen vermag, also Bahnen, die nicht im Gewöhnlichen verlaufen, die vielmehr bereits bergaufwärts leiten in die Sphären der idealen Erscheinungen. Dafür haben nun im letzten Jahre einige ausserordentlich hilfreiche Führer sich rechtzeitig eingestellt. Man braucht nur an die Veröffentlichung der Briefe des Meisters an Friedrich Feustel in unseren ‚Blättern‘ zu denken, welche — unbeabsichtigt — gerade in die Zeit hineintraf, als die Frage

nach dem „Reservatrechte“ Bayreuth's auf den „Parsifal“ durch jene überseeischen Pläne, selbst für eine unkünstlerische Welt, besonders laut werden sollte. Wie erfreulich war es da, dass man sofort die einzig richtigen Antworten in den eigenen Worten des Meisters und aus der Geschichte des Werdens von Bayreuth und des Bühnenweih-Festspieles gleich zur Hand hatte! —

War dies aber doch nur ein zeitlich kleinerer Abschnitt, allerdings der Bayreuther Abschnitt aus dem Meisterleben, so brachte uns noch der Schluss des Jahres wieder solch eine rechte Bayreuther Christgabe in dem neuen Bande von Glasenapp's nicht hoch genug zu schätzender Biographie. Hier hatten wir, hier fand jeder Fragende und Zweifelnde, nun auch die Vorgeschichte und Grundlage jener letzten bedeutenden Periode in sicheren Zügen dargestellt. München — Triebschen — Bayreuth! Erst wenn man sich schmerzlich gepeinigt und oft tief erschreckt hindurch gerungen hat durch jene schauderhaften, bisher gar nicht genugsam auch nur geahnten, und gewiss noch nicht bis auf's Unterste ausgeschöpften Widerströmungen in König Ludwigs Residenzstadt, dann vermag man es völlig nachzufühlen, was es unserem Meister zur Nothwendigkeit machte, sein Theater „auf den lieblichen Hügel bei Bayreuth“ zu setzen. Dann auch erst wird man es verstehen, was noch in den Briefen an Feustel aufklingt, sobald der Name München zu nennen ist, und wird es einigermaassen erkennen lernen, inwieweit der selbe Widergeist noch heute seine trüben Wellen gegen jenen einzig freien Hügel antreibt. Man wird „die Welt verstehen“, besser als Friedrich Hebbel's im Alltagsleiden befangener Tischlermeister; aber man wird auch, an dem unerschütterlichen Vertrauensmuthe des Erbauers von Bayreuth emporgerichtet, immer im Auge behalten, was man hat, ja, vor aller Welt voraus hat. Und unter dennoch freudigen Schwüren wird man dann, als von einem uns Eigensten, einem uns Geweihten und nur treu zu Wahrenden, mit dem herrlichen Schlusse dieses Bandes beim Grundstein des Theaters, auch heute noch „den Morgengruss des deutschen Geistes“ vom Bayreuther Hügel her vernehmen. —

Wenn das neue Jahr begonnen hat, wird noch ein verspäteter, doch nie zu spät kommender Bote aus Bayreuth in der Oeffentlichkeit eintreffen: das sog. „Wagner-Brevier.“ Dies greift noch weiter, noch breiter aus, indem es aus dem gesammten Geistesleben des Meisters eine Auswahl seiner Gedanken über Deutschthum, Welt und Zeit, öffentliche Kunst, Theater und Drama, Musik, das ideale Kunstwerk und die heiligen Dinge in solcher Anordnung einem grossen Leserkreise mitzutheilen sucht, dass Jeder darin den ganzen „Wagner“, den Inbegriff seines Denkens und Wollens kennen lerne und bei geklärtem Bewusstsein sich bewahren könne. Wer sich diese Gedankenwelt aneignet, der weiss nun sichern Bescheid und kann Rede und Antwort stehen, auch sich selber gegenüber, wenn

„neue Erscheinungen“ die alte Frage wieder in An- und Aufregung bringen: was bedeutet Bayreuth — und die neue, damit so eng verbundene: was soll ein Parsifalschutz? — Dem anscheinend jetzt entfesselten Triebe der Welt, einen „Wagner“, wie er ihr gefällt, weithin für sich zu beanspruchen, ohne bisher das Nöthigste dafür gethan zu haben, dem Wagner, wie er war und ist, sein volles Recht zu geben, diesem oft blinden Triebe hat das klare Wissen entgegen zu treten, welches nicht nur ein falsches Bild abzulehnen, sondern auch das rechte selbst zu zeichnen weiss, „dran Jeder Ihn erkennen mag.“ Es gehört ja mit zu dem, jenem Triebe zu Grunde liegenden Bedürfnisse nach der Veräusserlichung innerlicher Dinge, dass man sich nicht genügen lässt an der Erscheinung eines Grossen im Geiste oder Werke, sondern immer noch nach einem besonderen „Denkmal“, Abbild also, von ihm verlangt. Das Denkmal, das Jeder ihm zu allererst setzen soll, ist das klare Bild seines Wesens und Wirkens, das man in sich selber trägt; und wahrlich ein Freudenfest muss es einem Jeden sein, wenn sich in ihm dieses Bild zum ersten Male völlig enthüllt hat! —

Wir haben im vorigen Jahre auch Aergerniss erfahren in der Angelegenheit eines „Denkmals“; und auch dabei war wenigstens das Gute, dass ein ziemlich verbreitetes Gefühl für das Unwagnerische der begleitenden Umstände ungerufen zu Tage trat. Dies hat jedoch nicht verhindert, dass noch andere Denkmalsideen auftauchen, vielleicht aus dem Bedürfnisse, es besser machen zu wollen, sodass man sie nicht ohne Weiteres mit jener absonderlichen Erscheinung zusammen nennen dürfte. Vor Allem hat die ernste, deutsch und religiös gestimmte Zeitschrift „Wartburgstimmen“ in einem Sonderhefte unter dem Titel: „Richard Wagner in der Verehrung des deutschen Volkes“ den Plan eines allgemeinen deutschen Wagner-Denkmals im Walde der Wartburg in Anregung gebracht. Es handelt sich hier durchaus um den Ausdruck der Verehrung, und man möchte gern darin ein Symptom der werdenden neuen Erscheinung eines lebhafteren und allgemeineren Dank- und Pflichtgefühls gegen den Meister von Bayreuth begrüssen, welches sich mit der besten Absicht nur noch im Ausdrucksmittel vergriff. Doch wird dies, erfreulicherweise, wieder gut gemacht durch die klar ausgesprochene Einsicht der Männer von Eisenach, dass Bayreuth nicht nur seine eigenen Wege zu gehen, sondern jedenfalls auch allem Andern vorauf zu gehen habe. In der That handelt es sich in der Sache Wagners gar nicht um „Denkmale“, sondern um ganz andere, unentbehrliche Dinge. „Wo wäre die Nation“ — so lautet auch jetzt noch die Frage —, welche ein solches Denkmal ihrer eigenen Ueberzeugung setzte, dass das deutsche Wesen in Richard Wagner Person geworden sei? Wenn es aber einstmals gesetzt werden kann, so muss es aus einem wirklich bewussten und gemeinsamen Wollen des rein idealen Zweckes hervorgehen, und es muss sowohl in seiner ganzen Anlage wie in seiner

Ausführung eine eigenartige That des selben deutschen Geistes und Kunstsinnes sein, wie sie in Wagners Persönlichkeit lebten. Darauf wird man geduldig zu warten haben, und damit gewinnt man die hochnöthige Zeit zur vorhergehenden Erfüllung näherer, ja nächster und dringendster Pflichten. Hören wir z. B. unter den Stimmen, welche sich in jenem Heft über die Denkmalsidee geäussert haben, die des Herrn Dr. Stefan Kekulé von Stradonitz „mit dem grössten Nachdruck" betonen: „wichtiger als die Errichtung eines Denkmals in Stein und Erz sei vorerst der Bau eines Festspielhauses aus edlem und beständigem Stoffe in Bayreuth", so trifft gleich den wichtigsten Punkt in unserem Sinne Wilhelm Kienzl, der es als „unsere erste Pflicht" bezeichnet: „Bayreuth auch den Unbemittelten durch Schaffung eines grossen ausreichenden Fonds für Stipendien zugänglich zu machen." Schliesslich hat auch Herr Professor Richard Sternfeld Recht, wenn er sagt: „Möge diese Denkmal-Sammlung nicht, wie so oft bei den Deutschen, eine Zersplitterung der Kräfte, sondern eine Zusammenfassung bringen. In dem Worte „Bayreuth" sind uns viele lebendige Aufgaben gestellt; mögen sie durch die Wartburg-Idee gefördert, nicht geschwächt werden!" — Auch bei einer immerhin so bedenklichen Sache, wie es, nach den gemachten Erfahrungen, eine so leicht gefasste „Denkmal-Idee" nun einmal für uns bleibt, dürfen wir doch gerade in diesem Falle wiederum abschliessend von etwas Erfreulichem reden. Es kommt dabei ein gewisses Gefühl dafür, was eigentlich Noth thut, zu friedlichem Ausdruck, und unsere Aufgabe wird uns auch von einer sympathischen Aussenseite her mit Bestimmtheit als gewusst, anerkannt und aller Förderung werth bezeichnet. —

Fassen wir sie zuletzt noch selbst in eine kurze Uebersicht zusammen, so hätten wir wohl noch Eines hinzuzufügen, wovon man ausserhalb des eigentlichsten, arbeitenden, schaffenden Bayreuth kaum eine genügende Vorstellung haben kann. Es ist dies die Nothwendigkeit einer wirklichen, die Festspiele durchaus künstlerisch und moralisch fundamentirenden Schule nach des Meisters Sinn und Gedanken. Dann aber haben wir in der That alles bei einander, was Er unter dem Gesammtbegriffe von Bayreuth uns ausdrücklich als die gemeinsamen Ziele all unseres Bestrebens hinterlassen hat. Zuvörderst die Stipendien-Stiftung, dann die Schule, dabei stäts und vornehmlich der Parsifalschutz, und endlich auch die Monumentalisirung des Theaters. Damit hätten wir das Publikum, die Künstlerschaft, die geweihte Bühne und das feste Haus. Für alles dies liegen die bestimmten Willensäusserungen des Meisters vor; alles dies ist noch nicht durchgeführt; mit alledem erst wäre vollkommen das erreicht, wovon man heute schon allen anderen Ehrungen des Meisters gegenüber als von dem Ersten und Nothwendigsten spricht: die Vollendung und Sicherung seines eigenen Denkmals in Bayreuth. — Ein Stein nach dem

andern wird davon aufzurichten sein, alle auf jenem einen sichern Grundstein, der des Meisters „Geheimniss“ birgt, und der nach seinem Worte: „das ganze, uns noch so kühn vorschwebende Gebäude unsere edelsten deutschen Hoffnungen tragen soll“. Bis dahin, wenn wir Alle unsere Pflicht gethan haben, rage denn also noch immer „unser provisorischer, wohl nur sehr allmählich sich monumentalisirender Bau als ein Mahnzeichen in die deutsche Welt hinein“ und gebe ihr die Aufgabe, „nachzusinnen“, uns aber, nicht nur mehr beim Nachsinnen stehen zu bleiben, sondern, trotz Allem, um der hohen Aufgabe selber willen, freudig an's Werk des Einen, so vielseitigen Baues zu gehen, um schliesslich auch einmal jene grosse und letzte „neue Erscheinung“ auf dem Bayreuther Hügel hervorzubringen, welche wie alles Ideale nichts fördern kann, als die Sehnsucht nach ihr. —

„Denn nur einem edlen Bedürfnisse kann das Weihevolle sich darbieten.“

Weihnachten 1903.

Hans von Wolzogen.

Erklärung.

Nach den Berichten der Zeitungen hat der amerikanische Richter gesprochen. Parsifal wird binnen kurzem in New-York zur Aufführung kommen. Das heilige Vermächtniss, das Richard Wagner der Kunst hinterliess und dessen Bewahrung er der geweihten Stätte des von ihm geschaffenen Hauses vorbehalten wollte, soll im Reiche des Dollars Zuhörern, denen das wahre Wesen der Wagnerischen Kunst wohl kaum aufgegangen sein und wahrscheinlich nie aufgehen wird, preisgegeben werden. Den Wagner-Vereinen liegt es fern, an der Entscheidung des amerikanischen Richters Kritik üben zu wollen. Wohl aber drängt es sie, da ihnen die Pflege der Wagnerischen Kunst im Sinne des Meisters vor allem am Herzen liegt, öffentlich ihrer Entrüstung Ausdruck zu geben, dass eine solche Profanirung des hehrsten Kleinods Wagnerischer Kunst möglich werden soll, und dass es keine Mittel gegeben hat, den Sieg, den hier Geschäftssinn über die Pflichten der Pietät davongetragen, zu verhindern! Mit gleicher Entrüstung und grossem Schmerz sehen wir, dass deutsche Künstler und solche, die ihren Ruhm nicht zum wenigsten der Kunst von Bayreuth verdanken, die Hand dazu reichen, den köstlichsten Schatz der Weihe des Bayreuther Hauses zu entwinden. In ihrer Hand hätte es gelegen, und es hätte ihnen zur Ehre gereicht, wenn sie, durch Verweigerung ihrer Theilnahme, die Ehre der deutschen Kunst gerettet hätten. Eingedenk der Pflichten, die wir dem Andenken des grossen Meisters schulden, müssen wir hiermit gegen die geplante Aufführung des Parsifal in New-York schärfsten Protest erheben.

Berlin, im Dezember 1903.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins in Berlin.
M. von Rosenberg, Vorsitzender.

Was Herder uns sagte.

Bayreuther Festgedanken aus drei Jahrhunderten.

Vor hundert Jahren, 1803, in seinem Todesjahre, hatte Herder in seiner Zeitschrift „Adrastea“ über die Kunst, Musik und Drama solche Worte hinterlassen, die wie zu uns und über unsere Kunst, damals noch Kunst der Zukunft, gesprochen scheinen. Im Geburtsjahre des Meisters, 1813, vor 90 Jahren, wurden sie wieder abgedruckt in dem 12. Bande der „Früchte aus den sog. goldenen Zeiten des achtzehnten Jahrhunderts“, demnach schon als Stimmen aus der Vergangenheit. Sechzig Jahre vergingen, und im Jahre 1873 entdeckte ich junger Mensch diese zerstreuten und bis auf einzelne Sätze vergessenen, mindestens unbeachteten Worte und stellte sie mir selber zu einem gewissen Ganzen zusammen. Zehn Jahre darauf, 1883, im Todesjahre des Meisters, veröffentlichte ich sie zuerst in unseren „Blättern“. Seitdem sind wieder zwanzig Jahre vergangen, die Schwelle eines neuen, dritten Jahrhunderts ist überschritten worden; und nun feierte die Welt Herders hundertjährigen Todestag. Als ich da jene Worte, wohl als Einziger, wieder vornahm und durchlas, wusste ich sogleich: nicht anders, nicht besser können unsere Blätter, können wir Bayreuther diese Feier begehen, als indem wir noch einmal den grossen Toten als Lebendigen zu uns die selben Worte an der selben Stelle reden lassen. Denn eben hier ist er noch ganz lebendig, eben hier klingen seine Worte vollkommen ein in die grosse Harmonie des idealen Lebens, das in Bayreuth zur Kunst der Gegenwart geworden ist. Das Einzigartige dieser Harmonie von drei Jahrhunderten entschuldigt nicht nur, berechtigt uns vielmehr zu dem absonderlichen, oft aber recht rathsamen Verfahren: „das Selbe noch einmal zu sagen“. Es wird kaum Einer unter uns sein, der nicht gern diesen alten, zwanzigjährigen halben Bogen sich wieder vor Augen und in die Erinnerung bringen liesse. Und Keiner, der ihn heute liest, wird daran zweifeln, dass es eine Bayreuther Feierstunde sei, wenn Herder also zu uns spricht.

Weihnachten 1903. **Hans von Wolzogen.**

In unserer Seele, dieser tiefen, verborgenen Welt, schläft unter anderen Eine sehr wirksame Kraft, die Bildnerin der Gestalten. In dieser Gestaltenbildung, wenn sie guter Art ist, sind Menschen so froh und selig! Schaffet nicht jeder beinahe sich auf seine Weise paradiesische Opiumträume? Er zürnt, wenn man ihn zur nackten Wirklichkeit aufweckt. Jenem ist alles geistiger als vor dem körperlichen Auge; leuchtender das Licht, heller der Mond, entzückender der Klang der Töne. Die Gestalten, die der Geist erschuf, sind Geist, sind Leben. Der Dichter ahmt diesem göttlichen Bildungstriebe nach; oder vielmehr, er wirkt unter ihm mit Verstand und Absicht. In wie hohe Würde tritt hiermit die Dichtkunst! Sie wirkt in der Kraft, sie wirkt in der Macht, mit der der Schöpfer wirket.

In der Rede werden dergleichen Gedankenbildungen gewöhnlich Personendichtung, in der Kunst Allegorie genannt. Jedermann siehet das Hauptgesetz der Allegorie „in mir spreche Geist durch den Körper;

womöglich nicht symbolisch, sondern natürlich.“ Mithin scheint die Kunst der Rede vorzutreten, indem sie spricht: ich bilde Gestalten. Was bildet sie nun durch ihre Gestalten, und wie weit reicht ihre Allegorie? Bildete die Kunst der grossen Schöpfung Alles nach, so stünde es in ihr auch wie in der grossen Schöpfung da, verstandlos oder verstandvoll, nachdem man es in dieser kleineren Schöpfung ansieht; oder vielmehr in der kleinen Kunstschöpfung stünde alles schlechter da, als in der grossen Natur, d. i. leblos unverbunden; da der grosse Genius des lebendigen Daseins Alles mit Allem zusammenfüget. Also muss in der Kunst ein engerer, bestimmter Zweck vorhanden sein, zu welchem sich die Vorstellungen gesellen; und wer kann dieser sein als die Idee des Künstlers? Der Künstler aber kann Ideen nicht anders als nach seiner Kunst gesellen; denn den grossen Zusammenhang der Natur erreicht er nicht. Mithin beschränkt sich seine Allegorie darauf, was er vorzustellen vermag, in jeder Art seiner Künste. In der Bildnerei, die ganze Gestalten bildet, müssen diese durch sich selbst bedeuten: es sind grosse und schöne Personifikationen. Allegorie der Kunst, wie wir diess Wort gewöhnlich nehmen, fordert einen engen Umfang; sie spreche sich selbst aus, sie verachte eine Inschrift. Die ausdrucksvollste Allegorie, die wir kennen, ist der Mensch. Kräfte, Neigungen, Gedanken und Leidenschaften der Seele deuten sein Aeusseres, der Körper, nicht etwa nur an, sondern stellet sie dem Verständigen dar. In zarten sowohl als feurigen Empfindungen hangt alles an der Geberde. Oft entweichen wir selbst dem Worte der Lippe, als ob es jenen innern Ausdruck schwächte oder entweihte. „O sprich nicht!“ sagen wir, „gib mir deinen Blick, deinen Wink; die Seele selbst ist ja unaussprechlich!“ Im seelenvollsten Ausdrucke des Schauspieles hangen wir an Einer Geberde und überhören gern das Wort; „wozu,“ sagen wir, „ist es nöthig, da jene alles saget?“

Wenn aber die Geberde der Empfindung Worte verschmähet, wird sie in der Natur nicht eine andere Freundin haben, die sie begleitet? Es ist die Musik. Töne unterstützen die Geberde natürlich. Nicht nur, dass in beiden auf dem Zeitmaasse, auf Modulation so viel beruhet; denn auch in Geberden, im Gange, im Auge, in Miene und Handlung spricht Bewegung, Maass der Bewegung, das Meiste. Aber nicht Bewegung allein; die Töne sind eben das, was einem andern Sinne die Geberden sind, Ausdruck der beweglichen Natur, elastische Schwingungen, eine unmittelbare Herzenssprache. Gleiches zu Gleichem gesellt sich also; ja, Eins ruft das Andere auf und führet es mit sich. Mit der wiederkommenden Geberde des Abwesenden kommt uns gerne, auch ohne Worte, der Ton seiner Stimme wieder. Bei einer uns entzückenden Stellung wünschen wir, dass sie Ton würde! Wenn auf dem sprechenden Theater edle oder sanfte Empfindungen zur grössten, d. i. einfachsten Höhe steigen, heben sie sich

entweder selbst zum Tone oder wir vermissen und entbehren schmerzhaft die ihnen analogen Töne, mit denen sie unserem Gefühle nach die Natur selbst verknüpfte. Bei allen Völkern der Erde geselleten sich also Töne und Geberden. Nicht alles aber kann der Tanz, nicht alles die stumme Geberde, auch von der Musik begleitet, ausdrücken. Musik, mit Sprache in Verbindung gebracht, und dann von Geberden unterstützt, öffnet ein neues Feld der Dichtkunst. So verschieden die Werkzeuge der Sprache und des Gesanges, so nachbarlich sind sie einander. Wer lieset ein laut geschriebenes Blatt, ein hochakzentuirtes Rezitativ, ohne dass er es selbst laut oder in der Seele rezitire, wohl gar mit Geberden begleite? Sobald Modulation die Sprache über ein gemeines Gezisch emporhebt, gibt sie gleichsam den ganzen geistigen und körperlichen Ausdruck. In ihm geniessen wir eine Art Fülle, Vollendung. Die Erste der neueren Sprachen, die sich zu diesem musikalischen Ausdrucke emporschwang, war die Italiänische. Lange vorher, ehe Opern da waren, war in ihr der Geist der Oper. Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Guarini sangen, indem sie schrieben. Wer sie lieset, singt mit selbst erfundener Melodie, so eintönig diese auch sein möge, ihre Modulationen nach. Aus dem Madrigal, dem Liede, der Stanze, entstand die Italiänische Oper. Natürlich hielt sie sich an die Gegenstände, welche zur Musik am fähigsten waren, an Scenen der Liebe und Freude. Daher die Verzierungen, die man der Oper sogleich in ihrer Geburt beifügte: Scenen der schönen, wohl auch romantisch wilden Natur, Chöre, Tänze; für alle Scenen wollte man ein Arkadien schaffen; in gemeinschaftlicher Freude sollten Auge und Ohr daran Theil nehmen. Nichts ist aber vorübergehender als Prachtscenen, Galanteriestücke, Feuerwerke, Illuminationen; nichts vorübergehender als selbst Lieblingsgänge der Musik. Unser Ohr wird anders gestimmt mit den Zeiten. Pracht und Galanterie, die Kinder der Mode, wechseln. Das Wahre allein, Verstand und Empfindung dauern. In ihnen sind Quinault, Addison, Metastasio, jeder künftige Metastasio Diener Einer und derselben Engelssprache, der Sprecherin für aller reinen Menschen Empfindungen: der Musik. Unnöthiger Weise dagegen hat man sich über das Wunderbare der Oper gequält, wie Menschen an dergleichen Träumen der Un- und Uebernatur Geschmack finden können. Sind wir im wirklichen Traume nicht eben so wohl in einer Zauberwelt? und wie wahr sind uns die Träume! Darf es also keine Kunst geben, die uns mit den schönsten Träumen auf's schönste auch wachend vergnügte? Einmal in eine Welt gesetzt, in der Alles singt, entspreche auch die Welt ringsum dieser Gemüthsart, sie bezaubere. Wo die Oper jetzt steht (1800) wissen wir; auf dem Kunstgipfel der Tonkunst und Dekoration, fast mit Vernachlässigung des Inhalts und der Fabel. Den Opern-Dichter nennet man jetzt kaum: seine

Worte, die man auch selten versteht, und die noch seltener des Verstehens werth sind, geben dem Tonkünstler nur Anlass zu seinen (wie er es nennt) musikalischen Gedanken, dem Dekorateur zu seinen Dekorationen. Musikalische Gedanken ohne Worte, Dekorationen ohne Fabel sind freilich sonderbare Dinge; wir denken aber einmal in der Oper „rein musikalisch". Sie ist der Ort:

où dans un doux enchantement
le citoyen chagrin oublie
et la guerre et le Parlement
et les impots et la patrie
et dans l'ivresse du moment
croit voir le bonheur de sa vie!

(zu deutsch:)

Wo wie vor süssen Zaubereien
der Bürger seinen Gram verträumt,
vergisset Krieg und Plackereien,
und was er selbst an Pflicht versäumt,
Haus, Vaterland und Schurkereien
des Rechts, Auflagen; ach er träumt
in einem trunk'nen Augenblick
sich seines Lebens — Opern-Glück!

Hat der Tonkünstler durch diese Zurücksetzung des poetischen Stoffes gewonnen oder verloren? Für seine Kunst glaubt er gewonnen zu haben; er darf seine Arien drehen und wenden nach Herzenslust; höchstens passet er sie der Kehle an, die sie hinwirbelt. Als Tondichter aber, als Sprecher und Wirker der Empfindung hat er gewiss verloren! Spazieren seine Töne in der Luft, verschlingen sie sich nicht unmittelbar mit Worten und Scenen der Empfindung, so dringen sie nie ans Herz, sie bleiben im Ohre. Bearbeitet er einen unwürdigen, gar schändlichen Stoff, muss seine süssen Töne an Laffereien, an eine Persiflage alles Grossen, Guten und Schönen verschwenden, o, wie bedauern wir dann den Tonschöpfer! Wie bedauern wir, zauberischer Mozart, dich in deinem così fan tutte, Figaro, Don Juan u. s. f. Die Töne setzen uns in den Himmel, der Anblick der Scenen in's Fegefeuer, wo nicht gar tiefer. Lässt der Tonkünstler sich gar hinreissen, seiner musikalischen Drehbank zu Gefallen die Empfindungen zu zerstücken, zu kauen und wiederzukauen, zu kadenziren — Unmuth erregt er statt Dank und Entzückung in unserer Seele! Schnüret er endlich seine Kunst-Maschine Sängern und Sängerinnen so an die Kehle, dass Held und Heldin darüber zu Spott werden, folgt er dem Trödelkrame so genannt weicher Empfindungen bis zu Scenen ausgelassener Frechheit, wie? hätte er gewonnen? und nicht das Beste, den Zauber seiner Kunst, die höchste Einwirkung auf das menschliche Gemüth verloren?

Gleichgiltig kann es doch nicht sein, wenn gedankenleere, schmachtend-üppige Opern-Gesänge oder komponirte Trivialitäten der gemeinsten Art

jeden anderen Gesang verdrängen. Als Vergnügen selbst werden sie bald ein fades Vergnügen, da sie am Ende kein Wort zulassen als: „der grosse Tonkünstler!“ oder: „herrliche Stimme!“ und: „vortrefflich accompagnirt!“ Dergleichen Lobeserhebungen machen Kopf und Herz zum hohlen Resonanzboden, so wie Inhalt und Instrumente das Leben zum Fidelbogen und zur Fidel machen. Man streichet und streichet. — *Da Capo! Ancora! — Elender Zweck der zwecklosesten Wirkung.* Haben im Reiche Plutos die Danaiden eine traurigere Uebung? Auch liegt die Quelle der Infirmität vor Augen, unter denen das Theater überhaupt leidet: sie ist — die leidige Repräsentation, ein Ding, das Alles „verkünstelt.“ In der Malerei kennen wir den Unterschied der Gemälde, die den Maler anlächeln, und derer, die vor sich hinsehend für sich da sind. Jene liebäugeln jedem, der sie anblickt, wie — — die Gestalten der neueren Bühne. Sind diese nur für den Zuschauer da, für den sie empfinden, dem sie schmeicheln, den sie rühren wollen, und sich damit seinem Wahnsinne, seinen Schwächen anheucheln: so wird Alles ein gegenseitiger Betrug. Der Spiegel der Wahrheit ist zerbrochen; der grosse Gang der Begebenheiten wird durchtändelt. Vergesset, dass ihr Zuschauer habt, ihr Schauspielerinnen und Schauspieler! die Grossen unserer Kunst vergassen es stäts! Als bedeutende Charaktere, als Werkzeuge des Verhängnisses handelt ihr gegen und für einander. Die Begebenheit, die ihr darstellet, ist eure Welt, der Geist, der diese Begebenheit erfüllt, eure Gottheit, euer *Numen*. Nicht Parterre und Logen. Noch mehr vergesset diese, ihr Dichter! In Eurem Herzen hängt die Wage, auf der ihr uns Begebenheiten und Gesinnungen zuwägen sollt; auf ewigen Tafeln muss Euer Geist die Charaktere gelesen haben, die er darstellt. Hat er diess: so werden ihm Herzen und Geister willig folgen. Hat er es nicht, so bleibt jede Repräsentation kleinlich. Parterre und Theater verderben einander sodann wechselsweise, und Jedes wälzt die Schuld auf das Andere. Vom Dichter muss das Gebot ausgehen; ihm muss der Schauspieler, beiden wird das Publikum willig gehorchen. Er kann es zwingen zum echten Gefühle und zwingt es mit süsser Gewalt, unter dem Scepter inniger Wahrheit. „Der Künstler“ (sagt Petronius) hat die geringste Schuld. Sie müssen mit Unsinnigen rasen. Wollen sie nicht, wie Cicero sagt, im Theater allein gelassen werden, so müssen sie es wie die Schmarotzer machen, die, weil ihnen nach den Mahlen der Reichen lüstet, auf nichts so sehr denken, als den Anwesenden das Gefälligste zu sagen. Dies können sie nicht anders, als wenn sie ihren Ohren irgend nachstellen (*nisi quasdam insidias auribus fecerint*). Hängt nicht auch der Fischer eben das an den Hamen, was den Geschmack der Fische reizet? Thut er es nicht, so sitzt er hoffnungslos am Felsen. Wer ist also zu schelten? Die Eltern, die nicht wollen, dass ihre Kinder unter einem ernsten Gesetze fortschreiten sollen.“ —

Wer für die Oper diese Eltern und Kinder sind, ist nach jedes Ortes Weise leicht zu erörtern. Klagt das allgelehrige und allvergessende Publikum nicht an, als ob es nur für üppige Gesänge ein Ohr habe. Welch Stück unter Mozarts Kompositionen ist in Deutschland öfter aufgeführt worden, als die Zauberflöte? Geschähe dies ohne Ursache, ohne die doch nichts geschieht? Nichts minder. So übel geleitet die Fabel, so übel gewählt die Worte sein mögen, dem Unverständigsten schimmert der Inhalt der Fabel vor: *„Licht ist im Kampfe mit der Nacht"*; jenes durch Vernunft und Wohlthätigkeit, diese durch Grausamkeit, durch Betrug und Ränke wirkend. Auch die zwei Klassen höherer und niederer Gesinnung in den Bestrebungen der Liebe sind Allen begreiflich. Wollet also nur, ihr Eltern, dass eure Kinder unter einem ernsten Gesetze Fortschritte thun; sie werden es thun. Hängt gute Speise an den Hamen, ihr Fischer; die Fischchen (*pisciculi*) werden schon beissen! Ein einzig ausgestrichenes Wort beim Melodrama verbessert Alles; das Wort *„Divertissement"*. *Das kostbarste Schau- und Hörspiel, ein zusammengetragenes Ideal aller Künste, das über die Natur selbst hinausgeht, dies zu einem inhalt- und wesenlosen Divertissement zu machen, ist Verrath gegen die Natur, Kunst und Menschheit!* —

Jahrhunderte vor der Geburt der Italiänischen und Französischen Oper gab es ein Volk, das dem Melodrama eine hohe Gestalt gegeben hatte, die Griechen. Ihr theatralisches Heldenspiel war ganz Melodrama. Blos aus diesem Grundsatze lässt sich wie sein Ursprung, so seine Einrichtung und Wirkung erklären. Aus Freudengesängen und Freudentänzen an Festen des Bacchus genommen, blieb nämlich der Chor seine Grundstütze. Zwei, drei handelnde Personen traten dazwischen — warum nicht mehr? In jeder Gesellschaft fühlen wir, dass zwei, drei Personen, gleichsam natürlich, in eine Konsonanz, oder gar in einen Akkord, treten, mit allen Variationen, die jede Umsetzung des Gespräches gibt. Mehrere werden nur Nebentöne, gar Dissonanzen; ein wildes Gewirr von Stimmen endlich stört und ermüdet. So beim griechischen Drama. Ein hoher Einklang herrscht durch alle Gesänge der Begebenheit oder Leidenschaft über dem Grundtone des Chores in wenigen aber trefflich zusammengestellten Charakteren. Wohl der Seele, die dieses geistige Melodrama empfindet! Ein Grieche, der in unser Trauerspiel träte, an die musikalische Stimme des seinigen gewöhnt, müsste ein trauriges Spiel in ihm finden. „Wie wortreich-stumm", würde er sagen, „wie dumpf und tonlos! Bin ich in ein geschmücktes Grab getreten? Ihr schreiet und seufzet und poltert, beweget die Arme, strenget die Gesichtszüge an, raisonnirt, deklamirt! Wird denn eure Stimme und Empfindung nie Gesang? Vermisset ihr nie die Stärke dieses dämonischen Ausdrucks? Laden euch eure Silbenmaasse, ladet euer Jambus euch denn niemals ein zu Akzenten der wahren Göttersprache? In Athen war es anders. Unser Theater erklang vom

Jambus und Trochäus, vom Choriambus und stürmenden Anapästen. Versuchet es und leset sie laut. Ob unsere Aussprache, unsere Deklamation, Aktion und Musik euch gleich verloren sind; eure Kammer wird euch zu enge, euer Haus voll schallender Luft-Genien werden, indem ihr sie nur leset. Denket euch dieses bestimmt fortgehende, immer wechselnde Melos, unterstützt jetzt von der Flöte, jetzt von anderen Instrumenten, wie es Scene und Leidenschaft forderten; hört es im Geiste und verstummt über eure stumme Bühne. Und diesem hohen Tongefolge, was legten wir ihm unter? Etwa nur Liebesseufzer? Galanterie-Phrasen? Tändelei mit der Empfindung, der Sprache, dem Gedanken? Reimspässe? — Nichts weniger! Einen grossen Kampf menschlicher Leidenschaften unter der höchsten Macht, dem Willen des Schicksals. Einen Knoten der Begebenheit, der nur durch Charaktere und Gesinnungen, durch Handlung aufgelöst werden konnte. Der Gang der Töne war hierin unser lebendiges Vorbild. Wie diese sich verschlingen, damit sie sich froh entwickeln, so verschlang, so löste sich unser Drama, der Seele melodisch. Aus Dissonanzen stieg die höchste Konsonanz mit jeder geschonten Annäherung feierlich, schauderlich, langsam, prächtig hervor und schloss mit einer Beruhigung, die nicht etwa dumpf sättigte, sondern einen Fortklang dieser Töne zu hören einlud. Daher, dass wir unsere Fabelwelt so durstig erschöpften, jede grosse Begebenheit in ihre Folgen verfolgten, und nichts unvollendet liessen; denn eine unterbrochene, matt geendete Musik ist ein Plutonisches Kunstwerk. Ihr fanget an und endet, wie es euch beliebt; wir endeten, wo geendet werden musste, und fingen von neuem an. So ward jedes Stück dem innern Herzen Musik, ein Ganzes. Ihr schleppet eine Menge von Trommeln, die weder Klang noch Ton geben, unter die zartesten Instrumente und nennt es historische Schauspiele; wir nicht also. Fabel war bei uns Fabel, Geschichte: Geschichte. Auf dem Theater musste die bekannteste Geschichte eine reine, ganze, sich selbst entwickelnde Fabel werden, oder sie blieb das Werk jenes Leierers, der, wenn er nicht spielen konnte, pfeifend erzählte. Wir wagten es die höchsten Bilder mit den kühnsten Tonfügungen zu vereinigen und klopften stark an die menschliche Brust."

Wie aber? Wirkungen der Musik an einer alten Geschichte gezeigt, werden sie auch die unsrigen? Rasen wir mit Alexander, weil er raset? Jammern wir mit Orpheus, flehen mit Amphion? Allerdings; so lange diese aufgeführten Personen selbst sprechen, dringen, von Tönen unterstützt, ihre Empfindungen mit zauberischer Gewalt in uns und werden die unsern. Ordnet der Tonkünstler seine Töne überhaupt noch dahin, dass sie entweder uns gewohnte („reminiszirende!") oder uns überraschende, höchst erfreuende Lieblingsgänge unserer Herzensmelodie

enthalten, so entgeht ihm unsere Mitempfindung nie. Alle grossen Meister kannten diesen Weg zum Herzen; sie wussten es durch National-Melodien mächtig anzusprechen, oft in den einfachsten Tönen. Wo ihre Töne dergleichen nicht waren, wurden sie es bald, weil sie dem National-Gefühle korrespondirten. Bei den Griechen war nun die ganze Sprache — Gesang (Melos); in die kleinsten Theile und Wortfügungen derselben, in die verschlungensten Gänge der poetischen Erzählung erstreckte sich die eben so verschlungene Kunst des Rhythmus und der Metrik. Lest Pindar, Aeschylus, ja alle tragischen und komischen Chöre. Wer Eurer getraute sich verschlungenere Erzählungen solcher Art mit Wirkung zu komponiren? — Die Griechen thaten es und mit grosser Wirkung. Euch müssen die Empfindungen abgerupft und ausgepflückt in die sanftesten Perioden verfasst oder in einzelnen Worten als Interjektionen aufgetragen werden. In wie anmuthsreichen Zeiten leben wir! In züchtig-unzüchtigen musikalisch-theatralischen Zeiten, da der Tonkünstler seine musikalischen Gedanken und Empfindungen mir nichts, dir nichts, jedem Unsinn anpasset, den der dekorirte Schauspieler ohne alles Erröthen singt, indessen Parterre und Galerien in Empfindungen lieblicher Töne zerschmelzen! Im griechischen Drama begleiteten Töne das Spiel d. i. Handlung, Charakter, Aktion, Geberdung. Heute hat sich das Drama von dem Melodrama gänzlich gesondert; nicht nur ist der Chor verstummt, sondern, was daraus folgen musste, in so vielen Stücken auch die Melodie der Handlung. Das Richtmaass und der Zweck, nach und zu welchen bei den Griechen die Begebenheit dem Zuschauer theatralisch dargestellt und entwickelt werden sollte, sie werden von den Neuern nicht anerkannt; in den meisten Stücken sind sie also vom Theater verschwunden. Man hat dafür die Mittelgattung auf's Theater gebracht, die man von einander getrennt bald spricht, bald geiget, und in welcher doch Worte und Töne für einander sein sollen. Eine sehr missliche Gattung, die bald widrig werden kann, weil Töne die Worte, Worte die Töne, als unvereinbar mit einander, jagen. „Warum singst du nicht?“ rufe ich der Deklamantin oder einem Pygmalion zu, „da dir die Töne nachlaufen?“ „Weil ich nicht singen, sondern nur deklamiren kann“, antworten sie; und die Kunst antwortet: „so deklamirt entweder ohne zwischeneinfallende Töne; sie stören mich, indem ich während ihrer entweder dein Spiel oder die Töne vergessen muss und eins mich vom andern wegruft. Oder wenn du dich getrauest, so agire bei fortgehender Musik, die deine Empfindungen ausdrückt, ohne Worte, d. i. sei Pantomime. Jetzt bist du den fliegenden Fischen gleich, die in beiden Elementen ihre Feinde finden; deine Aktion wird zerstückt, und die Musik, ihr vor- oder nachtrillernd bleibt kraftlos.“ Diese Gattung ist also ein Mischspiel, das sich nicht mischt, ein Tanz, dem die Musik hintennach, eine Rede, der die Töne spähend auf die Ferse treten.

Wie nun? Hat sich die Musik ein eigenes freies Feld in Ouverturen, Sonaten u. s. f. eröffnen dürfen, wo sie unbehindert von jeder andern Kunst ihre Flügel ausbreitet und oft den höchsten, wildesten Flug nimmt, warum sollten Poesie und Musik, zwei Schwestern, sich nicht auch gesellen, um gemeinschaftlich, ohne Rücksicht des Zwanges einer dritten Kunst, ihre Kräfte zu üben? Die lyrische Komposition begreift Alles in sich, was Gesang und Töne ausdrücken können; unsichtbar fliessen nach und nach Stimmen und Töne in unsere Seele, vom zartesten Tropfen bis zum vollen Strome, an keinen Faden gereiht als an den leisen aber mächtigen, unzerreissbaren der Empfindung. In diesen Ufern, auf diesem hohen Meere leitet und regiert das Schiff der *Meister*.

Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der den Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, dass die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und liess, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuliess, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer und vielleicht eifert ihm bald Jemand vor; dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwerfe und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhangend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind.

Grosse Idee! und sie ist natürlich! Sobald ein Wesen sang, folgte es dem Strome der Empfindung. Vom einfachsten Liede an, in Tönen der Freude, der Liebe, des Seufzers, der Klage, in Ode, Elegie, Hymnus, Kanzone bis zum feurigen Dithyrambus öffnete sich das menschliche Herz, seine Gefühle aussprechend, austönend. Es erhebt sich im Fluge und senkt sich nieder, es weitet und schliesst sich, immer aber macht es sich Luft. Viel bewegt, harmonisch besänftigt fühlt es im Aether der Töne sich wie mit himmlischem Trunke gelabt, der ganzen Natur gleichstimmig, glücklich! Ungebundenheit scheint also die erste Bedingung der Gesangessprache zu sein; und doch, was bindet fester als die Harmonie. Eben in dem süssen Bande ihres Gesetzes liegt der Zauber. Dass man sich diesem sanften und hohen Gesetze unentweichlich, alle seine Empfindungen in ihm verschlungen fühlt, dass Leid und Freude, das ganze innere Gefühl in seiner Weite und Tiefe sich nicht anders als harmonisch aussprechen kann, dass es melodisch ertönen muss, dies ist die heilige Gewalt, die uns ergreift und umschränkt, und im Innern regelt, ja die uns unter dieser Regel mit Allem zusammen band, mit Allem zusammen

stimmte. Denn nun treten entweder mehrere Stimmen zu einander, es wird ein Chor, oder die Stimmen theilen sich; sie antworten oder begleiten einander; süsse Eintracht, das Bild himmlischer Zusammenwirkung, Liebe und Freundschaft. Oder sie verfolgen einander, kämpfen, umschlingen, verwirren sich und lösen einander zur süssesten Beruhigung auf. Treffliche Darstellung des ganzen Gewebes unserer Empfindungen und Bemühungen auf dem Kampfplatze des Lebens. Wem Worte und Töne dies verbündet ausdrücken, der wird über sich, aus sich hinaus gezogen; nicht etwa nur in einem Spiegel erblickt er, er empfindet, wenn man so kühn reden darf, die Ethik und Metaphysik seines menschlichen Daseins; wozu wir geboren wurden, was wir sein sollten, wie alles vielartig zusammenstimmte, und nach dem härtesten Kampfe im liebevollsten Zwiste sich harmonisch auflöse.

Dass dies von jeher der Gesang-Poesie Amt gewesen, zeigt das alte Buch der Ebräischen Psalmen. Alle Töne, deren unsere Natur fähig ist, liegen darin verborgen: wer sie erwecken und binden kann, erneuert das älteste Odeum der Vorwelt. Auch fortgeleiteter Gesang ist in einigen Psalmen, Gesangeshandlung, durch unterbrochene, einander entgegengesetzte Chöre. Bei den Griechen war die lyrische Poesie nichts anderes, als ein solcher Schwung der Empfindung durch mancherlei Töne. Im ältesten Chore bewegten sich Strophe und Antistrophe gegen einander, sich antwortend, zuletzt einstimmend mit einander. Den Chor, aus welchem das Griechische Drama hervortrat, muss man also auch als ein Konzert der Empfindungen ansehen, von Einem Punkte zum andern kunstreich geleitet.

Die dramatische Poesie, die höchste aller, strebt auch zum höchsten Ziele. Menschliche Charaktere und Leidenschaften ordnet sie in eine Fabel der Begegnisse des Lebens, die zum Theil aus ihnen gesponnen, gewiss aber durch sie geleitet und aufgelöst wird; und zwar nicht zum blinden Hasse oder zu stupider Unterwerfung, sondern durch Furcht vor uns, durch Theilnehmung an Unseres Gleichen, zu Ordnung und Läuterung unserer Leidenschaften von allerlei Art, wie in den Orphischen Geheimnissen, bei einem *Versöhnungsopfer.* —

Vielleicht sind manche Leser hierdurch noch nicht versöhnt. Der Kranz des Dramas hängt ihnen zu hoch; zu hoch der Ring des Schicksals! Reinigung der Leidenschaften scheint ihnen ein herbes Wort; weiche Seelen wollen gerührt, andere belehrt oder bestürmt werden, alle indessen sich amüsiren. *Also noch Einen Kampf für die Wahrheit!*

Richard Wagner an Louis Schindelmeisser.

Die nachfolgenden Briefe haben die „Bayreuther Blätter“ in Abschriften aus dem Archiv von Wahnfried zum Abdruck erhalten; die Originale befinden sich in Privatbesitz. Der Adressat verdient es, dass man seiner nicht vergesse; denn er gehört zu den sehr wenigen deutschen „Kapellmeistern“, welche für des Meisters Werke von Anfang an eine wirkliche Sympathie gefühlt und ihre Theilnahme auch durch die That mit einer schönen, aufrichtigen und eifrigen Treue bewiesen haben. Als gleichalteriger Jugendfreund aus der Leipziger Studienzeit, jüngerer Stiefbruder des späteren Berliner Hofkapellmeisters Dorn, tritt er uns zunächst flüchtig entgegen in den drei einzig übrig gebliebenen Briefen aus dem Jahre 1837. Nach 15 Jahren, welche die Werke vom „Rienzi“ bis zum „Lohengrin“ entstehen sahen, beginnt der zweite Theil des freundschaftlichen Verhältnisses, das bis zu Schindelmeissers Tod 1864 dauerte und bezeichnet ist durch die Einstudirungen des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ an den Theatern von Wiesbaden und Darmstadt, an welchen Schindelmeisser die Stelle des Hofkapellmeisters bekleidete. Aus den Briefen an Uhlig kennt man des Meisters Worte, welche von dem Eindruck des „Tannhäuser“ auf den befreundeten Musiker berichten: „Schindelmeisser, der den Tannhäuser am 13. November (1852) zum ersten Male (in Wiesbaden) aufführen wird, macht mir viel Freude: meine „Anleitung“ hat in ihm prächtig gewirkt, und ich glaube, seine Aufführung wird recht gut werden. Er schreibt mir, er sei — „entsetzt“ über diese Musik, denn mit dem „Entzücken“ komme er nicht aus, um die Revolution zu bezeichnen, die in ihm vorgehe.“ (An Uhlig. 10. XI. 1852. S. 241.) Ausser in den Briefen an Liszt und Uhlig findet man bei Glasenapp Bd. I und II alles Wissenswerthe über diese Beziehung und die des Meisters Leben stäts freundlich berührende Thätigkeit Schindelmeissers, dem diese unsere Veröffentlichung, 40 Jahre nach seinem Tode, ein wohlverdientes ehrendes Denkmal bedeute!

H. v. W.

Adresse: Sr. Wohlgeboren Herrn

Louis Schindelmeisser, Capellmeister am Königstädter Theater zu Berlin.

Zu erfragen am Königstädter Theater.

cito!!

Mein liebster Louis,

In grösster Eile noch schnell ein paar Worte an Dich. Ich bin im Eilwagen viel mit mir zu Rathe gegangen, u. das Resultat ist, dass ich jetzt Alles auf das Engagement nach Riga gebe. Mein lieber, lieber Freund, noch einmal bitte ich Dich recht dringend, Alles aufzubieten, um mir sobald wie möglich den Contrakt mit Holtei zustellen zu können; es ist für mich von der grössten Wichtigkeit. Noch einmal: — auf meine Frau braucht

dabei gar keine Rücksicht genommen zu werden, — 1000 Rubel Slbr: Contrakt auf 2—3 Jahre; und wenn Du mir noch etwas auswirken könntest, so wäre es das: — ich bin natürlich des Vorstudirens wegen schon früher in Riga nöthig, u. verpflichte mich deshalb, schon Mitte July daselbst einzutreffen, u. mache demnach auf eine Reiseentschädigung (inclusive meinen früheren Aufenthalt in Riga) — von 100 Thaler Anspruch, die ich voraus erhalten muss. Sieh, wie Du damit durchkommst, unbillig ist es keinesfalls. — Und dann, mein lieber Louis, beeile Dich so schnell als möglich, mir Nachricht über Alles zu geben, nach Dresden poste rest: Du glaubst nicht, wie viel für mich davon abhängen würde, wenn Dein Brief Holtei's Zusage enthalten sollte. Ich komme dann noch in diesem Monat durch Berlin, wo ich Dir noch persönlich meinen herzlichsten Dank für diesen neuen Freundschaftsdienst abstatten, und noch ein paar recht angenehme Tage mit Dir, Du lieber Kerl, verleben werde!

Thue ja Alles mögliche! Leb' wohl!

Dein

Richard Wagner.

Leipzig. 7/6. 37.

*

Dresden, 12. Juni. 1837.

Sr: Wohlgeboren

Herrn Louis Schindelmeisser
Capellmeiter.

Elisabethstrasse Nr. 33.
Berlin.

citissime!!

Deinen Brief, mein Louis, empfing ich heute. Hier eine ganz kurze und eilige Antwort. Innigen Dank für Deine Freundschaft! Ich bin jetzt brodlos. Ich muss Riga erhalten. Augenblicklich kann ich hier nicht abkommen; ich wohne bei meinem Schwager Hermann Brockhaus, Ottiliens Mann. Liebe Leute. Ich kann sie so schnell nicht verlassen. Schreibe mir umgehend, ob meine schnelle Ankunft in Berlin noch nöthig ist; wenn Du mir ohne dem zu dem Contrakt verhelfen kannst ist's mir sehr lieb. Ich habe augenblicklich kein Geld, und meine Verhältnisse lassen sich nicht so schnell ordnen. Dem ohngeachtet sehe ich Dich jedenfalls, nur etwas später, auf längere Zeit in Berlin. Antworte nur umgehend, ob ich nach Berlin kommen muss, oder nicht. Thue ja Alles. Dieser Brief an Holtei. Kein Geheimniss mehr. Grossen, warmen Dank, mein Louis! Adieu!!

Dein

Dresden, 12./6. 37. Richard Wagner.

*

Sr. Wohlgeboren Herrn

Louis Schindelmeisser, Capellmeister am Königstädtischen Theater zu Berlin.

Elisabeth Strasse No. 33.

Franco.

Mein guter, lieber Louis,

Du wirst schöne Gesichter schneiden, da Du jetzt erst einen Brief von mir erhältst; Du wirst manchmal nicht gewusst haben, woran Du mit mir bist; — nun, sei nur wieder gut, — pro primo — Geld — Geld habe ich hier schrecklich viel gebraucht, — glaube mir offen u. ehrlich, u. erlass mir alle Umschreibung, — ich konnte es Dir nicht eher schicken. — Abgemacht! — Was sollte ich Dir denn aber eher über unsere Oper schreiben, — gestern haben wir erst eine gehabt. Norma hatten wir vorbereitet, und Mad: Norma-Ernst blieb aus; — wo nun anfangen;? — Alles musste umgestürzt werden, — jede Repertoire-Oper bot Schwierigkeit, — da fehlten die Parthien, — dort waren ein Paar nicht einstudiert; endlich eröffneten wir gestern die Oper mit der weissen Dame. Na, es ging gut, — die Leute sollen sogar entzückt gewesen sein, es wurden alle gerufen. — Der Tenorist Köhler, schöne Stimme und sonstige recht glückliche Natur-Anlagen; Günther, Gaveston, ausgezeichnet; das ist ein fertiger Künstler und Sänger. — Im Uebrigen Alles passabel; — die Hrn: Choristen werden etwas verdorben, weil sie zu viel im Schauspiel spielen; sonst gute Stimmen. — Orchester wird sich machen, — die Neuen sind meist sehr gut, sehr weniger die Alten; — Hornisten prächtig, — Lotz ebenfalls. Ensemble fehlt noch, wird sich hoffentlich finden. Ich stehe mit Holtey auf dem besten Fusse, — weniger Wohlbrück, und ihm zu lieb auch Dein Bruder. Dorn ist ein liebenswürdiger braver Mensch, der mich jederzeit als braver Freund aufnimmt; er ist mein einziger Umgang und Freund. Er komponirt jetzt leichter. — Gestern wurde er zum 5tenmale Vater; die Frau glücklich entbunden mit einem Jungen; — grosse Freude in Jerusalem.

Unsere Sänger und Schauspieler sind alle nette Leute; — Wreede tritt zunächst im Zampa auf, — er hat eine göttliche Stimme; — Günther und er ein paar prächtige Bässe. Dem. Ludwig liegt schwer krank, — Du — an der ist nicht viel! —

Wie geht's Dir, — Du wirst doch hoffentlich schreiben, Deinem Bruder gratuliren, und meiner erwähnen? Was macht die Oper

Ich freue mich, und habe Dorn viel davon erzählt; er nimmt an Allem sehr viel Theil! —

Nun mein alter treuer Freund, — ich habe Probe, — nimm mit diesem Kurzen vorlieb, zu was einen Langen? Behüte Dich Gott, sei mir nicht böse, und gedenke freundlich

Deines

Riga, 17. Sept. 37. Richard W.

*

Lieber Louis!

Auf das Drängen meiner hiesigen Freunde, die gern einmal eine Oper von mir hören wollten, verstand ich mich dazu, dem hiesigen — gar nicht üblen — Sängerpersonale eine solche einzustudiren, und wählte dazu den „fliegenden Holländer". Der Erfolg war — namentlich auch für die Kasse des Directors — so günstig, dass dieser — nachdem er in sechs Tagen bei stark erhöhten Preisen drei volle Häuser damit machte, sich jetzt noch eine sehr grosse Einnahme erwarten darf, sobald er Sonntag, am 2. Mai, noch eine vierte Vorstellung folgen lassen kann. Dazu bedarf er aber nothwendig der Mitwirkung Kaufhold's, der mir gestern sagte, er fürchte mit Dir und Deinem Direcktor in arges Zerwürfnis zu gerathen, wenn er am 2ten Mai hier noch singe. Diese Mittheilung bewog mich zu dem Versprechen, an Dich selbst zu schreiben, um unsere alte Freundschaft dahin geltend zu machen, dass ich von Dir Nachricht und Fürsprache bei Deiner Direktion für Kaufhold erbäte. Fast hoffe ich, meine Bitte werde wirksam sein, und Du — im Angedenken unsrer Leipziger Jugendfreundschaft — werdest Dein Möglichstes thun, mir nicht abschläglich entgegnen zu dürfen.

In dieser Hoffnung ist es mir wahrhaft angenehm, somit einen Jugendfreund wieder begrüssen zu können, und ich versichere Dich, dass es mich sehr freuen würde zu erfahren, auch Dir wäre eine Erinnerung an mich nicht unangenehm gekommen.

Herzlich grüsst Dich

Dein

alter Freund

Zürich, 1. Mai 1852. Richard Wagner.

*

Lieber Louis!

Ich antworte Dir schnell und kurz, indem ich Dir zunächst mit Bezug anf die Kaufhold'sche Angelegenheit danke.

Mit dem Verlangen des Tannhäuser überraschest Du mich etwas: ich bin in diesem Betreff ein wenig heiklig geworden, und entsage lieber der Propaganda meiner Opern, wenn ich mich nicht eines guten Geistes der Aufführung für versichert halten kann. Hoffentlich weisst und kennst Du aber, um was es sich handelt, und hast namentlich auch die Schwierigkeiten erwogen, die mit der Darstellung, besonders der Hauptpartie zusammenhängen. Hast Du nun gutes Vertrauen, diese Schwierigkeiten zu überwinden, so macht es mir Freude, mich wiederum Deinem Freundeseifer

anvertrauen zu können. Fordere daher die Partitur vom Königl. Kammermusikus, Theodor Uhlig, Poliergasse 2, in Dresden. Dieser wird Dir sogleich ein, nach meiner letzten Theaterbearbeitung vollkommen eingerichtetes Exemplar zustellen. Das Textbuch — auch für den Verkauf an den Theaterkassen — ist bei C. F. Meser in Dresden (sehr wohlfeil) erschienen. —

Was das Honorar betrifft, so ziehe ich unbedingt vor, wenn ich sogleich beim Ankauf der Partitur etwas bestimmtes erhalte, und diess schon aus dem Grunde, weil ich für Einnahmen der Art den sächsischen Staatsfiscus — dem all mein Vermögen verfallen ist (von wegen Hochverraths) — zu fürchten habe. Kannst Du mir daher ein solches Honorar auswirken, so thue Dein möglichstes dafür, und sieh wie hoch Du es herausbringen kannst: ich stelle daher keine Forderung.

Von dem näheren Studium schreibst Du mir wohl noch, damit ich Veranlassung erhalte, Dir noch einige Wünsche in Bezug auf die Darstellung mittheilen zu können.

Soviel für heute! Ich wollte eben nur, dass Du schnell wüsstest, woran Du wärest.

Leb' wohl, und habe herzlichen Dank für Deine Mittheilung.

Der Deine

Richard Wagner.

Zürich, 6. Mai 1852.

*

Lieber Freund!

Ich antworte wiederum sogleich, um Dir zu sagen, dass ich die „hundert Gulden" annehme, und, nach Empfang der Partitur Deiner seits, demnach das „zu Füssen gelegte" erwarte. Wegen der Partitur aber habe ich selbst auch schon an Uhlig nach Dresden geschrieben: ich hoffe, Du hast sie jetzt bereits.

Nun noch etwas Andres! Ich bewundere Dein Courage, mit der Du Dich an den Tannhäuser machst: ich weiss, wie wenig Zeit bei unsren Theatern vorhanden ist, und könnte demnach nur begreifen, dass ein praktischer Kopf, wie Du, sich mit Dingen beschäftige, die eben diese Zeit einzig ermöglicht. Hoffentlich kennst Du den Tannhäuser, und weisst dass er Dir viel Mühe und Plage kosten wird; handelst Du also in dieser Angelegenheit mit vollem Bewusstsein, weisst Du, welche schwierige Arbeit Du unternimmst, und unternimmst Du sie mit dem Willen, einen guten Erfolg herbeizuführen (was letzteres ich gar nicht anders annehme) — so machst Du mir eine herzliche Freude, für die ich Dir sehr danke. — Hast Du mich in der letzten Zeit beachtet oder nicht, so weisst Du wahrscheinlich doch so viel von mir, dass in einem gewissen Sinne das moderne Publikum nicht mehr für mich vorhanden ist: wird es mit mir bekannt oder nicht, lernt es mich lieben oder nicht, — das muss mir meiner innersten

Stimmung nach ziemlich gleichgültig dünken. Desto grössere Freude aber macht es mir, wenn ich mir — als der, der ich nun eben bin — Freunde zu führe: mögen diess wenige oder viele sein, sind sie mir wirklich Freunde, so achte ich ihre Zahl nicht. Dich nannte ich in der Jugend meinen Freund: das Leben trennte uns räumlich — vielleicht auch geistig — nach verschiedenen Richtungen hin; eine ärgerliche, mir selbst unklare Rivalität hatte uns einmal gar schon fast in feindselige Stellung gebracht. Gelänge es mir was einst nur unbewusst geschah, jetzt mit vollem Bewusstsein — Dich mir zum Freunde zu gewinnen, so würde ich diesen Gewinn doppelt hoch achten, denn mit dem alten Freunde gewänne ich jetzt den neuen.

Lass von Dir hören, ich werde es dann meinerseits nicht fehlen lassen. Leb wohl!

Dein

Richard Wagner.

Zürich, 16. Mai 1852.

*

Lieber Freund!

Dein letzter Brief hat mich sehr gefreut, wiewohl ich anfangs erschrack zu erfahren, dass Du die Schwierigkeiten meines Tannhäuser zuvor doch nicht so genau gekannt hättest. Du weisst jedoch jetzt, um was es sich handelt, und Dein Wille, das Werk zur Aufführung zu bringen, gilt mir jetzt zugleich als Gewährleistung dafür, dass diese Aufführung mit aller Sorgfalt vorbereitet werden wird. In diesem Sinne danke ich Dir bestens für die Erklärung, es zu wagen!

Die Anforderungen an die decorative Herstellung der Scene, sind in Partitur und Buch wohl ziemlich genau ausgesprochen: dennoch halte ich es selbst für gut, wenn ich für Beschaffung weiterer Hülfsmittel sorge. Ich schreibe daher heute nach Dresden, dass Dir von dort her so schnell wie möglich die nöthigen Skizzen und Erläuterungen besorgt werden möchten: auch wegen des Costümes will ich für Skizzen von Dresden her sorgen, und habe nur zu wünschen, dass über diesen Vorbereitungen Dir nicht zuviel Zeit vergehen möge; für Beschleunigung soll übrigens meinerseits gesorgt werden.

Im Uebrigen habe ich Dir folgende Bemerkungen mitzutheilen. So schwer die Aufgabe des musikalischen Dirigenten hierbei ist, so erinnere ich Dich doch daran, dass eine nicht minder wichtige die des Regisseurs ist. Die Musik bleibt auch hier am Ende das schliesslich wirksamste — nur dann aber ist ihre Wirkung die richtige, wenn sie auf das innigste mit der Scene, mit der ganzen Darstelluug zusammenhängt, d. h. wenn diese Scene und Darstellung so beschaffen ist, dass die Musik aus ihnen vollkommen gerechtfertigt und verständlich erscheint. Wenn Du Dir die Mühe giebst, z. B. mein Orchester genau zu verfolgen, so wirst Du mir das Zeugniss, dass kein irgend wie auffallender Zug in ihm ausser einem

ganz bestimmten Zusammenhange mit irgend etwas steht, was auf der Bühne sich auch an das Auge des Zuhörers mittheilt, sei dieses nun die Scene selbst, oder eine Bewegung, oder auch nur eine Miene. Der Regisseur muss sich daher sehr genau mit der Partitur bekannt machen, und am besten ist es, wenn eigentlich der Kapellmeister zugleich selbst Regisseur ist, und von vorn herein die Sänger immer auf das genaueste mit allen in der Partitur angegebenen Intentionen bekannt macht.

Was die Sänger im besonderen betrifft, so machte ich beim Einstudieren meiner letzten Opern die Wahrnehmung, dass, wenn ich sie die recitativartigen Stellen von vorn herein frei singen liess, sie unwillkürlich in die alte Recitativmanier verfielen, in der sie nach Belieben auf einzelnen Noten verweilen, auf anderen jagen, schleppen und eilen, wie sie Lust haben: dadurch wird alle Wahrheit meiner Declamation vernichtet. Ich überzeugte mich dagegen, dass ich — den Vortrag im Gehöre — auch den rhythmischen Theil des Quasirecitativs ganz genau so angegeben habe, wie ihn gute Sänger sich aus den älteren Recitativen meistens erst zurechtlegen mussten, und ich behaupte nun fest, dass meine Recitative — wenn man sie so nennen will — am besten vorgetragen werden!, wenn sie genau nach der Geltung der Noten und im Tempo gesungen werden. (Die Willkür ♩. ♪ statt ♩ ♩ zu singen, kann ich z. B. durchaus nicht vertragen!) Lass die Sänger daher genau nach dem Werthe der Noten und im Tempo lernen; haben sie dadurch die richtigen Accente sich ganz zu eigen gemacht und ihre Aufgabe verstehen gelernt, so können sie dann schon (oder auch: dann erst) etwas freier gelassen werden, so dass ich gern zugebe, dass dann der Dirigent mit dem Sänger zu gehen hat. —

Ich wünsche nicht, dass Du noch Kürzungen vornähmest, und zwar gewiss nicht aus Eitelkeit, sondern weil ich daraus ersehen müsste, dass die Darsteller von vornherein als ihrer Aufgabe nicht gewachsen betrachtet würden: vermögen nämlich die Darsteller des Tannhäuser und der Venus die erste Scene des ersten Actes nicht mit solcher Wahrheit der psychologischen Entwickelung darzustellen, dass diese Scene durchaus nur fesselt und spannt, sondern muss ihnen die Fähigkeit dazu von vornherein in einem Grade abgesprochen werden, dass eine Kürzung dieser Scene als nothwendig erscheint, so gestehe ich offen, wäre es besser, man führte die ganze Oper nicht eher auf, als bis diese Zweifel überwunden und zuverlässige Darsteller gefunden wären. — Nur im äussersten, von mir sehr ungern gesehenen Nothfalle, würde ich daher darein willigen, dass Tannhäuser den ersten Vers seines Liedes (statt in des-dur) in D-dur sänge und dann in D-moll (nach dem 2ten Verse) fortgefahren würde. Geschieht dies aber, so ist vom Dirigenten der ganzen Darstellung von vornherein ein Misstrauensvotum gestellt. —

Eines wirst Du bald finden, lieber Louis, dass diese Oper nämlich nur dann wirken und Erfolg haben kann, wenn sie in einem ganz anderen

Sinne wirkt und Erfolg hat, als diess bei der gewöhnlichen Oper der Fall ist. Selbst kleine Orte (wie Weimar und Schwerin) haben mich aber gelehrt, dass das, was ich will, möglich ist, und deshalb fasse ich jetzt auch wieder einigen Muth, den ich allerdings bereits gänzlich verloren hatte.

Herzlich soll es mich freuen, bald wieder von Dir zu hören, und namentlich auch Deine eigene Stimmung gegen mein Werk kennen zu lernen.

Lebe wohl und habe besten Dank von

Deinem

R. Wagner.

Zürich, 30. Mai, 52.

*

Lieber Freund!

Beiläufig!: —

In Deinem letzten Briefe schreibst Du, Du habest Deinem Kassirer den Auftrag gegeben, mir 100 fl. zu schicken. Es ist mir, als wäre es gut, wenn ich Dich davon benachrichtige, dass ich das Geld nicht erhalten habe.

Hast Du von Theatermeister Hänel aus Dresden Skizzen erhalten?

Leb wohl und lass gelegentlich von Dir hören.

Dein

Richard Wagner.

15. Juni 1852.

*

Lieber Louis!

Ich schicke Dir hier noch eine Anzahl von Exemplaren einer soeben von mir verfassten Mittheilung über die Aufführung meines Tannhäuser „an die Dirigenten und Darsteller desselben." Gewiss kommt Dir diess post festum, und gerade Dir wird nicht viel Neues damit gesagt sein. Doch glaube ich, die Vertheilung der Broschüre an die Betreffenden könne noch manches Gutes stiften, manchen Irrthum und Zweifel lösen, und deshalb bitte ich Dich, diese Vertheilung alsbald stattfinden zu lassen!

Mit herzlichem Gruss der

Deinige

Richard Wagner.

Zürich, 28. Aug. 52.

*

Lieber Louis!

Endlich muss ich nur einmal fragen, was denn eigentlich bei Euch in Wiesbaden los ist, dass ich gar nichts von dort mehr erfahre? Nach Deinem Briefe vom vorigen Juli musste ich mir eine sehr baldige Aufführung des Tannhäuser vermuthen: plötzlich schweigt nun Alles. Du würdest mich sehr verbinden, mir den Grund hiervon anzugeben. Seid Ihr plötzlich auf zu grosse Schwierigkeiten, oder auf die Befürchtung eines schlechten Er-

folges gestossen? Hängt wohl gar die kürzlich mir bekannt gewordene Uebersiedelung der Moritz von Breslau nach Wiesbaden mit der Verzögerung zusammen?

Was soll ich fragen! Du wirst's am besten wissen, und hoffentlich mit ein paar Worten bald auch mir es melden, um was ich Dich herzlich gebeten haben wollte.

Leb wohl!

Dein ergebener

Richard Wagner.

Zürich, 28. Sept. 52.

*

Lieber Louis!

Gestern schrieb ich an Dich; heute antworte ich sogleich auf Deine soeben erhaltene Anfrage. Bleib' jedenfalls bei dem neuen Schlusse des 3ten Aktes, arrangire aber — sobald Du nicht Musiker genug hast — die Theatermusik auf die Weise, dass Du die beiden Orchester unter der Bühne zu einem einzigen combinirst, welches Du in die Mitte stellen lässt, und zwar eben so, dass es gut gehört wird. Dieses eine Orchester nimm dann von der Stärke, wie jedes der beiden Orchester in der Partitur, also: 1 kl. Flöte, 2 grosse Fl., 2 Hoboen, 3 Clarinetten, 2 (bis 4) Hörner, 2 Fagotte, Triangel, Becken und Tamburin. Die Anleitung der Verschmelzung der zwei Orchester in eines gewinnt Du am leichtesten aus dem alten Schlusse des Aktes, wo die Venusbergmusik nur von einem Theaterorchester (allerdings doppelt besetzt) gespielt wird: die Verschmelzung ist übrigens ganz leicht, und leicht besorgt Dir wohl ein guter Musiker das Arrangement. (Auch die Ouvertüre giebt im Anfang des Allegro die Anleitung zur Verschmelzung der beiden Orchester.)

Aufrichtig gesagt, bin ich sehr froh zu erfahren, dass Du die Oper noch nicht gegeben hast: bei Deinem Schweigen hätte ich für den anderen Fall vermuthen müssen, die Sache sei unglücklich gegangen, was mir hauptsächlich Deinetwegen leid gethan hätte. Jetzt sieh' zu, wie Du Dir hilfst: macht Dir selbst das Befassen mit meiner Oper Freude, so interessirt mich das an sich mehr, als ein gewöhnlicher Theatererfolg.

Leb wohl, und schreib bald wieder

Deinem

ergebenen Freunde

Richard Wagner.

Zürich, 29. Sept. 1852.

Dorn soll sich — wie mir geschrieben wird — in Berlin sehr für den Tannhäuser interessiren. Ich weiss gar nicht, wie ich eigentlich so recht mit ihm dran bin; in Riga hatte er sich mir schliesslich nicht als durchaus redlicher Freund bezeigt: nun trage ich ihm das jetzt allerdings schon lange nicht mehr nach, allein es hat mich befangen gegen ihn gemacht,

und dieser Befangenheit gründlich zu wehren, bietet sich mir jetzt noch kein ganz fester Anhalt dar, so dass es mir leid thun muss, ihm wahrscheinlich unversöhnlicher zu erscheinen, als ich in Wirklichkeit bin. Vielleicht theilst Du mir einmal etwas über Deinen Bruder mit — aus Erinnerung an Reichel's Garten in Leipzig?

*

Liebster Freund!

Glaube wahrlich nicht, dass es Theilnahmlosigkeit, die mich an einer schnellen Beantwortung Deines letzten Briefes hinderte. Wenn mich je etwas hoch erfreut hat, so war es dieser Brief, und die schöne Erfahrung, die ich an Dir mache. Gott weiss, wie weit uns Jugendfreunde einmal das Leben schon auseinandergerissen hatte, und keiner glaubte gewiss mehr dem anderen je wieder zu begegnen. Muss die Freude nicht gross sein, dass wir uns endlich so wieder finden? Sei mir herzlichst gegrüsst!

Spasshaft ist es zu sehen, wie verschieden meine kleine Broschüre „über die Aufführung des Tannhäuser" auf Dich — und auf die Leipziger gewirkt. Dich veranlasste sie, das Studium von Neuem und ernster wieder vorzunehmen: in Leipzig bewirkte sie, dass man die Oper aufgab, wenigstens dass man den Vorwand zur Aufgabe daraus nahm! — In Breslau dagegen hat sie ebenfalls gut gewirkt. —

Nun, Du scheinst Deine Sache vortrefflich zu machen, und ein wahres Freundschaftswerk zu verrichten: — könnte ich, so käme ich jedenfalls nach Wiesbaden, um Dir persönlich zu danken. —

Wegen des Lohengrin hast Du Dich an Breitkopf & Härtel zu wenden, bei ihnen ist Buch und Partitur im Druck erschienen. Das Exemplar kostet, sobald es von einer Theaterdirection verlangt wird (was bei der Bestellung wohl zu bemerken ist) fünfzehn Thaler netto. Natürlich ist bei diesem Preise das Honorar für mich vorbehalten, und ich hoffe, Ihr werdet mir meine 100 Gulden als solches ungeschmälert angedeihen lassen können. — (Ganz unter uns gesagt: — Ihr zahlt verflucht schlecht: — das lumpige Riga'sche Theater bot mir aus freien Stücken 15 Louisd'or für den Tannhäuser an; die kleinsten Sommerstadttheater, wie Würzburg und Rostock zahlen mir 10 Louisd'or; schämt Euch, Ihr Hof-Menschen!!)

Jetzt bitte ich Dich noch, es möglich zu machen, nach der Vorstellung eine Zeile an mich auf die Post zu geben. Von Deiner Einladung nach Darmstadt las ich schon: viel Glück zu Deinem „Rächer"! Wahrlich, ich wäre recht im besten Sinne begierig darauf, etwas von Dir zu hören. Zwar vermuthe ich, Du habest Dich mit Deinen bisherigen Arbeiten vor Allem in einen „praktischen" Rapport mit unsrem heutigen Opernwesen gesetzt: aber auch nach dieser — mir allerdings jetzt fern liegenden — Seite hin kann ich mir von Deiner ungemeinen musikalischen Befähigung nur interessante Erscheinungen erwarten. — Doch, hier muss ich eben wie der

Blinde von der Farbe schwatzen: verzeih' mir's, und sei versichert, dass es mir zum Lohn meiner Unthaten herzlich schlecht geht: ich sterbe täglich mit vollem Bewusstsein dahin, und zwar rettungslos! —

Leb wohl, sei brüderlichst gegrüsst und bedankt von Deinem

Richard Wagner.

Zürich, 12. Nov. 52.

*

Herrn
Kapellmeister
Louis Schindelmeisser
in
Wiesbaden.
frco. (Nassau)

Liebster Freund!

Hast Du — ungefähr am 27ten November — einen Brief von mir bekommen? — Wenn Du nächstens eine Veranlassung findest, mir zu schreiben, so erwähne des doch mit: — es ist mir, als könnte möglichen Falls jener Brief — von dem ich sehr wünsche, dass Du ihn richtig erhalten hättest — irgendwie oder irgendwo vertrödelt worden sein.

Grüss Moritzens, und sei — wie immer — herzlichst bedankt von Deinem

Richard Wagner.

Zürich, 7. Dez. 52.

*

Herrn Kapellmeister Louis Schindelmeisser
am Theater
zu
Wiesbaden (Nassau).

Lieber Freund!

Um es nicht zu vertrödeln, antworte ich Dir in Kürze noch auf Deinen letzten Brief.

Vor Allem habe ich Dir noch für Deinen freundschaftlichen Eifer zu danken, mit dem Du mir meine Frage wegen Frankfurt beantwortest: diese galt allerdings eigentlich nur dem Charakter der dortigen Aufführung, den ich für sehr unempfehlend halten zu müssen glaubte — trotz Schmidt's gutem Willen; und da mir o h n e verständliche Aufführung ein guter Erfolg als etwas Undenkbares erscheinen muss, so glaubte ich auch von diesem mir etwas Gutes nicht vorstellen zu dürfen. Meine Befürchtung wegen der ersteren bestätigst Du; um so überraschter bin ich nun davon, dass ich von dem Erfolge (erstlich durch Dich, dann aber durch die „sechste" Vorstellung) im Ganzen einen guten Begriff gewinnen muss. Da ich von dem

üblen Gebahren meiner „musikalischen“ Antagonisten auch unterrichtet worden bin, Schmidt's matten Gegeneinfluss ebenfalls kenne, so bleit mir nur die Verwunderung übrig, wie unter solchen Umständen mein Tannhäuser vor einem Publikum, von der Qualität des Frankfurter, hat durchkommen können. Ohne Zweifel hat Dein Vorgang in Wiesbaden mit dieser Oper sehr viel zu diesem Mirakel beigetragen. Also — trifft mein Dank Dich!

Was meine Zurückforderung der Partitur des Tannhäuser aus Berlin betrifft, so muss ich Dorn, falls er auch mir deshalb Vorwürfe machen zu müssen glaubt, für ziemlich naiv halten: denn sehr fürchte ich annehmen zu können, dass Niemand besser als er weiss, dass mein Tannhäuser — auch ohne diess mein Zurückziehen — in Berlin nicht gegeben worden wäre. Uebrigens: wenn ich allerdings Berlin aufgegeben habe, so ist diess von Seiten Anderer doch noch nicht geschehen. Ich bekümmere mich aber nicht mehr drum. —

Nun habe ich aber zu beklagen, dass Du mir in Deinem letzten Briefe nichts wieder von Deinem Besuche bei mir in Zürich erwähnest: ich lege hierauf einen Hauptnachdruck und rufe Dir dieses Projekt mit aller mir zu Gebot stehenden Energie in's Gedächtniss zurück. Befestige Dich jedenfalls in dem Gedanken, bald bei mir einzuziehen! Mit dieser Mahnung schliesse ich, und grüsse Dich von ganzem Herzen als

Dein

alter Freund

Richard Wagner.

Zürich, 16. Februar 53.

(Sonderbar: in Leipzig hat gerade wieder der „Sängerkrieg“ am stärksten mit durchgeschlagen!)

*

Herrn Kapellmeister Louis Schindelmeisser

in

Wiesbaden.

Zürich, 3. Mai 1853.

Lieber Freund!

Verzeih' einem sehr geplagten Musikfestunternehmer, wenn er mit frechster Kürze Dir sagt, dass Du ihm einen grossen, grossen Freundschaftsdienst erweisen musst.

Ich brauche noch Musiker, und schrieb nach Wiesbaden, weil ich von den dortigen Ferien wusste. Herr Grimm junior meldet mir nun, dass mit dem 7. Mai die Ferien zu Ende gehen: ich brauche die Leute aber vom 15ten bis zum 22sten Mai Abends. Grimm meint nun, dass es Dir möglich sein würde, 2 Violinen, 1 Cello, 1 Contrabass und 2 Hörner für diese Zeit noch zu entbehren. Ich bitte Dich inständigst: mach' es möglich, ich bin sonst sehr übel dran, da mir die Münchener Kapellisten

neuerdings abschrieben, indem ihnen von ihrer Intendanz kein Urlaub nach der Schweiz (!!) ertheilt wird.

Noch fehlt mir auch die Bassclarinette und eine gute Basstuba (Bombardon) oder gute Tenorposaune. —

Mensch, Freund und Gönner! Ich will's in meinem ganzen Leben nicht wieder thun: aber diessmal lass' mich nicht sitzen. Die Musiker wollen gern kommen. —

Auf Deinen Hamburger Brief antworte ich, wenn ich besser bei Zeit bin und am besten kämest Du selbst mit, wenigstens zu einer Aufführung, am 18. 20. oder 22sten Mai. Sieh zu!

Dein

Richard Wagner.

*

Liebster Freund!

Jetzt komme ich erst dazu, Dir einige Worte zu schreiben, was aber immer noch nicht viel werden wird, da jetzt erst die grösste Abspannung bei mir zum Vorschein kommt.

— Zunächst danke ich Dir nochmals für Deine entscheidende Unterstützung bei meinen hiesigen Musikaufführungen: Du hast mir vortreffliche Musiker und liebenswürdige Menschen geschickt, die mir grosse Freude gemacht haben. Leider konnte ich nicht jeden einzelnen so nah kennen lernen, als ich diess gern gewünscht hätte; doch sind wir — denke ich — als gute Freunde geschieden, und jedem werde (ich) mich nächstens wieder in das Gedächtniss zurückrufen, sobald ich ihm das versprochene Portrait von mir schicken kann.

Ueber den Ausfall des Ganzen wirst Du wohl genug mündlich erfahren haben: das Orchester war im Grossen — namentlich in den Streichinstrumenten — sehr gut und hatte einen vortrefflichen Klang; in den Holzblasinstrumenten blieb einiges missglückt, und zwar durch unvermuthetes Ausbleiben einiger tüchtiger Künstler. Mein ganz persönlicher Zweck bei diesem Unternehmen war ursprünglich, das Orchestervorspiel zu Lohengrin einmal zu Gehör zu bekommen. Diess hat mich auch sehr ergriffen, und es wurde gut vorgetragen: über die nöthige Vortragsweise wird Dir Frisch berichten; es gilt eigentlich nur die genaueste Beachtung der vorgeschriebenen Zeichen, namentlich des „gleichmässig p." in den Violinen und den Holzblasinstrumenten von da ab, wo sie jedesmal das Thema an eine neue Instrumentenfamilie übergeben und nur noch Begleitung bilden, wogegen es höchst wichtig ist, dass das Thema jedesmal mit voller Nüancirung gespielt wird. Das Tempo ist sehr langsam; vermeide, dass bei den vorkommenden Triolen im Thema geeilt wird! —

Im Uebrigen kann ich Dir nicht mehr sagen, als: halte stets auf die skrupulöseste Beachtung der Vortragszeichen; ich habe mich überzeugt,

dass ich den ganzen Vortrag stets genau und lebhaft vorgefühlt habe. — Leider wirst Du nicht viel Violinen haben; halte daher für die Vertheilung an die Pulte folgendes fest: — die 4 Soloviolinen werden am ersten Pulte der ersten, und am ersten Pulte der zweiten Violine gespielt. Von da ab, wo die Violinen dauernd in 4 Partieen vereinigt sind, lass von den ersten Violinen die 1. und 3. Stimme spielen, von den zweiten die 2. und 4. So vereinigen sie sich dann auch am leichtesten zum endlich wieder eintretenden zweistimmigen Satze: und die Wirkung dieser Vertheilung selbst ist vortrefflich. Wo die Violinen in 3 Partieen getheilt sind, lass von den ersten Pulten der 1. und 2. Violine die erste Partie spielen, von den übrigen Pulten der 1. Violine aber die zweite, und von den übrigen Pulten der 2. Violine die dritte Partie.

— Nun, das sind am Ende alles doch nur Nebendinge: so weit wir mit Maschinen auskommen, geht's bei uns meistens befriedigend her; anders steht es leider, wenn wir zur Kunst den ganzen Menschen gebrauchen. — Ein Scenarium von Lohengrin erscheint diesen Sommer bei Breitkopf und Härtel — für Dich zu spät: nun hilf Dir so gut Du kannst, ich muss Dich diessmal im Stiche lassen — ich bin zu müde. Weder Du, noch der Regisseur, kannst aber fehlen, wenn Ihr beide Euch haarscharf an meine Vorschriften haltet; es darf nur eben nichts von mir Bemerktes unbeachtet bleiben, so ist auch alles Nöthige erfüllt. Vor Allem wichtig ist der Lohengrin selbst: Du sollst in Peretti einen guten Darsteller haben; auch ist er jugendlich und glänzend genug? Das ist etwas ganz anderes als der Tannhäuser: dieser Lohengrin muss durch Erscheinung und Klang der Stimme wie ein Heiland Wunder wirken und alle Herzen zur wonnigsten Rührung hinreissen! Sieh Dich vor! In Weimar war Lohengrin scheusslich!! —

Was Weimar betrifft, erzähle ich Dir noch, dass dort von Anfang herein alles rein musikalische durch Liszt ganz herrlich besorgt worden war, dagegen die Scene und die Darstellung unter der Leitung eines insipiden Regisseurs gänzlich vernachlässigt blieb. Man wandte sich an mich wegen nöthig erscheinender Kürzungen: ich hatte erfahren, wo der Haken hing, und schrieb, sie möchten streichen was sie Lust hätten; schon dass sie streichen zu müssen glaubten, gälte mir als Beweis dafür, dass die Darstellung ganz mangelhaft ausgefallen wäre. Nun schlug mir der Regisseur einige Kürzungen vor: ich musste ihm darauf zeigen, dass gerade das — was er fortnehmen wollte — von ihm gar nicht verstanden worden sei, und wie er es dagegen anzufangen habe, um gerade diese Stellen zu ihrer für das Verständniss nothwendigen Geltung zu bringen. Sie haben es dann eine Zeit lang versucht, dies und jenes (um des Gewinnes von 5 bis 10 Minuten willen) auszulassen; da aber sah Liszt ein, was an der Sache sei, und seitdem ist Lohengrin in Weimar nie anders mehr als vollständig ohne alle Kürzungen gegeben worden. Dass die Wirkung des

Ganzen auf diese Art angreifend sei, ist nicht zu leugnen: indessen, das ist nun einmal die Natur der Sache: ich biete keinen behaglichen Genuss, sondern ich verbreite Schreck und Rührung; anders kann ich nicht auf die heutige Menschheit wirken. Soll diese Natur der Sache nun geändert werden, so wird sie nothwendig verstümmelt; es bleibt nur Unbehagen, und die eigentliche Wirkung tritt gar nicht ein. Deshalb: prüft eure Kräfte in dem, was ihr geben, und in dem, was ihr empfangen und vertragen könnt; stimmt mein Werk nicht dazu, so lasst es liegen; zwingt ihm aber keine andere Natur auf, als die, die ihm zu eigen ist. Ich kann Dir nichts andres sagen. Wer mit mir zu thun hat, muss „va banque!" spielen können und wollen; nicht etwa weil ich so etwas Ausserordentliches oder Grossartiges wäre, sondern weil meine Werke nun einmal Produkte eines Menschen sind, dem an keinem andren Spiele mehr etwas liegt, als an dem, mit welchem man die Banken sprengt oder sich selbst zu Grunde richtet: ich will keine „gemüthliche" Existenz mit „möglichster Berühmheit und gutem Auskommen"! — — Lass Dir das genug sein! —

Nun noch etwas anderes! Gestern schrieb mir mein kleiner Kapellmeister Schöneck aus Posen, man habe ihm kürzlich von Wiesbaden aus Deine Stelle angeboten, und zwar „auf meine Empfehlung" — (vermuthlich indirect!) Er habe sich innig gefreut, aus dem garstigen Posen wegkommen zu sollen, als ihm schliesslich von Wiesbaden wieder geschrieben worden sei, Herr Fux aus Mainz werde die Stelle bekommen, was ihn denn wieder höchlich betrübt habe. Höre, lieber Freund! wenn in der Sache noch etwas zu thun wäre, so arbeite doch jedenfalls für Schöneck! Ich kann wirklich jedem Theater gratuliren, das einen so enorm thätigen und geschickten jungen Mann zum Dirigenten bekommt. Er ist als Musiker gewöhnlich und unbedeutend; als Mensch ohne grosse Bildung: sein ganz spezifisches Dirigententalent ist aber ganz ausserordentlich; er ist als solcher nervös und feinfühlich, von unglaublicher Aktivität, und weiss Hülfsmittel herbeizuschaffen, über deren Vorhandensein man zuvor zweifeln musste. Aufrichtig wünschte ich dem armen Teufel eine gute Stelle: kannst Du ihm noch Wiesbaden verschaffen, so wollte ich mich sehr darüber freuen!! —

Die Sache hätte noch eine Bedeutung für mich. Gehst Du jetzt sobald schon von Wiesbaden fort, so ist mir's wahrlich nicht gleichgültig, in wessen Hände dort dann namentlich mein Lohengrin (kaum geboren) fällt. Fux soll meinen Tannhäuser für einen musikalischen Unsinn halten: das kann ich ihm nicht verwehren, doch möchte ich — meiner Gesinnung getreu — ihm die Aufführung meiner Werke verwehren, weil ich weiss, dass er sie nicht aufführen kann, sobald er nicht dafür sympathisirt. Leider bist Du nun schon so weit mit dem Lohengrin, dass es mir schwer fallen würde, ihn von Wiesbaden zurückzuziehen, wozu ich aber stark Lust hätte, wenn sich Fux's Anstellung als Dein Nachfolger bestätigt. Theile diess doch geeigneten Ortes mit! —

Also, grossherzogl. Darmstädter! nimm meine Gratulation: ich weiss zwar nicht recht mehr, was das zu bedeuten hat, doch — Du freust Dich dieser Anstellung — und das genügt mir zu meinem Glückwunsch. Von Darmstadt aus schrieb man mir vor einiger Zeit wegen des Tannhäuser: ich forderte was mir andre kleine Hoftheater, wie Schwerin und Kassel jetzt bezahlt haben, 25 Louisd'or. Sollte diess zuviel sein, so werde ich's von Dir erfahren. Könntest Du mir aber bald zu Geld verhelfen, so wäre mir's lieb: mein Musikfest kostet mich einen hübschen, noch nicht verschmerzten Batzen! Vielleicht machst Du auch das Lohengrinhonorar von Wiesbaden locker? —

Nun leb wohl für heut'! Hab' nochmals schönsten und herzlichsten Dank für all' Deine Freundschaft und Güte, und grüsse mir die prächtigen Musiker, die mir hier so grosse Freude machten! Adieu, liebster Freund! Schreibe bald

Deinem

Richard Wagner.

Zürich, 29. Mai 1853.

*

Liebster!

Soeben habe ich eine Depesche an Heine nach Dresden abgeschickt: er verfasst jetzt nach meinen Angaben das Scenarium und die Costümbilder für Härtel's; ich habe ihn dringend gebeten, Dich so schnell als möglich mit dem Nöthigsten zu versehen, um Dich meine Ideen kennen zu lernen. Ich hoffe, er wird sein Möglichstes thun, um Dich zu befriedigen. Ich — kann — Dir — **jetzt** nicht selbst helfen: ich bin auf dem — Hund!! —

Aber so wird's gehen! —

Grüsse Deine Leute — und — höre!! — Denke mir an den **Schöneck**! —

Herzlichen Gruss von

Deinem

Richard Wagner.

Zürich, 31. Mai 53.

*

Werther Freund!

Viel Glück zum Lohengrin! er wird Dir eine Höllenarbeit gemacht haben? Viel war ich in Gedanken bei Dir, und wahrlich, ich zweifele nicht an Deinem redlichen Freundeseifer, wenn gleich mir vor der grossen Schwierigkeit des Unternehmens doch sehr bangt, weil ich weiss, für welche ausnehmend reichen Kräfte eigentlich Alles berechnet ist. Nun, bald hoffe ich vom Erfolge zu hören: möge er wenigstens Deine Mühe belohnen!

Es thut mir leid, die gewünschten Quittungen Dir noch nicht schicken zu können, da ich das Geld noch nicht empfangen — wie Du vermuthetest. Euer Kassirer scheint ein sehr widerspenstiger Mann zu sein! —

Adieu! Grüss' die Moritz! Nochmals: viel Glück!

Dein

Zürich, Richard Wagner.
30. Juni 1853.

*

Lieber Freund!

Wenn ich — ehe ich Dir meine Freude über das Gelingen Deines Unternehmens ausdrücke — Dir einige Erklärungen gebe, so geschieht diess aus dem Grunde, dass ich gerade jetzt nicht genug eilen kann, jede Verstimmung von Dir zu nehmen, in der ich Dich befangen weiss.

Ich nehme zuerst das Schöneck'sche Kapitel vor. Dir ist ein Brief zu Gesicht gekommen, der einen ostensiven Zweck hatte; ich entsinne mich nämlich, dass ich zwei Fälle zu pariren hatte: Der Leipziger Theaterdirector hatte Lust, ganz ohne mich zu fragen, den Tannhäuser mit seinen Leuten in Berlin zu geben, und wenn mir von seiner Truppe alles recht ist, so war es doch vor allem sein Kapellmeister nicht, der mit offenbarem Widerwillen bei der fraglichen Sache ist, und von dem ich erst neuerdings erfahren hatte, dass er gewisse Weisungen meinerseits (unter anderem einen ganz unsinnigen Strich von seiner Factur betreffend) mit höhnischer Nichtbeachtung behandelt. Das „u. s. w." war für die Eingeweihten sehr verständlich; es bedeutete: „Herr Director Engel" (vom Kroll'schen Etablissement), der, als Schöneck zu gewissen Dispositionen seine Zustimmung nicht geben wollte, erklärt hatte: „nun gut, dann würde er dirigiren!" —

Ich hoffe, bester Freund, dies genügt Dir, um in dem „u. s. w." nach nichts weiterem zu suchen. — Dass ich ihn (den Schöneck) einen vorzüglichen Dirigenten nenne, und ihn Dir doch als einen im übrigen gewöhnlichen Musiker bezeichne, sollte allerdings deutlicher heissen, er sei kein produktiver Musiker, kein Licht überhaupt (war diess der z. B. als Dirigent doch so berühmte Guhr?). — Was mein Urtheil über Sch. als Mensch betrifft, so sehe ich ein, dass ich allerdings gegen Euch verloren habe, da Ihr Sch.'s Leumund aus Dir. Löwe's Mund Euch habt berichten lassen: nun, was diesen Mann betrifft, — gegen ihn streite ich nicht, wenn ich auch für ihn zu streiten keine Lust habe; in Bezug auf ihn begnüge ich mich einfach, ängstlich darüber zu wachen, dass ich nie etwas mit ihm zu thun habe. —

Dass Ihr nun — auf das hier berührte gestützt — meine Empfehlung Sch.'s mit einem unverkennbaren Hohne zurückweis't, — das muss ich mir eben gefallen lassen, denn ich sehe — Ihr kennt mich hierin. —

Diess wäre abgemacht! —

Wenn ich Dir kürzlich meine Besorgtheit wegen des Gelingens des Lohengrin in Wiesbaden ausdrückte, so bezog sich diess — weiss Gott! — auf andere Dinge, als auf welche Du es bezogen zu haben scheinst. Liebster, dass ich eben jetzt — gerade zu diesem Zeitpunkte — den Lohengrin ohne allen Rückhalt Dir anvertraute, das möge Dir doch bezeugen, welchen Begriff ich eben von Dir habe, da ich — wie Du richtig erwähnest — sehr wohl erkenne, dass ein Erfolg in Wiesbaden diese Oper nicht eben ausserordentlich fördern, ein Nichterfolg ihr aber doch ungemein schaden könnte. Um alles das, was Du zu vertreten hattest, konnte ich daher nicht besorgt sein, sondern lediglich um das, was ausser Deiner Wirkungslinie liegt, und dies ist die Scene, nicht aber die Scene in dem Sinne, wie sie auch Dir offen gelegen haben wird, sondern wie sie eben etwas — glaube mir — vorläufig nur mir gegenwärtiges und bewusstes ist. Denke Dir doch, dass ich selbst den Lohengrin noch nicht aufgeführt: entsinne ich mich aber nur der Fülle von Erfahrungen, die ich noch durchzumachen hatte, als ich — nachdem Alles im Voraus genau von mir berechnet worden war — den Tannh. wirklich in Scene setzte, so weiss ich, dass in einem gewissem Sinne der Lohengrin selbst von mir noch gar nicht fertig gemacht worden ist. Ich weiss, dass hier noch eine Masse wichtiger Beziehungen verborgen liegen, über die ich selbst mir erst vollkommen klar geworden sein würde, wenn ich ihn einmal mit allen Mitteln aufgeführt hätte. Ich habe hierfür nur noch die Erfahrungen von Weimar vor mir, und gerade jetzt bestätigt mir Liszt, dass es dort nur durch die unerhörtesten persönlichen Bemühungen Liszt's gelingen konnte, auf fernen Umwegen für das Verständniss der Oper das nachzuholen, was in der unmittelbaren Darstellung dafür versäumt worden war, trotzdem ich Liszt — als musikalischen Dirigenten — den höchsten Preis zuspreche. Jetzt — nach 3 Jahren — sieht man erst in Weimar ein, dass fast sämmtliche Decorationen von Neuem angefertigt werden müssen, weil die früheren ohne genügende Kenntniss meiner Intentionen hergerichtet worden waren; man erkennt aber auch jetzt erst, was hiervon abhängt, nämlich die Möglichkeit ganzer Musikstücke — namentlich im 2ten und 3ten Akte. In diesem Bezuge nun beruhigt es mich keineswegs, von Dir z. B. zu erfahren, dass auch Ihr — auf den fehlerhaften Vorgang Weimar's gestützt — aus dem letzten Akte zwei Akte gemacht habt. Diess schneidet mir geradewegs ins Herz! — Nach der Scene zwischen Lohengr. u. Elsa — gerade in der Weise, wie sie ausgeht — einen vollkommenen Aktschluss machen, ist für mich eine Pein, die ich gar nicht ertragen könnte, wenn ich einer solchen Aufführung zugegen wäre. Was war hierzu der Grund? Ganz gewiss nur, dass mich der Decorateur (oder Maschinist) in meinen noch so genau angegebenen scenischen Weisungen nicht verstand: würden diese genau befolgt, würde nämlich das Brautgemach (mit Verengung des scenischen Raumes) gerade so eingerichtet, wie ich's will, würde der zusammen-

fallende besondere Vorhang bestellt und benutzt, und wäre die dahinterstehende Scene an der Aue so hergerichtet, wie sie sein soll, so würde es dem Maschinisten gar nicht einfallen, hier einen völligen Aktschluss eintreten zu lassen. In Weimar ging das Alles auch ohne mein Wissen vor: mein Protest kam zu spät; jetzt lässt man nun die Oper neu einrichten. — Ich weiss nun aber, dass es hierzu nicht nur Verständniss, sondern auch — Mittel, und zwar sehr reicher Mittel bedarf, denn dergleichen Feinheiten der Ausführung sind es eben, die die umständlichsten und kostspieligsten Vorrichtungen erfordern. Wenn ich daher von den „Mitteln" Dir sprach, galt diess keineswegs nur Deinen musikalischen Kräften, für deren intensive Tüchtigkeit Du gewiss vorzüglich gesorgt hattest (dessen war ich überzeugt). Allein auch hierfür bedarf es eines gewissen extensiven Reichthums, der keineswegs sich nur nach dem Raume richtet, sondern lediglich auch nach dem Object der Darstellung. Mir ist z. B. aus Weimar versichert worden, die Chöre und das Streichorchester hätten, bei unglaublicher Präcision, Sicherheit und Vollendung der Execution von Seiten jedes Einzelnen dennoch den beängstigenden Eindruck von Solo-Vorträgen gemacht: zu der erwarteten nothwendigen Wirkung als behaglich sich ausdrückende, innerlich starke und reiche Masse, sei es nie gekommen, so dass man immer in einer gewissen Sorge war, diesem einzelnen Chorsänger, diesem einzelnen Geiger könne einmal der Ton umschlagen oder die Saite reissen, und man würde diess empfindlich merken. Ich kann mir diess recht gut denken, und gestehe deshalb, das ich das Orchestervorspiel nie anders, als mindestens von 20 Violinen, und die Männerchöre (namentlich des zweiten Aktes) nie anders als von mindestens gegen 40 Männern hören möchte, eben um des wohligen Eindruckes sicher zu sein, und um nicht jene ängstigende Spannung zu empfinden. —

Ich gehe nun weiter!

Erst kürzlich hatte ich Veranlassung, mich etwas mit Lohengrin zu beschäftigen: bei dem Gedanken, diese Oper selbst aufzuführen, fühlte ich in allen Nerven und Muskeln das furchtbar Anforderungsvolle dieser Aufgabe, und erschrak völlig davor, diese Last einem anderen aufgewälzt zu wissen. Willst Du es mir verargen, wenn ich einen Augenblick seufzte, und glaubte auch Dir mit dieser Aufgabe zuviel zugemuthet zu haben?

Gewiss nicht, wenn Du mich recht verstehst!

Ich kann nun alle diese Vordersätze mit keinem andren Schlussatze krönen, als zu dem sie mich diessmal ganz nothwendig führen: ich bitte Dich, gerade jetzt die ganze Stärke des Accentes zu fühlen, mit dem ich Dir schliesslich zurufe:

ich danke Dir!

Du wirst wenigstens nun nicht glauben, dass ich Dir mit diesem Danke etwas Hohles sage, denn meine Sorge möge Dir den Maasstab für meine Freude geben, die ich nun empfinde, wenn Du mir einfach versicherst, es

sei Dir gelungen, mit dieser Oper eine starke und günstige Wirkung hervorzubringen. — Deshalb nun nichts weiter, als die Bitte, meinen Dank auch allen denen mitzutheilen, die sich mit Dir um die Lösung dieser entsetzlich mühvollen Aufgabe bemühten. Grüsse von ganzem Herzen Sänger und Orchester des Lohengrin. — Ein Freund reist diese Woche noch nach Wiesbaden; der bringt für Dich und für meine Zürich-Wiesbadener Musiker mein neues Portrait mit.

Liszt tritt so eben zu mir — (er war nicht bei Dir, weil er eben endlich einmal bei mir sein wollte) — er grüsst Dich, und ich schliesse mit tausend Freuden als Dein

dankbarer

Richard W.

Zürich.
5. Juli 1853.

*

Lieber Freund!

Durch Alexander Müller erfahre ich, Du habest Dich darüber missmuthig verwundert, dass ich unter mein Dir übersandtes Bild nicht einige Zeilen der Freundschaft gesetzt hätte. Dieser Missmuth den ich Dir verursacht, hat mich nur angenehm berühren können; was ich Dir gewissermaassen nur aus Curiosum schickte, fasstest Du als ein Freundesgeschenk auf, und forderst daher alle Eigenschaften eines solchen; — wie gern ersehe ich so, dass ich Dir werth bin! Aus dem Bad zurückgekehrt, beeile ich mich daher sogleich, Dir ein neues Exemplar als Zeichen meiner Freundschaft zuzusenden, was Du hoffentlich besser bewahren wirst, als das erste welches ich Dich nämlich sofort zu zerreissen bitte. —

Auch an die Herrn Musiker werde ich Blättchen mit einer Widmung abschicken, die sie auf das Bild kleben lassen können. — So, — das soll in Ordnung kommen! —

Müller hat mir denn auch Wunder erzählt von Deinen Lohengrin Aufführungen: sei und bleib' meines grössten Dankes versichert! Immer muss ich an die wunderbaren Fügungen denken, die uns nach langen Jahren am Rheine — wenn auch gewissermaassen par distance — zusammenbrachten, — Mach' mir nur die Freude, Dich bald einmal wiederzusehen! —

Was meine neue Dichtung „der Ring des Nibelungen" betrifft, so bereue ich jetzt entsetzlich, dass ich — noch dazu für mein schweres Geld — mir 50 Exemplare davon habe drucken lassen. Nicht nur, dass ich nicht vermeiden konnte, das Buch in die Hände gänzlich Unberufener kommen zu lassen, sondern selbst für meine Freunde durfte — so fühle ich jetzt — diese Dichtung, ehe sie musikalisch ausgeführt, und fast möchte ich sagen: selbst aufgeführt ist, eigentlich noch gar nicht vorhanden sein. Ich sehe jetzt immer mehr, das was ich vorhabe, ist etwas, was man machen, nicht

aber worüber man reden und reden lassen muss. Anstatt dass man sich bei einer vorgelegten Dichtung eben nur an diese Dichtung und an den rein dichterischen Gegenstand halten sollte, hält man sich immer nur an das rein Technische der muthmasslichen musikalischen Ausführung, als ob dergleichen Dichtungen gerade nur entstünden, um dem üblichen Operncomponisten Stoff zu musikalischen Auslassungen zu geben, anstatt, dass diese Dichtungen ihren Grund und ihre Nothwendigkeit in sich, im Leben des Dichters und seinen Anschauungen haben, und dem Musiker nun eben den neuen Stoff zuführen, zu dem und an dem er eine neue — d. h. für diesen Stoff einzig geeignete — Musik erfinden soll. Ist somit die musikalische (wie die scenische Ausführung) nothwendig noch mein Geheimniss, was ich eben erst enthüllen kann, wenn Alles fertig, so ist mir jetzt nichts peinlicher, als über dieses mein inneres künstlerisches Geheimniss von anderen — endlich sogar öffentlich — reden hören zu müssen. — Kurz, ich wollte, ich könnte alle verschenkten Exemplare wieder zurückziehen. Komm' Du bald einmal zu mir: dann les' ich's Dir vor, singe wohl was fertig ist, spreche mit Dir darüber: — **dann** sollst Du auch, wenn Du's haben willst, ein Exemplar davon mitnehmen! So aber mag ich nichts zur Vermehrung von — mir peinlichen Missverständnissen beitragen. — Deute mir das ja nicht falsch! —

In Bezug auf Darmstadt lässest Du mir auch sagen, es würden dort bereits die Stimmen von „Tannhäuser" ausgeschrieben, d. 15. August wolltest Du schon die Proben beginnen u. s. w. Nun, das ist Alles famos, und Du machst mir die lebhafteste Freude damit: sei mir daher nicht bös, wenn ich mich dennoch etwas über diese Nachrichten wundere. Ich weiss nämlich noch gar nichts davon, dass die Darmstädter Intendanz sich die Partitur des „Tannhäuser" angeschafft habe: vor längerer Zeit schrieb mir ein Herr Tascher; ich antwortete und verlangte fünfundzwanzig Louisd'or: seitdem habe ich nicht das mindeste wieder erfahren. (??) Sage mir doch, wie es damit steht! und da ich einmal beim „Geschäft" bin, so muss ich auch berühren, dass ich neuerdings wieder gründlichen Verdacht erhalten habe, es könne der Dresdener Staatspolizei plötzlich einfallen, Beschlag auf meine Einnahme zu legen: (es brauch' sie nur ein mir persönlich übelwollender darauf aufmerksam zu machen, so muss sie's thun!). Aus diesem Grunde halte ich jetzt wieder scharf darauf, mein Honorar im Voraus zu erlangen; ich bitte Dich, gelegentlich — wenn Du einmal in Darmstadt bist — dieser Notiz eingedenk zu sein. — Apropos! Aus Dresden wirst Du noch eine Aenderung des Schlusses von Tannh. erhalten: demnach erscheint die Leiche der Elisabeth nicht, der Landgr. u. die Sänger treten auch nicht auf; dagegen die jüngeren Pilger mit ihrem Gesange — wie in der ersten Bearbeitung. Dagegen bleibt — nothwendig — Alles, die ganze Venuspartie u. s. w. bis zu: „Heilige Elisabeth, bitte für mich," wo dann der frühere Schluss eintritt. Die jungen Pilger tragen den grünenden

Priesterstab in ihrer Mitte. — Vorher wird der Tod Elisabeth's nur durch Fackelschein auf der Wartburg, Todtenglöckchen und Männergesang von daher (also von der Höhe her) angedeutet. —

Das Gerede über das Erscheinen einer Leiche, und der prosaische Kalkül über die physisch-anatomisch-sociale Möglichkeit dieses Begräbnisses der Elisabeth in „so kurzer Zeit" (wie glücklich, dass die Leute bei solchen Veranlassungen Zeit haben, an die Zeit zu denken!) haben mich endlich so angeekelt, dass ich diese Aenderung oder Restituirung — beschloss. —

Nun lebe wohl für heute! Hab' auch noch Dank für die Uebersendung der „Wiesbadener Lohengrin-Dose"! Sie prangt auf meinem Schreibtische. —

Adieu! Grüss die Deinigen — unbekannter Weise — von mir: Sänger und Orchester — das versteht sich. (Gegen den 24sten denke ich meine italienische Reise anzutreten: das Darmstädter Honorar könnte mir zuvor nur sehr erwünscht kommen.) —

Doch nun genug! Besuch' bald

Deinen alten

Richard W.

Zürich 13. August, 1853.

*

Liebster Freund!

Den Werth, den Du Unermüdlicher für mich armen Exilirten hast, muss ich täglich mehr erkennen! Was wünschte ich, Deine Bemühungen für mich, verlohnten sich uns Beiden an einem grossen Hauptorte Deutschlands! Stehen Dir in Darmstadt auch gute Mittel zu Gebote, so ist doch gewiss der Ort unbedeutend, und noch dazu — wie ich aus manchem ersehe — schwierig und hemmend, wie überhaupt Süd-Deutschland, so weit ich es beurtheilen kann. —

Gewiss hast Du mit dem Lohengrin eine Riesenarbeit, und — vielleicht — eine peinliche Sorge vor Dir. Fast kannst Du nur innere Genugthuung davon haben! —

Der Mainzer Director hat nicht an mich geschrieben: ich weiss gar nicht, was ich fordern soll. Das niedrigste Honorar, das ich bis jetzt empfing, hat immer noch in 10 Louisdor bestanden. Sollte das dem Mainzer zu viel sein, so möge er mir eine Gegenofferte machen, oder lieber sogleich schicken, was er geben kann; wenn's nicht gar zu lumpig ist, erhält er darauf die Partitur.

So verschämt ich gegen Dich bin, — da Du mich durch die sobaldige Vornahme des Lohengrin in Darmstadt entschieden beschämst, — so muss ich Dich übrigens doch bitten, auch das Honorar hierfür in Ordnung bringen zu lassen, da ich — wie immer — nöthig Geld brauche; ich kann und mag nun einmal meine letzten Lebensjahre nicht als Hund zubringen! —

Hoffentlich zahlt Ihr mir wie für den Tannh. wieder 25 Louisd'or (ausser dem Buchhändlerpreis der Partitur.)

(Ganz im Vertrauen: kannst Du Eurem Kassirer irgend' was weis machen, damit er's sogleich abschickt, geschieht mir ein grosser Gefalle.)

Morgen ende ich die Composition des ersten Stückes meiner Nibelungen: das Rheingold. — Mach', dass Du mich diesen Sommer besuchst: dann wollen wir uns einmal wieder gehörig in die Augen sehen!

Adieu! Hab' Dank für Alles!

Dein

R. W.

Zürich.
13. Jan. 1854.

*

Lieber Louis!

Hier ist ein recht sehr guter Geiger, Hr. Groten, aus Hamburg, der sich einbildete, ich dirigire hier, und deshalb hierher sich engagiren liess. Er hörte, dass Du viele ältere Geiger entliessest, und neue engagirtest: da möchte er Dir denn von mir empfohlen sein. Ich thu' es gern und mit gutem Gewissen. —

Schönen Dank für die Besorgung des Honorares: es ist so ganz vortrefflich.

Quälst Du Dich wieder recht mit meinem Zeuge? —

Ich denke viel an Dich. Aber besuche mich nächsten Sommer. — Jetzt mache ich einmal wieder Partitur.

Adieu!

Dein

Richard Wagner.

Zürich.
7. Febr. 1854.

*

Liebster Freund!

Von einem kleinen Ausfluge zurückgekehrt, fand ich Deinen so erfreulichen Brief und die ihm gefolgte Zusendung vor. — Ich bin nun, seit der Erneuerung unsrer Freundschaft, so gewohnt an die schöne Nothwendigkeit des Dankes, dass ich fast fürchten muss, Dir mit meinen Briefen sehr monoton vorzukommen! Doch muss ich Dir sagen, dass mich auch diessmal namentlich wieder erquickt hat, die Freude mitzufühlen, die Du selbst am Erfolge Deiner grossen Bemühungen gewinnst. Ich finde mich dadurch für alle Kränkungen von sonst woher so reichlich entschädigt, dass mir wirklich Erfahrungen, wie ich sie an Dir mache, als voller Ersatz genügen. —

Also nochmals:

Dank!

Durch meine verdriessliche Lage, die mich so hartnäckig vom Anhören grade dieses Lohengrin abhält, bin ich allerdings oft in verzehrenden Unmuth versetzt; nur die Beschäftigungen mit neuen Arbeiten, und weitausgreifende Pläne zu ihrer einstigen Aufführung helfen mir zur Noth über meine Lage hinweg. Würde ich einmal daraus befreit, gewiss, ich würde zuerst bei Dir vorsprechen. Einstweilen freut es mich aber herzlich, dass Du den Gedanken nicht aufgiebst, mich hier zu besuchen: führe das doch diesen Sommer aus! Die Reise ist so kurz, und unser Wiedersehen und ein behagliches häusliches Zusammensein (denn jedenfalls würdest Du bei mir wohnen?) müsste vortrefflich wirken. Melde mir ja bei Zeiten, wann Du zu kommen gedenkst. In der ersten Hälfte des Juli will ich einen Ausflug über die Berner Alpen nach Wallis machen, wo ich — bei einem Musikfest — eine Beethoven'sche Symphonie zu dirigiren versprochen habe. Vielleicht machtest Du so was mit?

Den Frankfurter Schmidt citirte ich vor einiger Zeit zu mir nach Zürich, um den Lohengrin mit ihm durchzugehen, weil ich sonst — nach dem Leipziger Unfall — kaum Lust gehabt hätte, die Aufführung in Frankfurt jetzt zuzugeben. Zu meiner Verwunderung und Freude kam er wirklich, und stellte sich einsichtig und intelligent an. Sollte er nun wirklich nicht reussirt haben, so schiene mir der Grund davon doch nur in einem Mangel an Energie und in einer fehlerhaften Stellung zu seinem Personale zu liegen. Darüber kann ich nun allerdings nicht urtheilen. Immerhin aber muss ich wieder bedauern, dass — Du keinem bedeutenderen Orte (was das Publikum betrifft) angehörst als dem, gewiss splendiden, aber öden Darmstadt. Wär'st Du in Berlin oder Wien! —

Doch, das sind Äusserlichkeiten: die Hauptsache beibt dieselbe, ob in Wien oder Darmstadt; und alle Erfolge, die ich erhalte, kommen mir unverhofft genug. —

So grüsse mir denn also Deine Garde, die Dir so brav in's Feuer gefolgt! Von ihr kenn' ich Niemand als Fr. Marx: dass sie sehr geschickt ist, und man sich auf sie verlassen kann, weiss ich und erfuhr es; danke ihr doch für ihre schöne Leistung, und empfiehl mich ihr bestens.

Ist Breiting (Telramund) der ehemalige berühmte Tenor?

Leb' wohl, liebster bester Freund! Mach', dass ich Dir bald mündlich sagen kann, wie werth und theuer Du mir bist!

Dein

Zürich. R. W.

26 April 1854.

*

Liebster Freund!

Ich bekomme Dich, wie es scheint, auch diesen Sommer nicht zu sehen Schon hatte ich es mir diesmal fest in den Kopf gesetzt: wie erwünscht wäre es mir gewesen, Dich einmal wieder sprechen zu können! Gewiss,

wir würden uns gut unterhalten haben. Auch hätte ich Gelegenheit gefunden, Dir etwas mitzutheilen, was ich nun mich gedrängt fühle, wenigstens brieflich Dir anzudeuten. Schon einmal thatest Du mir wegen Berlin eine Aeusserung, die mich darauf bringt, es für gut zu halten, Dir zu sagen, wie es um diese Angelegenheit eigentlich steht. Ich habe die Frage, ob, wie und wann der Tannhäuser in Berlin zu geben sei, einzig Liszt zur Entscheidung überlassen, und zwar aus folgenden wahren Gründen. In Dorn, der früher diese Oper dem Berliner Intendanten vorschlug, setze ich kein Misstrauen, trotzdem er mich einst durch eine Handlungsweise erschreckt hat, die den Charakter der Freundschaft gänzlich unter uns aufheben musste. Ob aber Dorn, seinem Wesen und seiner Stellung nach, der Mann sei, der meinen Tannhäuser so in Berlin zur Geltung bringe, wie ich es erwarten muss, wenn ich namentlich auch auf Einnahmen davon zählen will, das muss ich bezweifeln. Ich kenne Berlin, und weiss, dass dort — bis auf einen gewissen Punkt — Alles gemacht wird: nun liegt es mir nicht im Mindesten daran, mir in Berlin etwa Ruhm machen zu lassen, aber, ich will und muss von meiner Oper den materiellen Gewinn haben, den mir unter günstigen Umständen die Berliner Tantieme bietet. Ich bin so aufrichtig, diess unverholen einzugestehen: meine übrige Gleichgültigkeit gegen den Ruf u. s. w. ist ebenso gross, als meine Abneigung dagegen, irgend einer Unvorsichtigkeit eine empfindliche Schmälerung meiner Einnahme zu verdanken. So ist es denn auch Deinem Bruder (wenn er sich wirklich darum bemüht hat) noch nicht gelungen, Herrn von Hülsen soweit über meine Arbeiten aufzuklären, dass dieser heute noch eine andere Meinung darüber hätte, als, „er müsse sie am Ende doch geben, wenn er sich auch nichts weiter davon erwarte.“ Mir liegt nun aber daran, die Oper nicht eher zu geben, als bis von oben herab mit der ganz bestimmten Absicht verfahren wird, einen bedeutenden Erfolg, den man den Vorgängen nach wohl erwarten kann, sich ernstlich zu versichern. Und hierfür fordere ich die Garantie, die ich in Liszt's officieller Berufung, mich zu vertreten, ersehe. Dass ich hierin nicht gegen die rein musikalische Direction der Berliner Kapellmeister demonstrire, kann jeder leicht einsehen; vielmehr demonstrire ich gegen die Flauheit und innere Gleichgültigkeit, die ich hauptsächlich beim Intendanten antreffe. Ich weiss sehr wohl, welche für mich höchst gefährlichen und mächtigen Feinde Berlin birgt: dem Meyerbeerschen Einflusse, der mich in Berlin bereits mit grosser und ausgewählter Vorsicht nicht aufkommen liess, will ich nicht auch meinen Tannhäuser zur Beute vorsetzen. Diesem Einflusse mit grösstem Geschicke entgegenzutreten und ihn unschädlich zu machen, ist — wie es jetzt steht — Liszt so vorzüglich gemacht, und seine Stellung zu Berlin ist so vortrefflich zu diesem Zwecke geeignet, dass ich wahrlich ein Thor wäre, wenn ich — nach den erlittenen Erfahrungen — Liszt's Wunsch, mich in Berlin zu vertreten, unbeachtet liesse. Nur ihm, und zwar wenn er einen offiziellen

Auftrag dazu erhält, kann es erfolgreich gelingen, auch die Intendanz zu allem dem Nöthigen zu stimmen, was nun einmal die Sache bedarf, wenn sie nicht als eine vorübergehende Erscheinung verkommen soll. Ob er endlich selbst persönlich die erste Aufführung leitet, das will er selbst noch dahingestellt sein lassen, wie wohl ich — offen gesagt — es wünschte, dass ihm diese aeusserliche Genugthuung zu Theil würde für das Verdienst, das er sich gewissermaassen um das Vorhandensein meines Tannhäuser's erworben hat, der ohne ihn und seinen rastlosen Eifer für mich, wahrscheinlich ganz unbekannt geblieben wäre. Ja, es sollte mich freuen, ihn durch die Berliner Aufführung an der äussersten Spitze des Erfolges belohnt zu sehen: und da ich weiss, dass es auch ihm Freude machen würde, so kenne ich fast keine andere Rücksicht mehr.

Grade Dir, der sich nächst Liszt so hingebend freundschaftlich für meine Werke bemüht, drängte es mich, diese Mittheilung zu machen: schliesse daraus, welches meine Achtung und Hochschätzung gegen Dich ist. Willst Du übrigens Dorn etwas darüber zukommen lassen, so kann mir das nur lieb sein: denn hoffentlich ersieht auch er dann, dass nicht Eingenommenheit und Misstrauen gegen ihn der Grund zu meinen Forderungen an die Berliner Intendanz ist, von denen ich übrigens erwarten muss, dass sie vielleicht auch nie erfüllt werden. —

Nun, leb' wohl, lieber Freund! Lass' bald von Dir hören, und sei bedankt für alles Gute, das Du mir erwiesen.

Dein

R. W.

*

Seelisberg. Cant. Uri.
30. Juli 1855.

Liebster Freund!

Nimm herzlichen Dank für Deinen freundlichen theilnahmsvollen Brief, der mir sehr überraschend kam und grosse Freude machte. Was Du mir von Tichatschek meldest, hat mich sehr interessirt, wenngleich es mich auch mit Wehmuth erfüllt, gerade an der Wirkung von T.'s Leistungen, zu ersehen, wie elend es um unsere heutigen Tenorsänger stehen muss. Wer einen von den Leuten einmal wieder — seltener (wie ich) — zu Gehör und Gesicht bekommt, kann nicht begreifen, wie Aufgaben — wie die meinigen — auch nur ahnungsweise von diesen Eunuchen gelöst werden sollten. Es mag auch in dieser Hinsicht — traurig genug um meine Opern in Deutschland stehen, so dass ich oft davor erschrecke, plötzlich — durch eine Amnestirung — in Stand gesetzt zu werden, den Jammer mit anzusehen und zu hören! Glaub' mir, auch meinem Lohengrin — ich meine namentlich der Hauptrolle — ist man noch Alles schuldig geblieben, und wirklich scheint es, dass nur Dein Wiesbadener Tenor — wenn er auch

sonst Schwächen hatte — bisher noch der Beste für diese Partie war: Nun, das können (wir) einmal nicht so schnell ändern! —

Was Du mir von Mannheim schreibst, hat mich natürlich sehr gefreut. Lachner besuchte mich vorigen Winter hier in Zürich, und ich lernte an ihm einen gescheuten, tüchtigen, wenn auch durchaus schwunglosen Menschen kennen. Dein Bericht über seine Leistung bestätigte jenen Eindruck. In Allem, wo Du von ihm abweichst — bei der Direction meiner Oper — namentlich auch in der Ouvertüre — nimm nur an, dass Du im Rechte bist. Ueber das Dirigiren gewinne ich überhaupt immer bestimmtere Ansichten, und bin fest überzeugt, dass nur sehr wenige dazu berufen sind, ein fremdes, geistvolles Werk so aufzuführen, dass ihm volle Gerechtigkeit geschieht. Es ist hier, wie am Ende mit Allem, und etwas Genie muss jeder sein, der nicht etwas ganz Gemeines sein will. — Findest Du Gelegenheit, so sage doch Lachner meinen Dank für seine erfolgreichen Bemühungen um mein Werk! —

Ich erhole mich jetzt in den Bergen — leider bei schlechtem Wetter — von meiner Londoner Expedition, die ich, bei meiner Ansicht und Kenntniss von der Sache, wohl nicht hätte unternehmen sollen. Es ist dort eben nur für Diejenigen etwas zu thun, die — mit Hintansetzung jedes eigentlichen Zieles — eben nur Geld machen wollen. Schöne — d. h. vollendet schöne Aufführungen Beethoven'scher Symphonieen, wie sie mich einzig belohnt haben würden, konnte ich nicht zu Stande bringen, lediglich aus Mangel an Proben, von denen wir zu jedem Conzerte nur eine hatten, und zwar bei einer Unmasse von Musik. Da ich sah', dass ich hierin unmöglich etwas ändern konnte, gab ich das Ding bald auf, und verblieb eigentlich nur noch um Scandal zu vermeiden, und — um zu erleben, dass mein Orchester und Publikum mir doch noch schliesslich eine grosse Demonstration gegen die von mir unbezahlte Presse darbrachte, was mich wirklich rührte. — Jetzt arbeite ich wieder! — Wann bekomme ich Dich endlich einmal zu sehen??

Leb' wohl, und habe Dank von

Deinem

R. W.

*

Genf, 21. August 58.

Mein liebster Freund!

Ich bin Dir noch herzlichen Dank für den so innigen und freundschaftlichen Brief schuldig, den Du mir vor einiger Zeit durch einen bewussten jungen Musiker schicktest. Diesen Sommer hat sich aber soviel mit mir zugetragen, und habe ich namentlich unter dem Einflusse einer quälenden Krankheit meiner Frau ebenfalls so viel zu leiden gehabt, dass ich zu vielem (leider auch zum Arbeiten) unfähig war. Um Dir in Kürze meine

äussere Lage anzudeuten, und Dich dadurch auf meine innere schliessen zu lassen, theile ich Dir nur mit, dass ich Zürich und mein dortiges Asyl seit kurzem für immer verlassen habe! Ich warte hier einiges Nöthige ab, um dann nach Italien zu gehen, wo ich mich für's Nächste nieder zu lassen gedenke. Meine Frau geht nach Deutschland zurück, um sich dort zu zerstreuen und mich später (wann?) zu erwarten. Dein Brief kam mir hierher nachgeschickt: da ich — was unter meinen jetzigen Umständen leicht zu erklären ist — Geld und Geld brauche, ergreife ich auch Dein Anerbieten, um mir durch Deine Freundschaft zu helfen. Höre also! Allerdings glaubte ich den Tristan für nächste Wintersaison liefern zu können, und engagirte deshalb Härtels, den Druck der Partitur sofort, während meiner Arbeit, in Angriff zu nehmen. So ist denn der erste Akt wirklich schon gestochen: aber damit hat es nun für jetzt sein Bewenden! Seit diesem Frühjahr kamen solche Qualen und Leiden über mich, dass ich mit Mühe in lichten Zwischenzeiten nur den zweiten Akt skizziren konnte. Weiter aber bin ich nicht, und vor dem Winter nächsten Jahres kann für die Theater vom Tristan nicht die Rede sein. Also — herzlichen Dank für Dein Anerbieten, auf das ich Dir später, wenn ich so weit bin, ordentlich antworten werde. —

Nun aber!

In Dresden muss dieser Tage der Rienzi wieder gegeben worden sein. Ich glaube, ich kann den mir befreundeten Theatern nichts besseres empfehlen, als diese Oper jetzt rasch sich anzueignen. Ich habe sie neuerdings stark gekürzt; Partituren liegen in Dresden bei Fischer bereit, und ich bitte Dich allen Ernstes, einer der Ersten (bereits reflectiren Hannover, Breslau und Karlsruhe darauf) zu sein, der diesen meinen Jugend-Unband noch zum Besten giebt. Besinne Dich nicht lange, sondern drücke mir ein freundschaftlichstes Auge zu! Hier lege ich den Bestellzettel bei. Sei Du so gut, und wirke mir schnell ein tüchtiges, fünfaktiges Honorar aus, und schicke mir das schleunigst hieher nach Genf. Du erweisest mir dadurch einen immensen Freundschaftsdienst, der mich in meiner plötzlich, katastrophenähnlichen Lage, einer grossen Beklemmung entheben wird. Denn ich habe in diesem Augenblick Verpflichtungen und Sorgen, die ich vor Kurzem noch nicht voraussah!

Also — ich darf auf Dich bauen?

Leb' wohl, und sei mir nicht böse, dass ich Dir so lebhaft zusetze! Behalte mich aber lieb, und wünsche mir so viel Gutes als Dir von Herzen wünscht

Dein

alter Freund

Richard Wagner.

(Maison Fazy. 3e Et.
à
Génève)

*

Genf, 22. Aug. 58.

Lieber Freund!

Ich bestimme mich soeben, schon übermorgen nach Italien abzureisen. Hättest Du mir demnach das gestern erbetene Honorar zu schicken, so lass es nach Venedig, poste restante, **nicht** nach Genf adressiren.

Leb' wohl!

Dein

Richard Wagner.

*

Venedig, 8. Sept. 58.

Liebster Freund!

Es thut mir leid, dass ich Dich wieder in derselben Angelegenheit belästigen muss, die — wie es scheint — Dir an und für sich schon etwas als Last fühlbar ist! —

Der alte Fischer schreibt mir nämlich aus Dresden, dass er Dir — ausser der Partitur — auch zwei Klavierauszüge hat schicken und einrichten lassen müssen. Er weiss nun nicht, an wen sich wegen der Bezahlung derselben wenden, da der Klavierauszug sehr positiv nicht mein Eigenthum ist, und die Einrichtung desselben doch füglich dem Lieferer der Partitur auch nicht zur Last kommen kann. Ich bitte Dich daher, wenn Deine unschlüssige und misstrauische Direction zum Beschlusse über mein Opus kommen sollte, diese Angelegenheit ebenfalls dahin berichtigen zu lassen, dass dem Fischer der Ladenpreis für die Klavierauszüge, und seine Auslage für die Einrichtung derselben vergütet werde. Nicht wahr?

Uebrigens bist Du ein schrecklich böser Kapellmeister, dass Du mich diesmal so schlecht behandelst: Sorge ja, dass ich recht bald Geld von Euch bekomme, sonst schreie ich Dich in ganz Italien aus! — Fürchte Dich!

Ach, Gott! Wie kommt's nur, dass man immer noch am Leben klebt: ich hätte so recht viel Grund, mich auf und davon zu machen! Doch will ich's noch davon abhängig machen, ob Deine Direction sich bald nobel beweis't. Sage ihr das, dass sie mein Leben auf dem Gewissen haben kann!

Und Gott befohlen für heut'! Ich bin müde und hungrig.

Herzliche Grüsse von

Deinem

Richard Wagner.

(Canal' Grande, Palazzo Giustiniani
Campiello Squillini. 3228)

*

Venedig. 3. Oct. 58.

O Gott! was giebt es für langweilige Directionen, liebster Freund! Ich bin mit Dir zu lange ausser persönlichen directen Beziehungen, als dass ich es für schicklich halten dürfte, Dich mit dem Charakteristischen meiner Lage genau bekannt zu machen. Doch sei nochmals versichert, dass Du mir einen grossen, sehr grossen Freundschaftsdienst erweisen wirst, wenn

Du die Zusendung des Honorares an mich recht beschleunigst: da Du mir Hoffnung dazu lässt, dass das Dir noch möglich werden dürfte, so erinnere ich Dich nochmals an die gegebene Versicherung meiner Seits. Mein Aufenthalt bleibt für ein halb Jahr mindestens unverändert hier; denn ich suche Ruhe und Stabilität, den Tristan vollenden zu können.

Gott lenke den Director!

Dass Du überhaupt aber auf meine Bitte eingegangen bist, freut mich sehr, und verpflichtet mich Dir zu neuem Dank!

Schönsten Gruss von Deinem

Richard Wagner.

*

Venedig, 19. Oct. 58.

Mein bester Louis!

Ich habe Alles richtig bekommen; sei so gut und stelle die Quittung zu. Leid thut es mir, ersehen zu müssen, dass Du mir diesmal eigentlich doch ein Opfer bringst. Du weisst, ich kann mich selbst nicht ernstlich mehr für diese Jugendarbeit interessiren; so viel aber muss ich an ihr erkennen, dass sie dem Geschmacke des grösseren Publikum's gewiss näher steht, als meine späteren Arbeiten, und diess auch neuerdings in Dresden — zu einem eigenen ironischen Behagen meinerseits — wieder bewährt hat. Als Operndirigent, und somit veranlasst, Gott weiss was Alles aufzuführen, um nur das Ungeheuer „Repertoir" zu sättigen, würde ich nicht Bedenken tragen, diesen Rienzi — vor manchem Verdi etc — gern aufzuführen. Und so sah ich's eben an als ich die Oper wieder flott machte, wozu ich ausserdem aus Rücksicht auf meine Existenz gezwungen war. — Breslau wird jetzt zuerst damit heranrücken; dann Hannover, München — etc. Ein Wunsch von Dir macht mir Spass, — nämlich: dass ich noch streichen soll! Als ob ihr Kapellmeister auf einmal das Streichen verlernt hättet! Ich bitte Dich doch um Gottes Willen — brauche Deine Bequemlichkeit, und streiche, was Dir gut dünkt — oder schlecht. Nur von mir verlange das nicht mehr. Du findest, indem Du Dich, Studirens halber damit beschäftigst, leichter und besser als ich. —

Dass Du soviel auf eine erste Aufführung des „Tristan" giebst, rührt mich sehr. Hör' aber, Freund, wie's hiermit steht. Dieses mir sehr intime Werk kann ich gar nicht aufführen lassen, wenn es zuerst nicht in (meiner) persönlichen Gegenwart nnd unter meiner Mitwirkung geschieht. Diess steht fest. Nun ist es der Grossherzog von Baden, dessen liebenswürdige junge Frau sich namentlich für mich interessirt, der, mit wiederholten Bemühungen, endlich soviel ausgewirkt hat, dass von Dresden aus mir in Aussicht gestellt ist, eigens für den Zweck der ersten Aufführung eines neuen Werkes auf eine bestimmte Zeit einen bestimmten deutschen Ort besuchen zu dürfen. Dass diess nun Karlsruhe sein muss, begreifst Du gewiss. — Deinen freundlichen Wunsch zu erfüllen kann mir nichts

andres übrig bleiben, als Dir die Oper in der Weise zu übergeben, dass Du sie sofort dann geben kannst: vielleicht komme ich 8 Tage nach der Karlsruher Aufführung selbst zu Dir und höre mir die Deinige an. Gewiss, wenn Du meine Gründe würdigst, bist Du mir nicht böse, und bleibst mir freundlich. — Uebrigens will ich nur noch wünschen, dass das Opus Dir gefällt und zweckdienlich erscheint. Das Buch wird bald erscheinen, und Mancher wird vielleicht nicht recht wissen, wie er damit daran ist, und namentlich wie ich diess und jenes componire. — Uebrigens bin ich in meiner Arbeit schmählich unterbrochen worden. Erst jetzt nehme ich sie wieder auf, und vor Ende Winters ist an ihre Vollendung nicht zu denken. Der Brief Härtels hat mir grossen Spass gemacht: sie waren offenbar in grosser Verlegenheit, denn ich hatte sie sitzen lassen, und lange wussten sie gar nichts von mir!

Nun! Hab' Dank für Alles Freundliche! Bleibe mir gut, und sei versichert, dass ich Dich mit herzlichster Freude wiedersehen werde!

Schönsten Gruss von

Deinem

Richard Wagner.

*

Mainz. 8. Febr. 62.

Liebster Freund!

Ich bin jetzt in Deiner Nähe, und wünschte nun, recht bald mich einmal von den mir so viel gerühmten, schönen Leistungen Eurer Oper erfreuen lassen zu können. Sei so freundlich mir zu melden, wann in diesen nächsten Tagen ich einmal etwas Interessantes in Darmstadt hören kann, damit ich hinüberkomme. Nur bitte ich noch, bei dieser Gelegenheit mir ein recht bescheidenes Unbeachtetbleiben in jeder Weise ungestört erhalten zu wollen; denn, was ich auch höre, Freude kann mir das nur machen, wenn ich weiss, dass kein Mensch mich beachtet. Ich hoffe, Du wirst den Sinn dieser Bitte verstehen, und in der von mir ausgesprochenen Besorgniss nicht etwa eine eitele Meinung von mir suchen. Dagegen glaube mir, dass ich vor Allem vieles Sprechen zu vermeiden habe. Somit bitte ich Dich, für jetzt mir neue Bekanntschaften zu ersparen, kurz, es so einzurichten, dass ich höre und sehe, nicht aber selbst gesehen noch gehört werde. Also — denke daran! Und sei im Uebrigen versichert, dass ich mich herzlich freue, Dich wiederzusehen, und Deine Leistungen mir vorführen zu lassen.

Somit Weiteres auf mündlich!

Deine Notiz erwarte ich in Bibrich, Europaeischer Hof. Gleichzeitig schreib doch aber auch an Schott's in Mainz, weil es sich fügen könnte, dass ich gerade hier wäre.

Adieu! bester Freund!

auf Wiedersehen!

Dein

Mainz.—Bibrich. Richard Wagner.

Vorstehender Brief vom 8. Februar 1862 ist jedenfalls nicht der letzte, an Schindelmeisser († 30. März 1864) gerichtete; sondern es hat noch ein solcher aus

Wien, resp. Penzing, vom 8. 9. oder 10. Juni 1863

existirt, dessen augenblicklicher Verbleib unbekannt ist. Den Inhalt giebt der Meister in einem Briefe an Weissheimer vom 10. Juli 1863 an, wie folgt:

„So habe ich denn auch an Schindelmeisser mich für Darmstadt gewandt: er möchte durch Dalwigk den Grossherzog bestimmen, mir seine musikalischen Institute zu einer grossen Aufführung, ähnlich der Wiener, zu Gebote zu stellen, die Einnahme, mit erhöhten Preisen, mir überlassen. Wenn der Grossherzog in dieser Weise grossmüthig handelte, würde dies mich wie ihn ehren und könnte für andere Fürsten als ein gutes Beispiel gelten."

Freude an der Arbeit.

Von Adolf Hildebrand.

Ein Wort zur Einführung.

Mit gütiger Erlaubniss der Schriftleitung erfolgt hier ein Abdruck des im 1. Heft der Münchener Zeitschrift: „Freistatt" zuerst veröffentlichten Aufsatzes von Adolf Hildebrand. Die Leser der B. Bl. werden es empfinden, dass der bedeutende Meister der Bildhauerkunst darin Gedanken ausgesprochen hat, die mit dem innersten Wesen des Kunstideals, welches unser Meister als Kunstwerk der Zukunft bezeichnete, in verwandtschaftlichem Zusammenhange stehen. Wird es noch nicht so leicht verstanden, was in der gleichnamigen Schrift gerade von der bildenden Kunst gesagt ist: dass sie nur noch im Bunde mit dem künstlerischen, nicht dem auf blosse Nützlichkeit bedachten, Menschen zu schöpferischem Gedeihen gelangen könne, so lebt doch sicherlich auch in jedem wirklich grossen, edlen und echten bildenden Künstler, mehr oder minder bewusst, das Ideal einer „Erlösung des Nützlichkeitsmenschen überhaupt in den künstlerischen Menschen der Zukunft". Auch die „Freude an der Arbeit", die eigentliche Schaffenslust, ist entschieden ein künstlerisches Gefühl, natürlicher Ausdruck des künstlerischen Triebes der Menschenseele, und eines der seltenen Momente in unserem seelischen Leben, worin das Künstlerische mit dem Moralischen völlig verschmilzt, sodass sie nicht mehr zu unterscheiden sind. Denn gewiss ist jede Arbeit, jedes Schaffen, als eine Entäusserung des Selbst, an sich von moralischem Werte, und zwar um so mehr, je freudiger sie stattfindet, also je künstlerischer der arbeitende, schaffende Mensch dabei empfindet. Dadurch gewinnt zugleich die Wirksamkeit einer solchen Schaffensweise eine höhere Kulturbedeutung. Sie ist nicht anders durchführbar zu denken, sie kann ihre volle Freiheit anders nicht gewinnen, als in einem — daher anzustrebenden — Kulturzustande, welcher die ebenso unsittliche wie unkünstlerische Abhängigkeit des Menschen von der Maschine nicht mehr kennt.

„Verbleibt dem Handwerker nur das Interesse an dem abstrakten Geldeswerth seiner Arbeit," heisst es in „Kunst und Revolution", „so kann seine Thätigkeit sich unmöglich je über den Charakter der Geschäftigkeit der Maschine erheben: sie gilt ihm nur als Mühe, als traurige, sauere Arbeit. Dies letztere ist das Loos des Sklaven der Industrie; unsere heutigen Fabriken geben uns das jammervollste Bild tiefster Entwürdigung des Menschen: ein beständiges geist- und leibtötendes Mühen ohne Lust und Liebe, oft fast ohne Zweck." Das ist das Unsittliche, in dessen Erkenntniss die Künstler sich einig sind; und das Unkünstlerische wird nicht minder zusammenstimmend in den Worten gekennzeichnet: „Die Maschine ist der kalte, herzlose Wohlthäter der luxusbedürftigen Menschheit. Durch die Maschine hat diese endlich auch noch den menschlichen Verstand sich unterthänig gemacht; denn vom künstlerischen Streben, vom künstlerischen Auffinden abgelenkt, verunehrt, verzehrt er sich endlich im mechanischen Raffiniren, im Einswerden mit der Maschine, statt im Einswerden mit der Natur im Kunstwerk." Und auch noch in dem praktischen Vorschlage des bildenden Künstlers, wodurch er der Obmacht der Maschine die freie und fröhliche Thätigkeit des Menschen in der Kultivirung der Natur als Widerhalt entgegenstellen möchte, zeigt sich die verwandte Auffassung. Denn damit wäre auf dem Boden der Natur selbst der Anfang gemacht zu jener menschheitlichen Entwickelung, deren idealstes Fernziel das Auge unseres Meisters in dem über Alles kühnen Zukunfts-Bilde erschaute: „Hat die brüderliche Menschheit die Sorge, wie der Grieche dem Sklaven, der Maschine zugewiesen, diesem künstlichen Sklaven des freien, schöpferischen Menschen, dem er bis jetzt dient, wie der Fetischanbeter den von seinen eigenen Händen angefertigten Götzen, so wird all sein befreiter Thätigkeitstrieb sich nur noch als künstlerischer Trieb kundgeben." Freilich müssten bis dahin auch die Maschinen sich noch soweit vervollkommnen, dass sie der Menschenhände gar nimmer bedürften, oder — dass es eine Freude wäre, mit ihnen zu arbeiten. Doch was sind noch technische Unmöglichkeiten? Das wahrhaft und einzig Schwere und Fragliche bleibt doch immer die Möglichkeit der seelischen Kräfte — die Möglichkeit des Menschen, der sich noch freuen und frei sein kann! — Die Maschine wird uns nicht zu Diesem verhelfen. Der Künstler aber weist uns einen Ausweg in die Natur, auf's Land. Hoffen wir nur, dass nicht auch das Land durch die einziehende Maschine eher entsittlicht werde, bevor es noch durch die friedliche Kultivirung eine künstlerische Freude gewähren könnte!

H. v. W.

Charakteristich für unsere „Maschinenzeit" ist es, dass mehr und mehr nur zwei Seelenmotoren die Menschen beherrschen und auch als die einzig ausschlaggebenden angesehen werden. Es sind die Motoren der „Pflicht" und des „Gewinns". Die Pflicht im Dienste des Staates und der Regierungsinteressen, der Gewinn im Interesse der einzelnen. Beide balanciren sozusagen die Welt.

Einerseits ist das Pflichtgefühl aufs äusserste entwickelt worden — denken wir nur an den Vater des grossen Fritz, der mit diesem Hebel Preussen geschaffen hat, das preussische Heer, den preussischen Beamten, als Muster des Pflichtgefühls und der Kraftentwicklung aus diesem Motor.

Anderseits ist es der Gewinn, den mehr und mehr die Welt als den selbstverständlichen und natürlichsten Trieb für alles ansieht, der mit der

Entwicklung von Amerika und dem ganzen wirthschaftlichen Fortschritt die Gemüther so allgemein beherscht, dass man ihn bei allen Handlungen stillschweigend voraussetzt und sich damit die moralische Auffassung mehr und mehr umgewandelt hat.

Der Motor, der in früheren Zeiten lebhaft mitgesprochen hat — nämlich der Motor der Freude an der Arbeit, an der Sache an sich, tritt mehr und mehr in den Hintergrund, ja, man glaubt im allgemeinen gar nicht an seine Existenz. Das ist es, was die heutige Zeit so traurig und ernst macht. Denn Pflicht und Gewinn allein machen den Menschen nicht glücklich und alles wirkliche Lebensglück entspringt aus der direkten Freude am Schaffen und Werden. Das ist es, was uns noch wie ein goldener Schimmer aus früheren Zeiten herüberleuchtet und was im Gegensatz zu unserer Geschäftszeit als etwas Künstlerisches empfunden wird. Wo sich noch dies Element im Volk vorfindet als Erbstück einer früheren Kultur, wehrt man sich gegen die amerikanische Weltauffassung und bleibt zurück im modernen wirthschaftlichen Kampf. Ich möchte den Unterschied, der zwischen Süd- und Norddeutschland herrscht, zum Theil auch darauf zurückführen. Der bayerische Bauer und Handwerker sagt noch „das thu i nit, das freut mi nit", wenn er auch weiss, dass er an Gewinn dabei einbüsst.

Dass dieser Faktor mitredet, ist, von rein wirthschaftlichem Standpunkt aus betrachtet, eine Erschwerniss, menschlich genommen ist er aber nicht nur sympathisch, sondern wir empfinden auch seine Berechtigung im Kampf der Kräfte. Es ist das Bedenkliche, dass man diesen Motor der Freude am eigenen Thun aus dem Auge verloren hat und dass dieser Motor fast gar keine Berücksichtigung und Würdigung mehr findet.

Der Beamte lebt fast nur von der Pflicht. Der Spielraum der individuellen Begabung und Kraftentfaltung ist überall so eingeengt, dass die Thätigkeit an sich ein Minimum der natürlichen Freude am eigenen Urteilen und Können bedeutet. Es ist dies im Gegensatz zu England sehr bemerkenswert. Dort wird der Freude der freien Bewegung weit mehr Rechnung getragen. Denken wir nur an die Richter, an die Verwaltungsbeamten in Indien und Aegypten etc., was ist da nicht dem einzelnen alles überlassen, welch gewaltiger Kredit wird dem Individuum geschenkt und welche enorme Ausnützung der individuellen Begabung geht damit Hand in Hand, während wir in Deutschland mit der Begabung so gleichgültig umgehen, dass eine Unmasse von wertvoller Kraft verschwendet wird. Es liegt darin eine Einseitigkeit des Pflichtstandpunktes, und wir dürfen uns darüber nicht täuschen, dass die übrige Welt, bei aller Achtung vor der deutschen Leistung, dieser einseitigen moralischen Basis wegen sie nicht nur nicht liebt, sondern sie als allgemeines Prinzip ihrer Freudlosigkeit wegen für ein falsches Ideal ansieht.

Das selbe gilt im allgemeinen von der Schule. Man will den Schüler nicht mehr begeistern für sein Studium, in ihm nicht die Freude wecken

an all dem, was er lernen soll — man nimmt es ihm fast übel, wenn er von Natur solches Interesse mitbringt, denn er soll vielmehr nur aus Pflichtgefühl arbeiten — nur die Aufgabe erfüllen, alles andere ist Nebensache — die Freude an dem geistigen Produziren an sich wird nicht angestrebt.

Vom Militär wollen wir nicht reden. Ich sage dies alles auch nicht, um etwa den Motor der Pflicht herabzusetzen, sondern ich möchte nur darauf hinweisen, dass gar keinerlei Berücksichtigung und Ausnutzung des viel natürlicheren Motors der Freude heutzutage in Betracht kommt und dass darin ein Uebel liegt. Kunst und Wissenschaft haben noch den Vorrang, wenigstens in der allgemeinen Auffassung, wenn auch da die breiten grossen Mühlsteine der Zeit, Pflicht und Gewinn, ihr möglichstes thun, so viel als geht, abzuschleifen. Im Grunde sind es vor allem die höheren technischen Berufe, die heutzutage nach jeder Seite hin auf natürlichem Boden stehen, bei denen alle drei Motoren gleichmässig zusammenwirken, und die nicht in Widerspruch mit der Zeit gerathen.

Wie steht aber der Fabrikarbeiter da? Hier schliesst die maschinenhafte Thätigkeit an sich fast alle Möglichkeit der Freude aus — und das scheint mir der schwerstwiegende Faktor zu sein in unserem Maschinenzeitalter. Liegt hier nicht die eigentliche Quelle der Unzufriedenheit? Wohl hat es zu allen Zeiten niedere Arbeit gegeben, die gethan werden muss — doch lag das Leiden früherer Zeiten nicht da, sondern in der persönlichen Abhängigkeit. Das Uebel hat sich bedeutend gebessert, aber die Qualität der Arbeit, als Quelle menschlichen Interesses — hat sich dagegen verschlechtert, und dieser Thatsache gegenüber darf man die Augen nicht schliessen. Wenn man von diesem Standpunkt aus dem Fabrikarbeiter Mitgefühl entgegenbringt, so erscheint es einem doppelt verhängnissvoll und unberechtigt, wenn die Unzufriedenheit auf andere Arbeiterklassen übertragen wird, wo die Art der Arbeit an sich Freude geben kann und gibt. Wie eine ansteckende Krankheit ergreift diese Einseitigkeit des Standpunktes des Fabrikarbeiters auch den Maurer, den Zimmermann etc. Hier wird die Unzufriedenheit Prinzip, politisches Stichwort und entbehrt des tieferen ethischen Motivs. Ich hatte einmal in München einen grossen Stein zu heben und wie ich den Arbeitern klar machte, dass es einen viel kürzeren Weg dazu gäbe als den, den sie einschlagen wollten, wurde mir geantwortet: das ist uns ja ganz gleich, ob es so rascher geht! Dieser Mangel an Interesse am Problem, an der Aufgabe, ist künstlich vom Fabrikarbeiter anerzogen, ist durchaus das Symtom eines ungesunden, unwahren Zustandes. In Italien, wo der Arbeiter noch nicht angekränkelt von Theorien ist, geht das Interesse am Problem stäts mit ihm durch und die Leute fassen alles an der Seite. Deshalb sträuben sie sich aber auch vielfach gegen das fabrikmässige Arbeiten und mehr und mehr übernehmen sie in der Welt die Arbeit, in der noch ein Stück menschlichen Schaffens lebt, gegenüber der geisttötenden Einzelarbeit des Fabrikarbeiters. Alle Erdarbeiten machen sie — die gewaltigen

englischen Wasserbauten in Aegypten sind von Italienern gebaut. Hier in Deutschland blickt der Fabrikarbeiter auf sie herunter, weil die Erdarbeit härter ist — er übersieht aber das primitiv gesunde seelische Element, was in solcher Arbeit liegt, wo ein Gewaltiges geschaffen wird, an dem der einzelne mitarbeitet und das Ganze wachsen sieht — gegenüber der langweiligen Herstellung irgend eines überflüssigen Luxusartikels. In dieser Natürlichkeit der Arbeit liegt ein Ersatz für einen geringeren Lohn, und deshalb ist es eine moderne Lüge, die Arbeit nur nach der Lohnhöhe zu schätzen und ebenso die Qualität des Arbeiters als Mensch darnach zu beurtheilen. Beim Fabrikarbeiter hingegen ist es nur zu natürlich, dass er das Verlangen nach kurzer Arbeitszeit und hohem Lohn hat, er möchte das Unangenehme möglichst beschränken. Nehmen wir aber an, es gelänge und der Arbeiter brauche dank der technischen Fortschritte immer weniger zu arbeiten, um sich zu ernähren, was thut er dann? womit füllt er sein Leben aus? Für die freie Zeit schwebt jetzt der Mehrheit der Fabrikarbeiter noch das Leben des Privatiers als das Ideal vor. Eine Privatierexistenz mit Kulturinteressen, Bücherlesen, allgemeiner Bildung etc. Ist das ein gesundes Ideal für den Arbeitsmann, kann das befriedigen, würde solche Existenz das Leere, das in der Art der Arbeit liegt, ausfüllen? — Gewiss nicht. Materielle Verbesserung und Zunehmen des Nichtsthuns kann der Masse niemals gut thun und hat an sich eine demoralisirende Tendenz. Je weiter das Ziel realisirt wird, desto schlimmer. Immer kürzere Arbeitszeit und immer mehr Zeit zum Zuschauen. In diesem Ideal liegt keine Kraft, kein Glück. Das zuschauende Bildungsniveau zu heben, liegt weder im Interesse der Kultur noch des einzelnen. — Schaffen, produziren, entstehen lassen, darum handelt es sich, da liegt die einzige gesunde Entwicklung — nicht im Privatierideal. Es handelt sich um einen Arbeits-Ersatz für das Leblose der Fabrikarbeit, um eine zweite Tätigkeit, die die andere fruchtbar ablöst, um einen produktiven Lebensinhalt.

Man hat dem Arbeiter Wohnung verschafft, einzelne hübsche Häuser, um ihm mit diesem Besitz ein Heim und ein Interesse zu geben. Dieser Versuch hat aber nichts Produktives. Der Arbeiter sitzt dann eben in seinem fertigen Häuschen und kann sich weiter langweilen. — Das ist nur Besitz und darin liegt noch kein Leben. Und so zeigte es sich denn auch, dass die Leute doch die Massenwohnungen vorziehen. Dort haben sie Gesellschaft und Ansprache.

Was ganz anderes wäre es, wenn man dem Arbeiter Land verschaffte. Bei Krupp ist, so viel ich weiss, der Versuch gemacht worden, ebenso bei den Werftarbeitern in Wilhelmshaven und auch sonst ist die Idee aufgetaucht, aber nicht aus den hier entwickelten Gründen.

Hätte die Arbeiterfamilie z. B. $^1/_2$ Tagwerk, wo die Frau, während der Mann in der Fabrik arbeitet, zu schaffen hätte, Gemüse bauen, Hühner halten, eine Ziege oder ein Schwein im Stall, kurzum ein bischen Land-

wirthschaft, die die Familie nicht zu ernähren braucht, denn, was dazu nöthig ist, bringt der Mann aus seinen Fabrikstunden mit, sondern eine kleine Landwirthschaft fürs Haus als produktive Thätigkeit mit all der Freude am Werden und Verbessern — wäre damit nicht die Möglichkeit eines gesunden Glückes gegeben, einer gesunden Gegenkraft gegen die Fabrikarbeit, die den Mann, wenn er nach Hause kommt, mit Projekten und Hoffnungen erfüllt und ihm das gibt, was er eigentlich braucht — lebendige Freude?

Wenn man das Loos der Landwirthschaft bedenkt und die natürliche Entwicklung der Dinge nach dieser Seite hin verfolgt, so sieht man es kommen, dass je mehr die eigentliche Landwirthschaft unrentabel wird, eine andere Benutzung des Bodens nothwendig sich ergibt. Theils wird der Boden ein reines Luxusland werden — Jagdgründe, Parks etc., und dann solch kleiner Landbesitz für die Familie allein, ohne kaufmännischen Gewinnanspruch, ohne Kampfrolle auf dem Weltmarkt — rein als Quelle natürlich gesunden Daseins und schaffender Thätigkeit und eines Zuwachses am Verdienst.

Ich habe mir sagen lassen, dass man auf grossen Gütern in Schlesien, den Morgen auf 6 Mark jährlich Nettogewinn schätzt; der halbe Morgen also auf 3 Mark geschätzt, repräsentirt ein Kapital von 100 Mark. Das kann sich der Arbeiter leicht abverdienen, abgesehen von dem kleinen Landhäuschen, das er braucht. Der Fabrikherr könnte das Land zu diesem Zwecke im Voraus erwerben. Wäre das so unmöglich und läge darin nicht eine Zukunft?

Wenn man diesen Gedanken als realisirt annimmt, so würde eine weitere, sehr gesunde Entwicklung damit zusammenhängen. Die Fabriken wären gezwungen, mit diesem Faktor zu rechnen und würden sich nicht in die Städte, sondern umgekehrt ins Land verziehen, wo der Boden noch wohlfeil ist. Die Städte würden das Fabrikübel los und der Arbeiter würde nicht mehr zur Stadtbevölkerung, sondern zur Landbevölkerung gehören. Eine industrielle Bevölkerung, die zugleich auf dem Lande eine werthvolle Kraft sein würde. Ich überlasse es den Berufenen, den Gedanken praktisch weiter zu bilden, mir handelte es sich nur darum, einen Gesichtspunkt zu entwickeln, der fruchtbar sein könnte.

Die deutsche Fahne.

Seit es ein arisches Volk gibt, hat die Symbolik der Farben, Wappen und Abzeichen eine grosse Rolle gespielt. Bei allen Völkern der indo-europäischen Familie sehen wir charakteristische Unterscheidungszeichen im Gebrauch, bei keinem aber so ausgedehnt wie bei der germanischen Rasse. Es ist ihr Stolz auch im Aeussern die Zugehörigkeit zu einer Sippe, zu einer Gemeinschaft, zu einem Vereine, Staate oder Reiche zu erkennen zu geben. Dieser Zug durchzieht namentlich das ganze deutsche Leben bis zur Gegenwart. Ursprünglich grossenteils religiöser Natur haben die Zeichen immer mehr von ihrer erhabenen Bedeutung eingebüsst, sodass wir jetzt die alte arische Symbolik im Kreuze, im Adler, Löwen, Drachen u. s. w. höchstens noch ahnen können. Dafür aber hat die Sinnbildlichkeit der Wappen und Farben eine erhöhte politische Bedeutung erlangt und ist oft nachgerade zu einem Ausgangspunkt für Kampf und Streit geworden. Sie ist für Viele ein wahrer Schatz völkischer Gefühle, ein Brennpunkt nationalen Lebens und Denkens.

Man unterschätze dies nicht! Ein einziges Symbol wirkt unter Umständen elektrisirend. Wer freut sich nicht, wenn er in der Fremde plötzlich an einem Konsulate das heimische Wappen sieht? Welcher echte Arier sieht nicht ohne innere Bewegung, wenn die Feldzeichen vor die Front gebracht werden und die Soldaten das Gewehr präsentiren? Wer denkt nicht mit einem erhebenden Gefühle, dass unsere Flagge auf allen Meeren sichtbar ist, dass das Reichspanier auf den Mauern so vieler Städte aufgepflanzt war von Mailand bis Paris, von Jerusalem bis Peking? Ja, die deutsche Fahne erfüllt uns mit Begeisterung: sie ist uns ein sichtbares Zeichen deutscher Zusammengehörigkeit, deutscher Treue, deutscher Ehre, deutscher Tapferkeit. Wir sollen sie hoch und in Ehren halten.

In anderen Ländern, selbst im kleinen Belgien, ist es in jüngster Zeit Sitte geworden, dass man den Hut zieht, wenn die militärischen Ehrenzeichen vorbeigebracht werden. In Deutschland findet man hingegen nur zu oft Gleichgiltigkeit gegen den sichtbaren Ausdruck nationaler Gefühle. Man huldigt wohl noch, manchmal auf byzantinische Weise, einem Mächtigen; aber was auf das Gesammtvolk hinweist, begegnet nur zu oft völkischem Stumpfsinn.

Das deutsche Volk könnte nachgerade alt genug sein, um sich selbst seine Symbole zu wählen. Es ist seine eigenste Angelegenheit. Kein Kanzler, kein Kaiser kann dem Volke seine Symbolik vorschreiben. Diese kommt aus dem Volksgemüthe heraus wie die Blume in Frühling, wenn der richtige Augenblick gekommen ist. Sobald die Gesammtdeutschen sich

als ein Volk betrachten, werden sie es als ein Bedürfnis ansehen sich ein Zeichen zu schaffen, das allgemein verständlich ist, das die Erinnerung an die Grossthaten der Vergangenheit wachruft und mit froher Zuversicht in die Zukunft erfüllt.

Die Oesterreicher, die einen schweren Kampf kämpfen für ihr völkisches Sonderleben der slavischen Welt gegenüber, empfinden es natürlich besonders lebhaft, dass ihnen ein Symbol fehlt, dessen Anblick ihnen Muth und Kraft verleihen könnte. Der alldeutsche Verband hat bis jetzt nicht gewagt ein solches Abzeichen einzuführen: dafür tobt der Streit um Schwarz-Roth-Gold und Schwarz-Weiss-Roth zu heftig, und das Eichenlaub hat so gut wie gar keine Berechtigung als deutsches Symbol zu gelten, ist vielmehr eher ein Sinnbild des keltischen Volkes.

Ich wage nun in den folgenden anspruchslosen Zeilen dem Gegenstande näher zu treten; und zwar will ich zunächst eine kurze Uebersicht geben über die geschichtliche Entwicklung der deutschen Wappensymbolik, da im Publikum hierüber meist die verkehrtesten Ansichten seit langer Zeit im Umlauf sind und oft mit einer Beharrlichkeit, ja Verstocktheit vorgetragen werden, die einer besseren Sache würdig wären.

Die alten Deutschen konnten ein Wappen noch nicht führen, da damals Wappen im heutigen Sinne noch nicht existirten und die Deutschen ausserdem politisch in verschiedene Staaten zerfielen. Einzelne Stämme hatten wohl heilige Abzeichen, aber das Gesammtvolk keine.*)

Bei Wiederherstellung des römischen Reiches nahm man naturgemäss auch den römischen Adler an und zwar ursprünglich den goldenen Legionsadler, den Vogel Juppiters. Es ist ganz falsch anzunehmen, die Germanen hätten in einem solchen Gegensatze zum Römerthum gestanden, wie etwa heute die einzelnen Völker sich abgeschlossen und meist feindlich gegenüberstehen. So etwas war damals noch ganz unbekannt und man darf nicht spätere Zustände auf frühere übertragen. Die Germanen sahen mit Ehrfurcht auf das Römerreich und fühlten sich glücklich römische Ehrenstellen und Titel zu führen. Die Geschichte aller deutschen Könige auf römischem Boden beweist dies. Ein deutsches Nationalgefühl kannte man damals überhaupt noch nicht.

Es war eine Vermischung und Verschmelzung römischen und germanischen Wesens, wie bei der Gründung einer jeden neuen Kulturperiode. Die Germanen hatten grossentheils seit Jahrhunderten im römischen Heere gedient und hegten daher für die römischen Feldzeichen die selbe Verehr-

*) Die Normanen hissten auf ihren Wikingerschiffen einen rothen Schild, wenn sie mit Jemand auf Leben und Tod kämpfen wollten. Bei Ausbruch eines Krieges pflegte vom König das Heerzeichen, die Streitfahne, unter Schildegerassel und lautem Zuruf erhoben zu werden. So heisst es in einem angelsächsischen Gedicht: *wordum and bordum âhaevon herecumbol,* und im Ludwigslied *„huop her gundfanun ûf“*. Die deutsche Sturmfahne hatte die selbe Bedeutung.

ung, die etwa später die Schweizer für die französischen Fahnen hatten, so lange sie den französischen Königen dienten. Man vergesse auch nicht, dass die Adler eines eigenen Kultus gewürdigt wurden, ja, dass sie als sichtbare Träger des göttlichen Willens geradezu göttliche Verehrung genossen. Bekanntlich begannen ja meist die Verfolgungen der christlichen Soldaten erst dann, wenn sie sich weigerten den Fahnen zu opfern.

Daher ist es erklärlich, dass Karl der Grosse den römischen Adler als Hoheitszeichen der Kaisergewalt in Anwendung brachte. Bekanntlich befand sich ein massiver Adler auf der Kaiserpfalz zu Aachen, der — nach Trennung des ost- und westfränkischen Reiches — von den Deutschen nach Westen gekehrt wurde. Es war noch kein Wappen, sondern vielmehr ein Amtsabzeichen, und zwar das höchste, vornehmste. Der Adler ist das Zeichen der Weltherrschaft. Er ist es seitdem geblieben. Nur die Farbe wechselte. Der Adler wurde schwarz auf goldenem Grund. So haben ihn auch die russischen Zaren als Nachfolger der oströmischen Kaiser, so hat ihn der Kaiser von Oesterreich als Rechtsnachfolger der weströmisch-deutschen Kaiser, so hat ihn wieder der deutsche Kaiser zu Berlin.

Erst sehr spät ward der Adler als eigentliches Wappen angesehen und zwar ward er bald nach orientalischem Vorbild doppelköpfig. Er ward auch bald als Amtssymbol kaiserlicher Vertreter von diesen geführt, sodass der Adler allmählich auf verschiedene Familien überging. Bei Ländern kommt er bezeichnenderweise gar nicht vor, mit Ausnahme von Preussen, das den dem deutschen Ritterorden von Kaiser Friedrich II. verliehenen Reichsadler annahm. So erklärt sich die merkwürdige Thatsache, dass dieses Symbol der höchsten Herrschaft durch eine eigenthümliche Verkettung von Umständen auf jenes Land überging, das vom Schicksal berufen war, das alte Reich zu erneuern.

Das deutsche Reich dagegen hat eigentlich nie ein Wappen gehabt. Man verwechselt immer das Wappen des hl. römischen Reiches mit dem des deutschen Reiches, wie man ja auch fälschlich immer von „deutschen" Kaisern spricht, statt von deutschen Königen. Da aber beide Begriffe in einander flossen und zuletzt sich sogar nahezu deckten, so empfand man kein Bedürfniss nach einem deutschen Nationalwappen. Das deutsche Volk hatte die historische Mission die grossen Ideen des Römerreiches im Mittelalter zu erhalten und, soweit es möglich war, weiter auszudehnen. Es führt daher als symbolischen Ausdruck dieser grossen Aufgabe mit Recht den römischen Adler.

Als einziges Erkennungszeichen führte das deutsche Volk seit seiner Christianisierung das Kreuz. Schon die Merowingerkönige führten es auf ihren Münzen. Die deutschen Könige prägten ebenfalls ihre Münzen mit dem Heilszeichen: sächsische, fränkische, alle hatten das Kreuz, ebenso wie es die andern Völker thaten.

Im Mittelalter unterscheiden sich die christlichen Völker durch die Farbe der von ihnen angenommenen Kreuze, die meist bis auf die Gegenwart sich erhalten haben. Manchmal wechselte auch die Farbe, wie bei Frankreich und Deutschland. Die französischen Fahnen zeigen bis zur Revolution noch das weisse Kreuz im blauen Feld, Abzeichen des Franzosenthums im Gegensatz zu den Engländern, mit denen man einen hundertjährigen Krieg führte. Die deutschen Könige hatten anfangs ein goldenes Kreuz, wie es sich z. B. auf einer Abbildung Friedrichs Barbarossa erhalten hat. Dieses Kreuz in den Farben der hl. Stadt Jerusalem wurde aber später vertauscht mit dem des deutschen Schutzpatrons, des hl. Michael. So führten beide Gegenkönige in der Schlacht bei Göllheim das weisse Kreuz im rothen Feld. Das Kreuz war also das eigentliche Abzeichen des deutschen Volkes. Erst mit der Renaissance verschwindet allmählich das Kreuz.

Alles, was dagegen von einer angeblich schwarz-roth-goldenen Fahne gefabelt wird, ist unhaltbar. Die rothe Farbe ward oft angewandt, um den Oberbefehl, den Blutbann, die Majestät anzudeuten, wie in Frankreich die weisse Fahne beim Heere geführt wurde. Aber das Roth war kein Bestandtheil des Wappens.

Die ältesten Fahnen zeigen ganz willkürlich gewählte Insignien, also etwa einen Christuskopf oder Bild des hl. Michael. Ueberhaupt kommen mehrfarbige Fahnen erst ganz spät auf und dann sind sie immer nur zweifarbig. Eine Trikolore ist unheraldisch und die Farbenfolge schwarz-roth in der Wappenkunst überhaupt unstatthaft. Die ältesten Fahnen waren einfarbig. Von Roland wird in der Chanson de Roland berichtet, dass er eine weisse Fahne mit langen goldenen Fransen gehabt habe. Dann werden in dem selben Liede noch rothe und blaue erwähnt. Erst im Verlauf der Kreuzzugsperiode werden die Fahnen bunter und werden — mit den Lehen — erblich. Wappen und Fahne entsprachen sich: die Farben der Fahne waren auch die Farben des Wappens, sodass also für das Reich die einzig mögliche Farbe schwarz und gelb wäre.

Es fragt sich nun, welches müsste die Zukunftsfahne des deutschen Gesammtvolkes sein? Wenn man mit der bestehenden Fahne des kleindeutschen Reiches zufrieden ist, die ihre volle Berechtigung und nur das Unangenehme hat, dass sie nicht mit den Wappenfarben (Schwarz-Gelb) übereinstimmt, so ist es ja gut. Aber so lange nicht alle Deutschen dem Reiche angehören, wäre es doch sehr wünschenswerth, einen Unterschied zu machen zwischen der Reichs- oder Staatsfahne und der ideellen Volks- oder Rassen-Fahne. Die deutschen Oesterreicher z. B. müssen doch Gelegenheit haben, ihre deutsche Gesinnung, ihr Stammes- (nicht Staats-) Gefühl durch äussere Abzeichen (Fahnen, Bänder, Kokarden u. s. w.) an den Tag zu legen, ohne in den Verdacht zu kommen, dass sie dem „Reiche“ angehören wollen.

Sehen wir nun zu, wie die etwa beschaffen sein müsste! Ihre Bestandtheile ergeben sich aus dem soeben Gesagten ganz von selbst. Es sind der schwarze Adler im goldenen Feld und das Kreuz im rothen Feld. Eine Verbindung dieser Bestandtheile ergäbe ein sehr schönes Wappen, das ungemein malerisch wirken müsste. Man denke sich einen rothen Schild mit einem schwarzen, weiss geränderten durchgehenden Balkenkreuz; in Mitten des Schnittpunktes der Balken sei ein goldener Dreiecksschild mit dem alten einköpfigen Adler mit rothen Fängen, rothem Schnabel und goldenem Nimbus. Auf dem Schild ruht der Ritterhelm mit schwarzem Flug (Adlerfittichen) und goldener Helmdecke. Wenn man einen Schildhalter will, so könnte man den „deutschen Ritter" annehmen, den Kaiser Wilhelm II. in seinem bekannten Bilde „Niemand zu Liebe, Niemand zu Leid" selbst dargestellt hat und der sehr gut deutsche Thatkraft, Macht und Herrlichkeit versinnbildlicht. Als Spruchband diente „Alldeutschland Heil, Germanje boven al!" Die Verbindung dieser beiden Gestaltungen der deutschen Sprache, der hochdeutschen und niederdeutschen (holländischen), zu einem Sinnspruch gäbe den Vollklang des deutschen Wesens, zeigte die Einigkeit der deutschen Stämme.

Die Flagge wäre also ähnlich wie die heutige deutsche Marineflagge, nur statt weiss roth, statt des preussischen Adlers der deutsche. Der Adler könnte dann das Wappen der einzelnen Länder als Herzschild auf der Brust tragen, also z. B. die Schweiz den rothen Schild mit dem Kreuz des heiligen Mauritius, Belgien den Löwen u. s. w.

Jetzt die Begründung! Man hat sich neuerdings von alldeutscher Seite aus gegen das Kreuz gewandt, als sei es ungermanisch. Nichts ist falscher. Das Kreuz ist von den ältesten Zeichen an das Zeichen der Erlösung. Alle alten Völker kannten es, auch die Germanen. Schon seit Jahrtausenden findet man in Skandinavien auf Steindenkmälern Kreuze in einem Ring (Zeichen des höchsten Gottes) eingegraben. Man nennt sie wohl Sonnenräder. Aber die Sonne ist vielmehr bei allen Völkern nur das Symbol der Gottheit. Ringe zeigten auch die römischen Feldzeichen. Das Labarum, die Fahne Konstantins, führte 3 Scheiben unter dem Christuszeichen. Aehnlich war die Fahne Karls des Grossen, die in Rom noch auf dem Mosaik im Triclinium zu sehen ist. Wer sich aber für die uralte Symbolik des Kreuzes interessirt, den verweise ich auf das treffliche neue Werk des Engländers C. W. Leadbeater The christian creed, its origin and signification (London Theos. Publ. Society, 26 Charing Cross SW.). Im Kreuzeszeichen verbinden sich geradezu symbolisch die grossen Kulturmächte des Germanenthums und des Christenthums, welche die deutsche Geschichte gebildet haben.

Das Kreuz habe ich schwarz gewählt, weil das frühere weisse Kreuz allmählich aus dem Gedächtniss des Volkes geschwunden ist. Ich habe aber zu seiner Erinnerung einen weissen Rand angenommen, sodass es aussieht, als ob das schwarze Kreuz auf einem weissen liege. Das schwarze

Kreuz gemahnt an den deutschen Ritterorden, an das Landwehrkreuz, an das „eiserne Kreuz", an die preussische Monarchie, die Wiege des neuen Reichs, an die Reichsflotte, die das schwarze Kreuz über alle Meere getragen hat. Die Farbenzusammenstellung aber lässt an die Reichsfarben denken.

Im Mittelpunkt des Kreuzes ruht der Adlerschild. Das bedeutet, dass der deutsche Volksgedanke den alten Anspruch erhebt auf die geistige Weltherrschaft. Der Adler ist das Symbol der Herrschaft, wie der König der Vögel der Herrscher der Lüfte ist. Der Schild aber liegt auf dem Sinnbild der Erlösung. Denn nur im Kreuz ist Heil. Nur in der Selbstverleugnung, im Aufgeben des Egoismus, im Festhalten an dem Idealismus liegt die Zukunft und Grösse unseres Volkes. Man hat stäts deutschen Idealismus gefeiert. Kein besseres Symbol könnte man für ihn erfinden.

Einen Nimbus trägt der Adler, wie auch schon der alte Reichsadler, um anzudeuten, dass er ein heiliges Geschöpf ist, ein Sonnenvogel, der die Weisheit Gottes in sich trägt, wie schon die alten Aegypter den Vogel mit Sonnenscheibe und weit ausgebreiteten Flügeln darstellten.

Alle Sinnzeichen und Farben tragen so dazu bei, die deutsche Fahne zu einer sinnreichen und echt völkischen zu machen. Wir finden die bei den Grossdeutschen so beliebten Farben Schwarz-Roth-Gold darin; wir finden aber auch die neuen deutschen Farben: Schwarz-Weiss-Roth. Wir finden das uralte heilige Kreuzeszeichen, das sich bei fast allen germanischen Völkern erhalten hat: Norwegen (blau), Schweden (gelb), Dänemark (weiss), Schweiz (weiss), England, Irland und Schottland (Union-Jack). Wir sehen schliesslich den Göttervogel, der die Erinnerung wachruft an das heutige Reich und die Kaiserzeit, an deutsche Grösse und Heldenhaftigkeit. Möchte der stolze Aar auf's neue seine Schwingen ausbreiten zum Fluge über die Welt, auf dass sie erkenne, dass an deutschem Wesen noch einmal soll die Welt genesen! Das walte Gott!

Harald Grävell.

Richard Wagner's „Ring" auf russischem Boden.

Von Woldemar von Kolpytschew.

Aus Urgedanken der Menschheit, wie sie Mythen, Sagen und Poesien der Völker aufbewahrt hatten, rief Wagner, einer schöpferischen Nothwendigkeit gehorchend, indem er mit haarscharfem Urtheilsvermögen in jedem gegebenen Falle die einzig geeignete Form des Ausdrucks fand, und ihr durch sein Genie das Lebensfeuer einhauchte, eine Siebenzahl von Werken in's Leben, wie es vor ihm noch Niemand zu thun im Stande gewesen war. Kein Wunder, dass das deutsche Volk, allem feindlichen Widerspruch zum Trotz, dem Reformator sich anschloss und in der genialen Einfachheit der Lösung der Frage nach der höchsten Form des Dramas aus der Musik das Wort der Wahrheit ausgesprochen fand! Doch es waren nicht allein die Deutschen und mit ihnen die germanischen Völker, für welche Wagner eine Offenbarung bedeutete; sehr bald schlossen sich ihnen die Nachbar-Kulturvölker romanischen Ursprunges an, und allmählich erstreckt sich der dem Werke innewohnende Zauber auch auf die von der Ideenwelt des westlichen Europas verhältnissmässig abgetrennt lebenden Slaven. Ja, im Kunstleben des kleinen Finnenstaates macht sich ein stäts wachsender Hang, Wagners Musik auch bei sich würdig gepflegt zu wissen, deutlich bemerkbar.

Wagners Werk, im engeren Sinne des Wortes, ist gleichbedeutend mit der Neudichtung des germanischen Volksepos in der Sprache der Musik. Und es ist gerade der „Ring", welcher durch das Charakteristische seines Gepräges und die Abgeschlossenheit der in ihm sich bis zur äussersten Konsequenz entwickelnden Handlung vorwiegend den magischen Kreis bildet, der, sich fortwährend ausdehnend, vorausbestimmt ist die vereinzelt dastehenden Völkerschaften immer mehr und mehr zu umschliessen; denn im „Ring" finden eben die meisten — die arischen jedenfalls alle — die ihnen vertraute epische Grundidee des Ringens zwischen Gottheit und Mensch um die Herrschaft über die Erde in Zusammenhang mit der ganzen Epopöe menschlicher Leidenschaften wieder.

Unsere Absicht ist darzulegen, welchen Boden Russland für die Kunst Wagners darbietet und welchen Grad der absoluten Empfänglichkeit das russische Volk für sie — theoretisch genommen — von Hause aus besitzen kann. Abgesehen von der den Russen allgemein innewohnenden Veranlagung zum Sichhineinversetzen in einen beliebigen Stoff und der ihnen eigenen Liebe für Musik, ist es eine frappante Verwandtschaft der meisten charakteristischen Grundzüge der Wagnergestalten mit denen der Sagenhelden des eigens russischen vorgeschichtlichen Epos, welche den russischen

Zuhörer unwillkürlich anzieht, interessirt, dann fascinirt und zum Schluss nicht mehr freilässt vom Zauber.

Was Russland fehlt und wonach es sich dennoch so sehnt, das ist das epische Musikdrama,*) der breite Zug, das unaufhaltsame Fortschreiten eines Weltenschicksals, die Durchführung des grossen Problems des Seins und Werdens im dramatischen Musikwerke. Nun tritt Wagner dem Russen entgegen, in seiner vollen Kraft und Pracht, und der Russe ersieht im Werke Wagners die grosse Analogie mit der Verwirklichung seines eigenen Traumes, eine Analogie, der eine so zusammenhängende Entwickelung seiner eigenen slavisch-epischen Idee innewohnt, dass er ein zu einem Ganzen gefugtes goldenes Kleinod seines Ideeneigenthums Wagner zu entnehmen im Stande zu sein wähnt.

Worin tritt nun die erwähnte Analogie zwischen dem Werke Wagners und den russischen Ideen am stärksten hervor?

In dem Siege der sich selbst bewussten, strebenden menschlichen Kraft, sogar über die bestehenden, anerkannten Gottheiten. Dem Himmel mit seinen Herrlichkeiten gegenüber steht die Menschenseele und ersterer muss der letzteren den Vortritt gewähren, im Zweikampfe dem Menschen weichend. Der Mensch, welcher übermüthig geworden ist durch seinen Sieg über die Gottheit und daher nicht mehr seiner selbst bewusst ist, geht seinerseits einem Vernichtungsschicksal entgegen und seinen Platz nimmt ein neues, gewordenes Wesen ein — ein endloses Ablösen des Abgelebten durch das im Augenblick Lebensfähige, Lebensstarke, ein ewiges Werdestreben.

Dieses ist nun das gesammte eigene Kleinod, welches der Russe im „Ring“ leuchten sieht. Die einzelnen Glieder reihen sich folgendermaassen aneinander. Im russischen Epos gibt es keinen Wotan und keine Fricka mehr. Wotan ist bereits ersetzt durch einen äusserst unklaren Begriff von einem christlichen Gottvater, und Fricka findet überhaupt in der neuen Dynastie keine Nachfolgerin. Dessenungeachtet ist Wotan aber noch nicht todt. Als Perun lebt er noch immer in der Vorstellung der epischen Helden weiter, und es bedarf eines argen Kampfes zwischen dem Menschen-Helden, Jlja Murometz, und dem „schlimmen Götzen“, wie Perun in der entsprechenden Sage genannt wird, um das Wotansansehen endgiltig zu untergraben, den Speer mit dem Schwerte zu zersplittern.

Auch die Nebengötter, Freia, Froh, Donner und Loge sind schon in unpersönliche Naturkräfte übergegangen, zur Zeit als das russische Epos in seiner ursprünglichen Form entstanden ist. Dafür aber sind die beiden Gruppen dunkeler Mächte, Fafner und Fasolt, Alberich und Mime, in verschieden gestaltigen Analogieen noch sehr am Leben.

---

*) Es ist vorläufig nur eine „Oper“ von Gretschaninoff auf das epische Sujet, den Helden „Dobrynja Nikititsch“, geschrieben, doch ist es eben nur eine „Oper.“

Erda erscheint, jedoch in einer feindseligen Gestalt (Latygorka) und zwar so, dass ihr Sohn, den sie einem der Lichtgötter-Helden gebiert, die Physiognomie eines Hagen annimmt und auf Meuchelmord sinnt.

Gutrune und Gunther sind auch im russischen Epos, wenngleich in einiger Verschiebung zu finden. Gutrune trägt den Namen „weisser Schwan" und verschmäht nicht durch Vergessenstränke zu wirken; Gunther ist ein „litthauischer" König.

Sieglinde und Brünnhilde bleiben aus, sowie auch die Nornen und die Rheintöchter.

Die Flussgottheiten sind männlich: Dunai (Donau) Ivanowitsch und Michailo Potyk (Strom), und spielen meist eine Werberrolle.

Walküren-Amazonen (Polenizy) und streitbare Helden sind im russischen Epos in scharfem Relief ersichtlich und sind ausserdem sehr persönlich charakterisirt. Doch die Hauptfigur, welche fast durch sich allein den ganzen gemeinschaftlichen Horizont der Nibelungensage und des russischen Epos einnimmt, ist diejenige Siegfrieds, des Menschen-Helden übermenschlicher Abstammung.

Ilja Murometz, der Sohn des Volkes, ist der russische Siegfried.

Hier geht die Parallele endlos weit, was die Idee und auch viele Einzelheiten anbetrifft.

Ilja Murometz verlebt seine Kindheit und Jugend in vollständiger Zurückgezogenheit. Er hat mit Menschen nichts Gemeinschaftliches, ist sogar gelähmt, so dass er nur sein inneres Seelenleben führen kann.

Doch eines Tages kommen zu ihm drei Wanderer und stärken ihn durch ein dreimaliges Trinken dergestalt, dass er aufspringt und nun sofort an's grosse Befreiungswerk seines Volkes von allen auf ihm lastenden Missgeschicken geht.

Wie Siegfried sein Schwert, so schmiedet und schnitzt er sich seine Pfeile selbst, und wie Siegfried das Fürchten nicht kennt, so zieht auch Ilja Murometz den kürzesten gefahrvollen Weg jedem Umwege vor.

Dem Siege Siegfrieds über Fafner, den allgemein Gefürchteten, entspricht Ilja Murometz' Sieg über „Solovej Rasboinik" (Nachtigall-Räuber), in dessen grausige Nähe Niemand sich hinwagte, denn mit seinem Pfeifen allein streckte er Helden zu Boden. Ilja verwundet ihn mit seinem Pfeile und bringt ihn hernach, in Fesseln gelegt, nach Kieff, zum regierenden Fürsten Wladimir, wo aber Solovej sich dermaassen ungefüge benimmt, dass Ilja ihn tödten muss. Von Solovejs Reichthümern nimmt Ilja nichts mit, denn der Gedanke an Hab und Gut ist ihm fremd.

Ilja ist „humaner" als Siegfried, das reine Kind der Natur: doch muss man nicht vergessen, dass Ilja bereits offizieller Christ ist, wogegen Siegfried als ungebrochener Heide dasteht. Ilja ist auch mehr auf's allgemeine Wohl seiner Mitmenschen bedacht, wenngleich auch von stark demokra-

tischem Kerne, wogegen Siegfried nur sich selbst kennt, das konzentrirte Menschenthum in sich allein einschliessend.

Ilja ist ein ebensolcher Menschen-Held, wie Siegfried einer ist. Keines der Rechte des Menschen vom und am Leben ist ihm fremd. Er steht für jedes Menschenrecht ein mit voller Kraft und voller Ueberzeugung. Und wie ein unsichtbares Schicksal Siegfried von That zu That, von Sieg zu Sieg führt, so ist es auch der Fall mit Ilja Murometz.

Siegfried erschlägt Mime, den schleichenden Zwerg, der nur nach Gewinn des Goldes lauert, Ilja Murometz kämpft allein gegen ein ganzes Tatarenheer, dessen Fürsten Kalin Gelüste einzig auf unmässiges Essen und Trinken gerichtet war, und besiegt die ganze scheussliche Horde, — einen ganzen Nibelungenschwarm könnte man sagen, — indem er den Tatarenfürsten bei den Füssen packt und mit dessen Körper das ganze Heer niedermäht, bis des Fürsten Kopf sich vom Rumpfe trennt und, wie eine Kugel dahinsausend, noch den Rest der am Leben gebliebenen Tataren tödtet.

Wie Siegfried seine Bedeutung und seine Urkraft von seinem göttlichen Stammvater Wälse herleitet, so empfängt auch Ilja Murometz das Erbtheil an Geist und Stärke — nicht durch Geburt, sondern durch freie Wahl — vom ältesten Erdenhalbgotte der Sage, „Svjatogor“ (Heiligenberge), der selbst nicht mehr auf der Erde wandelt, da seine Zeit um ist. Svjatogor kann Wälse vollkommen an die Seite gestellt werden, was Wälses geistiges Element anbetrifft.

Ilja erhält von Svjatogor auch dessen Schwert zum Erbe.

Siegfrieds Verhältniss zur Brünnhilde finden wir bei Ilja nicht wieder, da es eben im russischen Epos keine der Brünnhilde entsprechende Persönlichkeit gibt.

Des Zweikampfes zwischen Ilja und Perun (Wotan) ist bereits erwähnt worden.

Sonst streift Ilja noch vielerorts herum und steht überall für das reinmenschliche Prinzip ein. Gegen Schluss seines Lebens jedoch steigt der eigene Ruhm Ilja zu Kopfe und, dadurch der Lebensfrische beraubt, muss er einer nachfolgenden Generation von Menschen-Helden, den „jüngeren Helden“ das Feld räumen und selbst vergehen. Soweit geht die Ideen-Assoziation zwischen Siegfried und Ilja Murometz.

Jetzt sehen wir aber noch einzelne Vorgänge im russischen Epos, welche sich wie von selbst in das Gewebe des „Ringes“ einflechten und zwar so, dass sie das Ganze der Analogie nur noch ergänzen.

So kämpft z. B. der „gute“ Held, Dobrynja Nikititsch, mit einem bösen Drachen, Smej Goryntschitsch, und indem der Held den Sieg davonträgt und den Drachen tödtet, befreit er viele Könige und Fürstinnen und sonstiges Volk aus des Drachen Höhle. Die Tödtung Fafners, auf seinem Horte liegend, bietet kein anderes Bild dar, denn Schätze ruhen nur zu oft in unterdrückten und eingekerkerten Menschenseelen.

Die russisch-epischen Walküren sind kühne Heldenjungfrauen, welche durch Wald und Feld streifen und sich Helden zum Kampfe aufsuchen. Siegt die Walküre, wird der Held getödtet; siegt der Held, folgt ihm die Walküre als hingebend liebende Gattin. Diese kampfeslustigen Jungfrauen nahmen auch immer Theil an den Festmahlen der Helden, waren absolut frei in ihrem Thun und Lassen und freiten meistens als Erste um die ihnen gefallenden Helden, worauf der Zweikampf erfolgen musste.

Die Walküren-Anklänge sind hier ohne Schwierigkeiten herauszufinden.

Wie stark der Erdengeist im russischen Epos charakterisirt ist, sieht man aus einer Schilderung, wie „Woljga Wsjeslawowitsch" (ein mit dem Wölsebegriff, als Jäger, nah verwandter Jagdhalbgott, lichter Art) mit Hilfe seines ganzen Heeres nicht einen Ackerpflug, den „Mikula Sjeljaninowitsch" (ein Ackerbau-Halbgott) mit der grössten Leichtigkeit handhabte, aus der Furche ziehen konnte. So grosse Macht und Selbstrecht hat das Irdische, dass selbst die hohen Himmelsgötter nicht daran rütteln und rücken können. Ist das nicht auch ein Zerbrechen des Götterspeers an der eigengeschmiedeten irdischen Waffe?

Vertiefen wir uns so in die Grundideen des „Ringes" und des russischen Epos, dann kommen wir unwillkürlich zur Einsicht, dass Wagners Werk für Russland kein durch und durch fremdes sein kann. Wo so viele Berührungspunkte an der Wurzel selbst liegen, wachsen die Stämme nicht weit von einander und das Laub neigt zu gegenseitiger Verflechtung.

Wir standen an der Quelle, wo eines jeglichen Volkes geistiges Erbe, sein Epos, immer unbewusst mitspricht, wenn es heisst, sich einem äusseren Eindrucke hingeben oder sich von ihm fernhalten, und wir können nicht umhin, den Umstand einzusehen, dass ein andauerndes geistig-fremdes Verhalten seitens der Russen dem „Ring" gegenüber kaum glaublich ist; denn unwillkürlich gemahnt Begebenheit um Begebenheit den russischen Zuhörer an seine eigenen alten Sagen. Der Boden Russlands ist dem Werke des Meisters gegenüber keineswegs jungfräulich; im Gegentheil, es liegen alle Keime darin, welche durch den befruchtenden Frühlingsthau des Schönen zum Wachsen angeregt, allmählich kernig und kräftig emporspriessen und der neugesäten, eingeführten Saat nur als Hilfe und Stütze dienen.

Dann kommt die reiche Ernte des gemeinschaftlichen Ideeneigenthums Begriffe: und der Begriff: Nationen verschmilzt von selbst zum höherstehenden Menschheit.

Nicht viele Jahre werden vergehen, bis das kulturelle Werk des Bayreuther Meisters sich auch in jenem eigenartig abgeschlossenen Lande, welches Russland heisst, zweifellos mit dem herrlichsten der Denkmäler gekrönt haben wird: auch in Russland wird Wagner die Menschen einen Schritt vorwärts geführt haben zur Erkenntniss des wahrhaft Schönen und Menschlichen, von der Urzeit bis zur entferntesten Zukunft!

Die Reden Buddhas.

Von Karl Gjellerup.

„Die Reden Gotamo Buddhas“ aus der mittleren Sammlung Majjhimanikayo des Pali Kanons, zum ersten Mal überzetzt von Karl Eugen Neumann-Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich 1896—1902. 3 Bände in Quart à 30 Mark.

Wer die löbliche Gewohnheit hat vor den Buchhändlerfenstern stehen zu bleiben, dem wird es im Verlaufe des letzten Jahrzehntes öfters passirt sein, dass er drei, vier Schriften über den Buddhismus auf einmal unter den dort ausgelegten Neuigkeiten gefunden hat — und er mag sich wohl kopfschüttelnd gewundert haben, warum eine alte ostasiatische Religion heute bei uns von sich so viel reden mache. Ist er nun gar ein strenger Anhänger der Kirche, wird er sich nicht mit der Verwunderung begnügen, sondern sein Kopfschütteln wird der Ausdruck des Aergernisses sein. Und doch sollte er bedenken, dass in unseren Tagen, im Zeichen der Haeckel'schen Welträthsel, gerade von seinem Standpunkte aus, jedes Zeichen eines regen religiösen Interesses mit Freude zu begrüssen ist, und zwar nicht zum wenigsten dann, wenn es ausserhalb des confessionellen Christenthums steht; denn es bezeugt, dass auch dort nicht Alles in Naturalismus aufgeht.

Bei diesem zweifelsohne echten Interesse, das dem Buddhismus entgegengebracht wird, fällt es unangenehm auf, dass bedeutend mehr über ihn geschrieben als aus ihm übersetzt wird. Nun denke man sich aber, dass jemand nur Schriften über das Christenthum gelesen hätte, ohne das Neue Testament oder irgend etwas von den grossen christlichen Schriftstellern und Dichtern zu kennen — was für eine Kenntniss würde er wohl bekommen, wenn auch die Darstellungen die vorzüglichsten wären, was im Falle des Buddhismus keineswegs der häufigste Fall ist. Selbst gut gewählte längere Zitate aus den alten Schriften, wie sie ja in den besseren Darstellungen zu finden sind, genügen hier nicht. Soll ein wirkliches Verständniss des Buddhismus — der ältesten Weltreligion und neben dem Christenthum der einzigen Weltreligion im eigentlichsten Sinne des Wortes — angebahnt werden, so thut es vor Allem noth, dass er selber zu uns spricht.

Ich glaube darum nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, dass seitdem sich die Europäer mit dem Buddhismus beschäftigen, nichts geschehen ist, was sich an Bedeutung mit dem vorliegenden mächtigen Uebersetzungswerke messen könnte — abgesehen natürlich von dem philologischen Erschliessen der Palitexte selber, welches immer die Hauptsache bleiben muss. Dadurch werden aber zunächst nur die Philologen in den Stand gesetzt, aus diesen Quellen zu schöpfen, was bei einer Sache von der universellen Bedeutung des Buddhismus eben nur der Anfang sein kann; — denn hier muss der Weg jedem Gebildeten offen stehen, dass er herantreten und die alte Lehre aus ihren eigenen urasketeigenthümlichen Worten kennen lernen kann.

Wohl sind einige dieser Reden schon früher von Neumann in seiner buddhistischen Anthologie*) übersetzt worden, während ein paar andere auf Englisch erschienen sind, in welcher Sprache die Serie *„The sacred books of the East“* auch andere wichtige Schriftstücke der älteren buddhistischen Litteratur bekannt

*) Lesern, auf welche die Grösse auch eines einzelnen Theiles des vorliegenden Werkes abschreckend wirkt, ist es sehr zu empfehlen, sich mit diesem vorzüglichen kleinen Buche bekannt zu machen. (1892. Brill's Verlag, Leiden.)

gemacht hat, besonders das Buch von Buddhas Tod. Aber zunächst liegt hier zum ersten Male eine ganze Abtheilung — und zwar die wichtigste — des buddhistischen Kanons vor, was erforderlich war, um einen überschaulichen Eindruck zu erlangen; wer z. B. hier auch nur bei den ersten halbhundert Reden stehen bleibt, dem fehlen die Betrachtungen über die moralische Bedeutung des Lebens mit der so hoch interessanten Polemik gegen die Sensualisten und Antiethiker, die „Uebermenschen" und die Entwickelungsrealisten, gegen Leute, die da sagen „Unsinn bringen sie hervor, die da behaupten, es gebe Etwas. Seien es Thoren, seien es Weise: bei der Auflösung des Körpers zerfallen sie, gehn zugrunde, sind nicht mehr nach dem Tode" — oder etwa: „Wer schlägt und schlagen heisst, wer Lebendiges umbringt, fremdes Gut raubt, wer stiehlt, betrügt, Ehefrauen verführt, Lügen spricht: was einer auch begeht, er begeht keine Schuld." Diese und ähnliche Fragen ethischer Art sind eigenthümlich für das mittlere Halbhundert, während wiederum dem obersten Halbhundert andere Themata mehr psychologisch-erkenntnisstheoretischer Natur eignet, von der Art, wovon Sariputta sagt: „Es ist so tief gedachte Rede Hausleuten (d. i. Laien) nicht klar genug; Asketen ist sie klar genug." Dazu kommt aber noch, dass Hr. Neumann dem englischen Uebersetzer Rhys Davids in jeder Beziehung bedeutend überlegen ist — ausgenommen was das rein äusserliche Verständniss der Palisprache anbelangt, in welcher Beziehung jener höchst verdienstvolle Gelehrte wohl überhaupt kaum zu übertreffen ist. Dass übrigens ein vollkommenes philologisches Wissen keineswegs auf diesem schwierigen Gebiete vor schlimmen Irrthümern schützt, zeigt die Uebersetzung Rhys Davids von der Subhadda-Episode im Buche vom Tode Buddhas, wo das Entgegengesetzte des wahren Sinnes herauskommt — nämlich als ob der sterbende Buddha sagte, nur in seiner Ordenslehre sei das Heil zu finden. Das kongeniale Verständniss des Buddhismus, an dem es trotz allem guten Willen Rhys Davids (auch in seinem Buch „The Buddism") oft gebricht, besitzt der philosophisch tief gebildete Neumann in fast einzigem Grade, wodurch er eben gegen solche Gefahren gefeit ist. Diess, in Verbindung mit seiner hervorragenden sprach-künstlerischen Begabung, theilt seiner Verdeutschung einen Werth mit, auf den Uebersetzungen im allgemeinen keinen Anspruch erheben können, und gibt ihr auch für Fachleute eine hohe Bedeutung als Vermittlerin zum innigen Verständniss.

Man hat diese Reden Buddhas mit den Dialogen Platons verglichen, die ihnen in der That so nahe und so fern stehen, wie es die Uebereinstimmung und die Verschiedenheit zwischen dem arischen Geist in Attika und im Gangesthale bedingt. Wenn man hinter den disputierenden Sophisten und Sokratikern die edlen aber kühlen Linien griechischer Säulenhallen sieht, so erscheinen diese Jünger Gautamas und „die freien Brüder" im Schatten des Urwaldes, unter jenen „erheiternden, lärmverlorenen Riesenbäumen, in deren Schatten Menschen sitzen können und denken"; und wenn die leichtfüssige, selbst in ihrer Pedanterie graziöse Dialektik des grossen Atheniensers uns reizend unterhält, obwohl sie oft nur scheinbar die Sache fördert, so versetzt uns hier die Wucht der gewaltigen stilisierten Prosa in eine erhabene Stimmung, wie das monotone Brausen unermesslicher Blättermassen.

Diese grossartige Einförmigkeit ist wohl das, was dem Leser zunächst auffällt. Sie beruht darauf, dass dieser Stil, der — wie man sich erinnern muss — für das Ohr, nicht für das Auge aufgebaut ist, als formales Prinzip das musikalische der variierten Wiederholungen hat. Hierin vermögen wir nun zunächst ein nationales Element zu erkennen. Eine Neigung zu dieser Wiederholungsform, ja sogar ihre bewusste künstlerische Verwendung lässt sich schon in den Upanishad des Veda nachweisen. Wie sie aber hier in der buddhistischen Prosa hervortritt,

muss sie gewiss auf eine individuelle Eigenthümlichkeit in der Verkündung Buddhas zurückzuführen sein, auf ein ursprüngliches Gepräge des gegebenen Kernwortes. Dies Gepräge ist dann aber erweitert worden zu einem allgemeinen Kunstprinzip, welches den Stil und die Darstellung beherrscht, und zwar von den kleinsten Satzgliedern an bis zum Bau der Perioden und der Periodencomplexe — endlich bis zum Aufbau des Ganzen. So sehen wir in den buddhistischen Heiligthümern das Ganze sich in den Einzelheiten verkleinert wiederholen, was wir auch am gotischen Thurmbau beobachten können. Und diess Prinzip ist nun mit jener grandiosen Naivetät durchgeführt, welche man nur in den Werken des Alterthums findet — daher auch eine erhöhte Stimmung der Erhabenheit für den, der sich diesem Zauber hingeben kann. Gemahnt es ihn doch an eine Zeit, in der man keine Eile hatte, wo man es liebte sich in den Gegenstand zu vertiefen, so dass schon das Verweilen bei dem selben Gedanken durch einfache Wiederholung ein Gewinn schien — wie weit mehr also das Wenden und Drehen dieses Gedankens, damit er alle seine Seiten zeigen könne: an jene langatmige Zeit, die sich Zeit gönnte um zu denken und zu bauen, Werke schaffend, die stehen blieben: das Alterthum.

Und das Alterthum ersteht vor unserem Blick aus diesen Blättern mit einem Detaillreichthum, den nur sehr wenige Werke hervorzuzaubern vermögen — Dank besonders den zahlreichen Methaphoren Gautamas, welche lyrisch die Naturwunder Indiens umfassen, während sie genremalend in die häuslichen Winkel des alltäglichen Lebens hineindringen. Wir sehen den Meister von den Jüngern umgeben und begleiten sie auf ihrer Wanderung. Die Gegend breitet sich aus — heitere mit Baumgruppen bestandene Auen, starrende Felsen mit See und Dickicht, liebliche Teiche mit Lotusrosen, einladende Landhäuser, Gebirgswald und der klare Alpensee. Der Wald öffnet sich, wunderbar duftend in der wonnigen Mondnacht, die mächtigen Bäume sind umschlungen von üppig blühenden Lianen, die einen Rankenschleier bis zur Erde wirken. Er lebt, dieser Wald, mit seinen Rudeln von Hirschen, denen der schlaue Jägersmann nachstellt; der Elefant bricht durch die Dschungeln, seine breite Spur in dem von den Hauern zerkerbten Röhricht hinterlassend, um dann in den tiefen Weiher zu steigen und ein Spritzbad zur Erholung vorzunehmen. Aber auch in die Städte werden wir eingeführt. Wir treten in die Säle und in den Park des Palastes, wo der König mit seinen Räthen verkehrt; wir stehen im Hofe des bürgerlichen Hausherrn, der ein Opfer oder einen Festschmaus bereitet; wir belauschen die Hausfrau, die sich mit der unbotmässigen Magd herumzankt; wir sehen den Hafner, der seine Töpfe dreht; den Metzger, der die geschlachtete Kuh kunstgerecht zerlegt; den Branntweinbrenner, der das Destillirsieb am Henkel packt und hin und her schwenkt; den Barbier, wie er auf ein Metallbecken Seifenpulver streut, mit Wasser verreibt und den Schaumball schlägt.

Diess Alles ist aber nur die köstliche, reliefgeschmückte Gold-Schaale, in welcher uns der Trunk dargeboten wird. Diesen zu analysiren, würde uns zu weit in die geistige Chemie hineinführen; seinen Geschmack zu loben aber — „den einzigen Geschmack nach Erlösung", den er hat wie das Meer den einzigen nach Salz — würde keinen Zweck haben; jeder muss ihn eben selber kosten. So geziemt es hier sich an die Schaale zu halten: an die künstlerische und kulturhistorische Seite des Werkes: und diese ist nicht weniger als das ganze Indien von damals, mit seiner Natur und seiner Kultur, von den Zinnen des Himalaya bis zur Gangesmündung, „wo er angekommen am Meere stille steht", — vom Palaste des Königs bis zur Hütte des Waldhüters. Aber noch mehr: über diesem alten Indien öffnet sich sein Himmel mit den siebenhundert mal siebenhundert Terrassen des Götterschlosses, einem Parke der weissen Lotusrose, wo die

fünfhundertstimmige Himmelmusik Sakko, den Götterkönig, entzückt, und unter ihm gähnt die Hölle, die Dantes Visionen an Schrecklichkeit nicht nachsteht. Freilich, den wahnerlösten Mönch kann diese Hölle ebenso wenig erschrecken, wie die himmlischen Wonnen ihn zu reizen vermögen. Mit einem Stoss seiner grossen Zehe versetzt er den ganzen Götterpalast in Schwanken, so dass Sakko und die dreissig Götter im Innersten erschüttert sind: — „wunderbar ist die mächtige Gewalt des Asketen!“ Und als sie erfahren, dass dieser Asket nur ein Jünger des Buddha war, rufen sie voll scheuer Bewunderung: „Ach, wie muss dann Er, der Meister, erscheinen!“ In der That war die Gewalt des Asketen Gautama, des Meisters, von höherer und mächtigerer Art, als die, welche sich in einer solchen „magischen Erscheinung“, wie die Erschütterung eines Götterpalastes, eines Luftschlosses äussert. Ihre Aeusserungen sind gewesen: Milliarden von Menschen eine hohe moralische Richtschnur für das Leben und den Trost im Tod zu geben — Barbaren, die Pyramiden von Menschenköpfen errichteten, zu zähmen — der halben Welt eine Religion, eine Kultur und eine Kunst zu schaffen und tiefe, verborgene, erst jetzt sich mehr und mehr entscheidende Einwirkungen auf das religiöse Leben der anderen Hälfte zu üben. Dieser Meister ist es, dessen Worte heute aus diesem Werke zu uns sprechen und zwar, was die Möglichkeit eines Verstanden-Werdens betrifft, gewiss nicht zu spät.

„Die Reden stammen zwar aus dem 6. Jahrhundert vor Christus: aber sie machen zuweilen den Eindruck, als gehörten sie ins 6. Jahrhundert nach Schopenhauer“, mit diesen Worten schliesst der Uebersetzer sein Vorwort. Wir hoffen, dass sie nicht 6 Jahrhunderte brauchen um gewürdigt zu werden, dass auch für sie hier und jetzt gelten möge, was, der Legende zu Folge, Brahma dem Buddha aufmunternd zurief: „Es werden sich Verständige finden!“

Dr. Karl Eugen Neumann hat seiner Uebersetzung der Buddhareden keinen Kommentar beigegeben; die recht zahlreichen Anmerkungen haben einen etwas launenhaften Charakter und sind mehr als litterarische Randarabesken zu betrachten. Eines Kommentars bedürfen die Reden aber im hohen Grade, und als ein solcher lesen sich die Aufsätze zum Verständniss des Buddhismus von Paul Dahlke*) — ein kleines Buch, das wie kein anderes geeignet ist in den Gedankengang Buddhas hineinzuführen. Viele werden vielleicht erst dadurch gewahr werden, wie äusserst schwierig dieser Gedankengang ist. Es ist kein philosophischer Spaziergang für behäbige Peripatetiker. Kein steilerer und engerer Denkerpfad ist je betreten worden, aber auch keiner, der weiter und höher geführt hätte, ja merkwürdiger Weise wohl auch keiner, der mehr begangen wurde. Aber um ihn zum ersten mal zu beschreiten, bedarf es eines Führers; und einen besseren als Paul Dahlke dürfte es kaum geben — wenn auch er seine Einseitigkeit hat.

„Wenn die Arbeit vor mancher andern über den Buddhismus einen Vorzug hat“ — äussert der Verfasser sehr bescheiden — „so ist es der, dass sie nicht nur aus Bücherstudien sondern auch aus dem persönlichen Verkehr mit einheimischen Gelehrten Ceylons und Birmas hervorgegangen ist.“ Gewiss ein grosser Vorzug. Indessen auch ein Rhys Davids hat ja Gelegenheit gehabt, mit den einheimischen Gelehrten Ceylons zu conferiren. Was Dahlkes Buch über alle anderen stellt, die das selbe Thema behandeln, das ist vor allem ein selten tief eindringendes Verständniss und eine Vertrautheit mit dem ganzen Gedankenkreis, die zuletzt

*) Schwetschke & Sohn, Berlin 1903.

auch seine Darstellungsweise mit ihren häufigen, wahrhaft klassischen Methaphern geprägt hat, so dass sie in wunderbarer Harmonie mit dem Inhalt ist — eine Harmonie, der eine gewisse nüchterne Durchsichtigkeit eignet, aus welcher dann aber um so ergreifender reiche Zauberklänge sich erheben, wie der wunderbar geheimnissvolle Schluss des Kapitels „Parinivana". Solche Eigenschaften machen die Lektüre dieses Buches — zumal die wiederholte — zu einem geistigen Genuss ersten Ranges.

Der scharfe dialektische Kopf des Verfassers befähigt ihn, die Grundbegriffe der buddhistischen Lehre auf eine Weise zu zergliedern, wie dies noch nicht geschehen ist. Dadurch wird jene Durchsichtigkeit erzielt, aber freilich auch die schon angedeutete Einseitigkeit des Bildes. Das Verstandesmässige, das ja in der That im Buddhismus eine hervorragende Rolle spielt, herrscht hier ausschliesslich; — gut wäre es gewesen, wenn die Lyrik des Gemüthes die Mathematik des Gehirns ein wenig neutralisiert hätte; es gibt ja auch herzliche Worte genug im Buddhismus, die zur Milderung der stoischen Züge heranzuziehen wären, z. B. der berühmte Spruch, dass ein Jeder ein jedes Wesen hegen soll wie die Mutter das eigene Kind.

Aber dies einseitige Ueberwiegen des Verstandeselementes führt, wie uns scheint, auch zu direkten Fehlern, Grund- und Nebenfehlern. Als Grundfehler ist zu bezeichnen, erstens die vollständige Verbannung des Glaubens aus dem Bereich des Buddhismus, und zweitens das selbe dem Begriff des Absoluten widerfahrende Schicksal. Aber die Karma-Lehre ist weder von selbst verständlich noch beweisbar, folglich Dogma und Glaubenssache — wenn auch das Mindestmaass von einer solchen, wo überhaupt von ethischen und religiösen Fragen die Rede sein soll; und der Begriff Nibanam birgt in seiner Negaton doch das positive Sein, der Absolute: „es gibt, Ihr Jünger" — sagt Buddha im Udanam — ein Ungeborenes, Unentstandenes. Gäbe es dies nicht, so würde es auch keinen Ausweg geben aus der Welt des Gewordenen, Entstandenen."

Damit fällt aber die scharfe Gegensätzlichkeit fort, welche Dr. Dahlke zwischen dem Buddhismus und sowohl dem Christentum als dem Vedanta statuieren will — auf welchem Gebiete die Nebenfehler der Darstellung liegen.

Dass Buddha anders als der Verfasser über die Handlung der Selbsttödtung dachte, die er keineswegs prinzipiell und unbedingt verwirft, darüber belehrt uns die 144. Rede („tadellos hat Bruder Channo zur Waffe gegriffen".).

Der Drang nach scharf umrissenener Begriffsklarheit führt endlich auch Dr. Dahlke in das hinein, was Buddha als „Gasse der Ansichten" verwirft, besonders in dem sehr subtilen Kapitel „die Elemente", wo später — übrigens höchst geistreiche — spekulative Naturphilosophie der Buddhisten vorgetragen wird. Trotz dem erstaunlichen Aufgebot von scharfsinniger Dialektik und blendender Bildersprache gelingt es dem geistvollen Verfasser nicht die Sachen klar zu machen — man hat das Gefühl, dass er sie zu klar machen will, und völlig wohl wird es Einem erst beim Schluss des Kapitels, wo Buddhas eigene Worte ertönen.

Und so werden wir auch hier auf die Reden selbst zurückgeführt. Aber wir kehren wieder mit verschärfter Aufnahmefähigkeit, nachdem wir dieses Buch durchstudiert haben, welches auch da, wo es — unserer Ansicht nach — einseitig irrt, scharfsinnige und sehr in die Tiefe führende Gedankenreihen entwickelt und auf jeder Seite nicht nur Belehrung, sondern geistige Förderung bringt.

Neue Schriften aus dem Bereiche der Musik.

Besprochen von Dr. Karl Grunsky.

I.

Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Nach den Handschriften herausgegeben von La Mara. Leipzig, Breitkopf und Haertel, 1904. III. Band: 1836—1886. Neue Folge.

Der einzigartige Charakter Liszt's machte nicht bloss die Sammlung der Briefe von ihm, sondern auch der an ihn gerichteten zur Notwendigkeit. Dem Bild, das er von Welt und Menschen sah, stellt sich ergänzend gegenüber das Bild, das er selbst den Menschen darbot, und zwar Menschen der verschiedensten Grösse, Temperamente, Ziele, Bestrebungen. Wie in dem neutralen Reich des Religiösen von unterschiedlichen Menschen die Heimat gefunden wird, begegnet sich hier in Verehrung Liszts, in Verständnis seiner Werke, was sich sonst im Leben oft wenig anging, ja mit Spannung gegenüberstand. Ist es nicht ein zu Thränen rührendes Schauspiel, diese Wallfahrt der Besten ihrer Zeit? Diese Ausdrücke, Ausbrüche der stammelnden Bewunderung, der innigsten Freundschaft und Liebe, dann auch des verkleideten Eigennutzes, der sich aber doch unter dem Bann eines Höheren weiss? Dem Psychologen ist hier ein äusserst dankbarer Stoff gegeben; er wird beobachten, inwiefern die Briefschreiber Liszt und inwieweit sie sich selbst charakterisieren. Welcher Reichtum an Namen! Da sind Berlioz, Saint-Saëns, George Sand, Victor Hugo, Baudelaire neben Spohr, Georg Herwegh, Berthold Auerbach oder Smetana, Sgambati, Rubinstein, Witt, Haberl, P. Cornelius, Franz, neben Lenbach, Graf Kalckreuth, Adolf Stahr, Karl Hillebrand. Könige und Fürsten, Virtuosen, Professoren, Dirigenten, auch Kritiker, alle einigen sich zu dem Konzert der Liebe für den Meister und Menschen. Sie alle waren, wenn auch manche nur vorübergehend, tief berührt von Liszt. Merkwürdigerweise scheint es gerade die Ruhe gewesen zu sein, die aus seinen Tonschöpfungen auf viele überging; bekanntlich regten sich die Gegner besonders über die Leidenschaft und Zerrissenheit der Liszt'schen Tonsprache auf. Wir gehen auf diese Probleme nicht ein, möchten aber die Frage nicht unterdrücken: wo ist ein Gegner Liszts, der sich in seinen letzten Augenblicken auch nur im entferntesten mit solch allseitiger Verehrung über seine verfehlte Bosheit trösten könnte? Liebe haben diese Menschen niemandem eingeflösst; sie haben auch von keinem Grossen etwas gelernt, weil man nur von dem lernt, welchen man liebt. Sie bleiben unfruchtbar und tot. Die Wirkungen, die von Liszt ausgehen, sind gar nicht zu übersehen.

Die Herausgeberin hat Sorgfalt darauf verwendet, allen Briefschreibern die nötigen Bemerkungen zu widmen; besonders dankenswert ist auch die Nachbildung der Namenszüge.

II.

Hector Berlioz. Litterarische Werke. Erste deutsche Gesamtausgabe. I. Band. Memoiren I. Leipzig, Breitkopf und Haertel. 1903. [Uebersetzung von Elly Elles.]

Schade, dass noch nicht die ganze Ausgabe zur Hundertjahrfeier vorliegt! Aber es ist wahr, man wird schon mit dem ersten Band kaum fertig, auch wenn man ihn wieder und immer wieder gelesen. Nicht als ob der Tiefblick eines Richard Wagner das erstaunte Auge erst sehen lernen, die Begeisterung eines Liszt unser

träges Fühlen fortreissen müsste. Berlioz ist von den drei Meistern in der Musik wie in der Schriftstellerei der am wenigsten Philosophische. Dafür ein Mann des Augenblicks, der glühenden Einbildungskraft, der plastischen Gestaltung, ein Schriftsteller, wie ihn auch die nicht musikalische Welt liebt, ohne andere Voraussetzungen als die des überlegenen, witzigen, leidenschaftlichen Geistes! Es würde dem Rezensenten schlecht anstehen, sich über ein Buch, wie diese Selbstbiographie, stellen zu wollen. Er kann nur gestehen, dass ihn selten eine Darstellungsweise so gepackt hat, wie die von Berlioz, und dass er wünscht, das Buch möge sich recht Vielen mitteilen. Um etwas dazu beizutragen, setzen wir eine Leseprobe her. „Die Presse ist in gewisser Beziehung kostbarer als Achills Lanze; nicht nur, dass sie manchmal die Wunden heilt, welche sie geschlagen hat, sondern sie ist für denjenigen, welcher sich ihrer bedient, auch ein Schild. Doch zu welch' erbärmlicher Zurückhaltung bin ich nicht gezwungen! . . . . Wie viele Umschweife, um den Ausdruck der Wahrheit zu vermeiden! wie viele Zugeständnisse müssen den gesellschaftlichen Beziehungen, ja selbst der öffentlichen Meinung gemacht werden! Wie viel Wut muss da verhalten, wie viel Schmach getrunken werden! Und man findet mich heftig, bösartig, verächtlich! Ha! ihr Töpel, die ihr mich so behandelt, ihr würdet, wenn ich die Wahrheit spräche, sehen, dass das Nesselbett, auf welches ich euch, wie ihr behauptet, niedergestreckt habe, ein Rosenbett ist im Vergleich zu dem Rost, auf dem ich euch braten lassen würde! . . .

Wenigstens muss ich mir Gerechtigkeit widerfahren lassen und sagen, dass ich mich nie, aus welcher Rücksicht es auch gewesen sein mag, geweigert habe, der Achtung, Bewunderung oder Begeisterung für Werke oder Menschen, welche mir das eine oder das andere dieser Gefühle einflössten, in freiester Weise Ausdruck zu verleihen. Ich habe mit Wärme Leute gelobt, die mir viel übles getan hatten, und mit welchen ich jede Beziehung abgebrochen hatte. Ja, die einzige Entschädigung, welche mir die Presse für so viele Qualen bietet, ist die Möglichkeit freier Aeusserung, welche sie meinem Herzensdrang für das Grosse, Wahre und Schöne, wo es sich auch finden mag, gewährt. Es scheint mir süss, einen verdienstvollen Feind zu loben, es ist ausserdem eine Pflicht, welche man als Ehrenmann gerne erfüllt; wogegen jedes lügenhafte, zugunsten eines talentlosen Freundes geschriebene Wort mir nagende Schmerzen verursacht. Alle Kritiker wissen jedoch, wie es in beiden Fällen zugeht: der Mann, welcher uns hasst, ist wütend über das Verdienst, welches wir dadurch zu erwerben scheinen, dass wir ihm so öffentlich und mit Wärme Gerechtigkeit widerfahren lassen, und verabscheut uns darum noch mehr; und der Mann, der uns liebt, ist von dem gequälten Lob, das wir ihm spenden, immer wenig befriedigt, und liebt uns dann weniger.

Wir wollen auch das Leid nicht vergessen, welches, wenn man wie ich das Unglück hat, zugleich Künstler und Kritiker zu sein, unserem Herzen zugefügt wird durch die Verpflichtung, sich irgendwie um tausend winzige Albernheiten zu kümmern, und besonders durch die Schmeicheleien, Niederträchtigkeiten und Kriechereien von Leuten, welche uns brauchen oder brauchen werden. Es macht mir oft Spass, die unterirdische Arbeit gewisser Leute zu verfolgen, welche einen zwanzig Meilen langen Tunnel graben, um zu einem sogenannten guten Feuilleton zu gelangen für eine Arbeit, die sie zu machen beabsichtigen. Nichts kann so lächerlich sein, als ihr emsiges Aufschürfen, wenn nicht die Geduld, mit welcher sie den Gang bahnen und das Gewölbe aufbauen; bis zum Augenblick, wo der Kritiker, durch diese Maulwurfsarbeit gereizt, plötzlich einen Strahl kalten Wassers loslässt, welcher die Grube und manchmal auch den Grubenarbeiter überflutet.

Deshalb lege ich, wenn es sich um die Beurteilung meiner Werke handelt, nur Wert auf das Urteil von Leuten, welche nicht unter dem Einfluss des

Feuilletons stehen. Die einzigen unter den Musikern, deren Beifall mir schmeichelt, sind die Orchestermitglieder und die Choristen, weil bei diesen das Talent des einzelnen selten der Prüfung des Kritikers ausgesetzt ist, und sie daher gar keinen Grund haben, ihm den Hof zu machen. Uebrigens muss das Lob, welches von mir ab und zu auf diese Weise erpresst wird, denjenigen, welche es empfangen, wenig schmeicheln. Der Zwang, den ich mir auferlege, um gewisse Werke zu loben, ist so gross, dass die Wahrheit zwischen meinen Zeilen durchblickt, wie bei aussergewöhnlichen Anstrengungen der hydraulischen Presse das Wasser durch das Eisen der Maschine durchsickert.“*)

III.

Camille Bellaigue. Musikalische Silhouetten. Mit Autorisation aus dem Französischen übertragen von Margarete Toussaint. Nebst einem Vorwort von Adam Röder. Mit Illustrationen von Arthur Lewin. Leipzig und Kattowitz. Carl Siwinna. (Ohne Jahreszahl.)

Gebrannte Kinder fürchten das Feuer, auch das Feuer des Esprits. Wir müssen mit der Warnung: Vorsicht beginnen. Es sind in diesem Büchlein 51 Komponisten und verwandte Männer besprochen, in zwangloser Folge. Natürlich kann da nicht alles gleichmässig durchgedacht sein. Oft ersetzt das Spielen mit Begriffen die eigene Anschauung von der Sache. Hier eine Reihe seltsamer Urteile: Meyerbeer ist ein grossartiger Dramatiker, Wagner hat die Sprache geringgeschätzt, Bach ist der Musiker der Vernunft, liefert eine Beschreibung des Weltalls (Goethe fand das richtige Wort: wie es in Gott vor der Schöpfung aussah!). Ueber Friedrich den Grossen erfahren wir die alten Anekdoten, seine Bayreuther Schwester heisst Amalie statt Wilhelmine, sein Flötenmeister gelegentlich Quandt statt Quantz. Doch möchten wir, erfahrene Leser vorausgesetzt, Bellaigue trotz alledem warm empfehlen. Er hat die Vorzüge seiner Fehler sogut wie die Fehler seiner Vorzüge. Der Kern des Buches wird ohne Absicht entstanden sein, in jenen glücklichen stillen Stunden, da der Mensch sozusagen objektive Eindrücke empfängt. Wie reizend schildert der Franzose im Kapitel über Bellini solchen Eindruck, und die unglückliche methodische Beschäftigung, die nachher folgte. Fast alle Abschnitte bieten eine Frucht irgend eines günstigen Augenblicks dar, in dem das Auge der Seele richtig eingestellt war auf seinen Gegenstand. So im Essay über Kuhnau die hübschen Worte über das Choralvorspiel, bei Haendel die Werthschätzung des „L'Allegro ed il Pensieroso“, bei Beethoven die Betonung des Helden u. s. w. Es ist verführerisch, aus gelegentlichen ursprünglichen Eindrücken ein Buch zu machen. Da strengt man ein wenig den Verstand an, und alles lässt sich artig besprechen. Man sollte den Mut haben, derlei Schätze den Erben aufzubewahren. Und doch begrüssen wir um jenes guten Kerns willen das Buch mit Freude; es ist ein Fortschritt im Verständniss deutscher Musik bei Franzosen, ein Widerspruch gegen die bei uns überhandnehmende Unfruchtbarkeit der Gelehrten. Wenn einer unsrer bedeutendsten Musikhistoriker Bruckner

*) Soeben trifft als Fortsetzung der Gesammtausgabe ein: Band V, „Ideale Freundschaft und Romantische Liebe“, Briefe; und Band IX, Die Musiker und die Musik; beides übersetzt von Gertrud Savić. Die Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein und Frau Estelle Fornier bieten eine Menge psychologischen Stoffes und Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Trojaner dar. Die kritischen Arbeiten aus Berlioz' litterarischer Laufbahn fesseln immer durch Reichtum an Gedanken, wenn wir Deutschen auch nicht immer Ja und Amen dazu sagen können. Die Einleitung „Berlioz als Musikkritiker“ von André Hallays möchte ebenso geistreich sein wie Berlioz selbst, geht jedoch nicht besonders tief; das beste daran sind die geschichtlichen Angaben.

mit Abbé Vogler vergleicht, Berlioz' Contrapunkt „tendenziös" nennt u. s. f., wo sind denn da irgendwelche originale Eindrücke? Die französischen Schriftsteller sind viel lebendiger in der Auffassung als die deutschen, ihre Ungründlichkeit ist weniger gefährlich als unsere oberflächliche Erschöpfungssucht, die sich den Anschein der Gründlichkeit zu verschaffen weiss.

IV.

Edouard Schuré. Histoire du Lied ou la chanson populaire en Allemagne. Nouvelle Edition. Librairie académique Perrin et Cie. Paris, 1903.

Der französische Gelehrte hat einen eigenthümlichen Trieb vor dem Deutschen voraus: die Thatsachen in lebendigen Zusammenhang zu bringen, und dabei seelische Bewegungen und Beweggründe zu deuten. Vielleicht führt dies mitunter zu voreiligen Schlüssen. Aber ebenso oft behält der scharfsinnige Verstand recht, und die gewöhnlichen Kärrner schaffen nachträglich die umständlichen Beweise und Zwischenthatsachen alle herbei. Diese mehr Herder'sche und Goethe'sche Art, sich die geschichtlichen Angaben zurechtzulegen, ist z. B. in Potvins Chretiens-Ausgabe zu beobachten, und sie drückt auch dem vorliegenden Buche des in Deutschland schon bekannten Verfassers ihr Gepräge auf. Schuré geht von der litterarischen Entdeckung der Volkspoesie aus, um sodann in gründliche Tiefen der Vergangenheit herabzusteigen und das deutsche Volkslied in stätem Zusammenhang mit der umgebenden Kultur bis ins 19. Jahrhundert herauf klarzulegen; Goethe ist ein eigener Abschnitt eingeräumt. Verräth diese fesselnd geschriebene Darstellung ein tiefes Eindringen in deutsches Wesen (Schuré hat ja auch unsern Meister verstanden!), so macht uns umgekehrt Vorrede und Schlusskapitel mit französischen Verhältnissen bekannt, welche, wie es scheint, offen und scharfen Blickes beleuchtet werden. Mit Recht stellt Schuré den poetischen Litteraten die Volksdichtung gegenüber und erhofft das Heil der französischen Lyrik von dreierlei: der Wiedergeburt des provinzialen Genius, dem Studium der primitiven Poesie bei allen Völkern, und — der ernstlichen Verbindnng zwischen Poesie und Musik! Das könnten sich auch deutsche Grossstadt-Litteraten merken, die solche Scheu vor echter Volksthümlichkeit bekunden, dass sie nicht einmal einen Wagner als Dichter wollen gelten lassen.

V.

Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien von Universitäts-Professor Max Friedländer. Mit 350 theils gestochenen, theils in den Text gedruckten Musikbeispielen. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart und Berlin, 1902.

Eigentlich sind es 3 Bände. Die alte Unsitte, Bände in Abtheilungen zu trennen, macht aber 2 daraus. Erster Band, erste Abtheilung enthält die Musik, erster Band, zweite Abtheilung die Musikbeispiele, der zweite Band die Dichtung. Diese Anlage des Stoffes erweist sich beim Gebrauch des riesigen Werkes als durchaus zweckmässig. Eine ausführliche Einleitung behandelt zunächst die Geschichte des deutschen Liedes von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis in die neueste Zeit. Dann folgt die Bibliographie der Liedersammlungen des 18. Jahrhunderts, genauer gesagt, von 1689 bis 1799 (warum nicht 1800?). Steckt schon im Zusammentragen dieser 798 Nummern Fleiss und Ausdauer in bewunderungswerthem Maasse, so zeugt die Durcharbeitung dieses Stoffes von einer Leistungsfähigkeit und Geduld, über die eben nur der deutsche Gelehrte verfügen kann. Die 236 vollständigen Liedbeispiele des 2. Bandes (d. h. I. Band, 2. Abtheilnng), die etwa zu 5 Sechstheilen zum erstenmal neuaufgelegt sind, bilden die noth-

wendige Ergänzung der eigenen Arbeit Friedländers; ohne lebendige Anschauung von der Sache könnte der Leser überhaupt nicht folgen. Sehr hübsch legt der Verfasser sein Ziel dar: „Wie wir von jener Zeit ungefähr wissen, wie es äusserlich im deutschen Hause aussah, welche Möbel in den Zimmern standen, welche Bilder oder Stiche an den Wänden hingen, welche Bücher die Schränke füllten, so möchte dieses Buch als Beitrag zur allgemeinen Kulturgeschichte die für das musikfrohe Volk der Deutschen nicht minder wichtige Frage beantworten, welche Gesangsnoten auf den Spinetten lagen, welche Lieder in den vornehmen wie in den einfachen Häusern erklangen."

Der zweite (d. h. dritte) Band, mit den Registern 632 Seiten stark, behandelt, die Dichtungen der bemerkenswerthen Lieder. Er führt von Günther und Haller über die Anakreontiker zu Klopstock und Goethe, und von diesem über die Dichter des Göttinger Bundes bis zu Tick. Als einzelne reizvolle Aufgaben boten sich dar z. B. die Kompositionen Klopstock'scher Oden, Herder'scher Lieder oder der bekanntesten Lieder Goethe's. Dabei konnte Friedländer natürlich nicht um 1800 abbrechen, sondern musste die Entwicklung bis auf die neueste Zeit verfolgen, ähnlich wie in der geschichtlichen Einleitung. Trotz der versicherten und verbürgten Objektivität — das Wort subjektiv erweckt bekanntlich beim Gelehrten Schauder und Gruseln — gibt dabei natürlich der persönliche Standpunkt den Ausschlag in der Beurtheilung. Das wäre an sich kein Unglück — man kennt ja Friedländers Ansichten. Wenn man uns nur nicht immer vorreden wollte, das sei völlig unbefangen, und wenn man nur nicht in den Registern die objektiven Thatbestände sorgfältiger oder nachlässiger angeben würde, je nach privater Zuneigung. Friedländer mutet uns auch unlogischerweise zu, Brahms, Jensen und Franz „geschichtlich" zu betrachten und zu würdigen, während er die Periode der „letzten Jahrzehnte" „Liszt, P. Cornelius, Grieg, Rubinstein, Wagner, Wolf und R. Strauss" — noch nicht in geschichtliche Entfernung gerückt glaubt. Hier wendet sich der Gelehrte plötzlich in allerdings anfechtbar subjektiver Weise an ein Publikum, dessen Gedächtniss von den Zahlen der Musikgeschichte noch nicht belastet ist.

Dr. K. Grunsky.

Bayreuth und Draussen.

Aus den Vereinen.

Akad. Richard Wagner-Vereine.

a) Heidelberg.

Im Laufe des Sommersemesters 1903 fanden unter Leitung des Herrn Geh. Hofrat Prof. Thode 12 ordentliche Sitzungen statt, an denen 8 ordentliche und 6 ausserordentliche Mitglieder theilnahmen. Als neue ordentliche Mitglieder traten dem Verein bei: die Herren Mayer, Richter, Böhmer, Redslob, als ausserordentliches Mitglied: Herr Dir. Selig. Es wurde gelesen: Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung, 1. Band, 1.—2. Buch mit einigen Ergänzungen aus dem 2. Bande. Für die Vereinsbibliothek wurde angeschafft: Grisebach, Schopenhauer; Grisebach, Edita und Inedita, Schopenhaueriana; Thode, Glauben und Schauen; 3. Wagner-Heft der Musik. Dem Verein wurde als Geschenk überwiesen: von Frau Geh. Hofrat Thode ein Jugendbildniss von Franz Liszt, von Herrn Burger ein Photographien-Album, von Herrn Gebhardt ein Porträt Schopenhauers. Die Vorstandswahl für das Winter-Semester 1903/4 ergab: 1. Vorsitzender: Herr Gebhardt; 2. Vorsitzender: Herr Redslob.

Heidelberg, 29. Juli 1903.

gez. Der Schriftführer:
Carl Gebhardt.

b) Leipzig.

Im Akad. Wagner-Verein fanden während des Sommersemesters 1903 folgende Vorträge statt: Herr Prof. Dr. Arthur Prüfer: „Die Quellen der Tannhäuser-Dichtung"; Herr Prof. Dr. Rudolf Schlösser aus Jena: „William Ashton Ellis' Untersuchungen über die Entstehung der ‚Götterdämmerung'"; Herr Dr. W. Deetjen: „Immermanns Merlin"; Herr Dr. A. Heuss: „Wagner als reproduktiver Künstler"; ferner Vorlesungen von Nietzsche's „Richard Wagner in Bayreuth" (Referent: Herr O. Lindner), Briefe zwischen Nietzsche und Rohde, H. v. Stein's „Aesthetik der Klassiker". — Der Bibliothek geschenkt wurden u. A. 1 Ex. der *„Gesammelten Schriften"* zur Weihnachtsverloosung durch Herrn Amtsrichter Dr. Max Zenker, 3 Ex. von Gobineau's „Renaissance" (deutsch) durch Herrn Professor Dr. R. Schlösser, 4 Ex. von Röckl, „Ludwig II. und R. Wagner" durch Herrn Professor Dr. A. Prüfer. — Vereinslokal ist im Restaurant „Stehfest", Albertstrasse 40 p.

Andere Vereine.

Berlin-Potsdam. 29. 9. CLV. Vereins-Veranstaltung: *Pogners Anrede* (Herr Emil Severin). Vortrag des Herrn Prof. Dr. B. A. Wagner: „Die nationale Bedeutung Richard Wagner's". *Monolog des Sachs* „Wahn! Wahn!" *Hans Sachs und Walther von Stolzing. Schlussrede des Sachs.* (Herr E. Severin, Herr Karl Weiss.) Am Klavier: Herr Franz Heinitz. — 16. 11. Konzert unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Dr. Karl Muck. (Verstärkte philharmonische Kapelle, verstärkter Berliner Lehrerinnen-Gesangverein und eine Abtheilung der Berliner Liedertafel, Dirigent: Herr Max Werner): *Kaisermarsch* mit Chor. Franz Liszt, zwei Episoden aus Lenau's „Faust". Berlioz, Harold in Italien. (Bratsche: Herr Fridolin Klinger.) *Die Gralsfeier.* (Herr Hans Schütz, Herr Emil Severin, Herr Dr. Quedenfeld, Frl. Hedwig Schmidt.) — 17. 12. CLVII. Vereins-Veranstaltung: Ansprache des Herrn Prof. Dr. Richard Sternfeld über Wagnerisches im Jahre 1903 und über Hermann Götz; Stücke aus der „Bezähmten Widerspänstigen" und Quartett für Klavier, Violine, Viola und Cello in E-dur von Götz; Sonate für Violoncello und Klavier von Grieg. (Frl. Margarete Sabersky; Herren Egidi, Seuffert, Werner, Dechent.)

Darmstadt. 28. 10. Zweiter Beethoven-Klavierabend von Frl. Hedwig Meyer aus Cöln. (Sonate op. 10 Nr. 3. Sonate op. 90. Sechs Variationen op. 34. Sonate op. 106.) — 21. 11. Vierter Liederabend des Frl. Therese Behr aus Berlin. (Vier Lieder von Schubert, Brautlieder von Cornelius, fünf Lieder von Brahms, vier Lieder von Hugo Wolf.)

Grossenhain. 76.—79. Vereinsabend am 19. 1., 10. 3., 28. 9., 17. 11. Werke von Arensky, Beethoven, Brahms, Chopin, Cornelius, Eller, Grieg, Händel, Hildach, Holmes, Humperdinck, Kahn, Leoncavallo, Liszt (Rigoletto-Paraphrase), Moszkowski, Mozart, Nicodé, Nicolai, Rubinstein, Schubert, Schumann, Schütt, Sommer, Strauss, Tschaikowski, Umlauft, Vieuxtemps, Weingartner, Wieniawski, Wolf und: *Pogner's Anrede, Der Engel, Träume.* (Mitwirkende: Herr Walther Bachmann aus Dresden, Frl. Elsa Brachvogel aus Leipzig, Frl. Juanita Brockmann aus Dresden, Herren Hans Giessen, Kralina, Kronke, Kutzschbach, Frl. Minni Nast, Herren K. Pretzsch, Leo Rains, Frl. Franz. Schäfer, Herren Arthur Stenz, Ernst Wachter aus Dresden, Herr Otto Werth, Frl. Gertraude Werthschitzky aus Leipzig.)

Hamburg. Berichtigung: am VII. Vereinsabend (15. 10.) wirkte an Stelle des Herrn K. M. Landau Herr Direktor Friedländer mit, und an Stelle des „St. Franziskus auf den Wogen" kam „Orpheus" von Liszt vierhändig zur Ausführung (Herr Friedländer und Herr Feddersen).

Plauen. II. Konzert. 26. X. Orchesterwerke von Liszt (Orpheus), Dworzak, Lieder von Mozart. Liszt, R. Strauss. (Mitwirkende: Frl. M. Münchhoff aus Anaha und die städtische Kapelle von Plauen, Dir. Werner.) — III. Konzert. 25. XI. Orchesterwerke von Haydn, Lalo, Tschaikowski, Lieder von Franz, Schubert, Klaviersoli von Bach, Saint Saëns, Tschaikowski. (Mitwirkende: Herr Opernsänger H. Bahling aus Plauen, Herr Pianist Max Behrens aus Genf und die städtische Kapelle.) — IV. Konzert. 10. XII. Orchesterwerke und Egmontouverture von Beethoven, drei Stücke aus „Herzog Wildfang" von Siegfried Wagner, les Préludes von Liszt, drei Lieder von Brückler und Bocquet, *Siegfrieds Rheinfahrt, Wotans Abschied und Feuerzauber*, Vorspiel zu den *Meistersingern.* (Mitwirkende: Herr Hofopernsänger Fr. Blaschke, Pianist R. Bocquet aus Dresden, die städtische Kapelle von Chemnitz.) Gast-Dirigent: Siegfried Wagner.

26 Exemplare der *„Gesammelten Schriften"* wurden zur Verteilung unter die Mitglieder angeschafft.

Ausserhalb der Vereine.

Bayreuth. Bei der als Jubiläumskonzert in festlicher Weise gegebenen 200. Aufführung des „Musikvereins" im alten Opernhause dirigirte Siegfried Wagner ausser einem Gesange aus seinem „Herzog Wildfang" (Herr Lejdström aus Stockholm), die *Tannhäuser-Ouvertüre*, und Herr Professor Julius Kniese, ausser der VII. Symphonie Beethovens, die Schlussscene der *„Meistersinger"*, unter Mitwirkung der Herren Ludwig Hess (auch Liszt-Lieder) und Karl Lejdström. Klaviersolist war Herr Conrad Ansorge (Liszt's A-dur Konzert). Besonders ergreifend wirkte die lebensvolle Vorführung der Ouvertüre durch S. Wagner an jener Stelle, wo vor 31 Jahren sein Vater die IX. Symphonie zur Feier der Grundsteinlegung des Festspielhauses dirigirt hatte. Wie seltsam fremd, und doch auch wie vornehm verwandt, und wie selbst als Theil dieser ganzen merkwürdigen Geschichte von Bayreuth, blickte das wundervolle Markgrafenhaus in seinem strahlenden Barock auf die heutige Feier deutscher Kunst!

Berlin. Zu wohlthätigem Zwecke trug Frau Hedwig Niemann-Raabe, im Verein mit den Hofschauspielern Herren Christians und Molenar, am 20. 12. den ersten Aufzug der *„Walküre"* als gesprochenes Drama vor. Gewiss ist dies nicht das Kunstwerk, aber es verdeutlicht den Hörern, dass es ein Drama sei; und das ist immerhin ein dankenswerther, und jedenfalls ein schön gedachter Akt des Verständnisses und für das Verständniss.

Frankfurt a/M. In der „Frankfurter Musikgruppe" hielt am 3. 12. Herr Willi Glöckner einen Vortrag über „Die geschichtliche Stellung Richard Wagners" mit besonderer Begründung des Parsifalschutzes für Bayreuth.

Jena. Im Verein „Frauenbildung und Frauenstudium" rezitirte am 23. 10. Frau Professor Schlösser die Dichtung des „Parsifal".

Posen. In der „Deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft" hielt am 16. und 17. Oktober Herr Prof. Dr. Wolfgang Golther aus Rostock zwei Vorträge über „Richard Wagner in Bayreuth" und „Richard Wagners dramatische Dichtungen".

Rostock. Im „Lehrerverein" hielt Herr Volksschullehrer W. Baustian eine Reihe von Vorträgen über die einzelnen Theile des „Ringes" bei Gelegenheit ihrer Aufführungen am Rostocker Stadttheater.

Wernigerode. Herr Robert Petsch aus Würzburg sprach hier am 7. u. 9. 9. über den „Ring" und den „Parsifal".

Berichtigung.

Der Titel des Werkes von Prof. Dr. Hermann Brunnhofer (1903. X—XII. S. 310) heisst: „Giordano Bruno's Weltanschauung und Verhängniss" (nicht: „Gefängniss"!).

Unsere Leser,

welche zugleich Mitglieder der Vertretung „Bayreuther Blätter" des Allg. Richard Wagner-Vereins sind, seien freundlichst gebeten, mit ihrer Neubestellung zugleich den Mitgliedsbeitrag möglichst bald an die Redaktion einzusenden, da von der rechtzeitigen Anmeldung der Mitgliederzahl auch die Anzahl der unserer Vertretung zuzuweisenden Festspielkarten abhängt.

Caritas.

Dank sei den 13 gütigen Spendern, welche sich der „Caritas" erinnert und bis Weihnachten 1903 der Casse mit dem Gesammtbetrage von Mk. 205.— wieder zum Leben und Geben verholfen haben. Möchten unter den Vielen, die es bisher nicht gethan, doch noch Einige sich finden, welche künftighin ihrer freundlich gedenken! Gutthun thut immer noth.

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

Im Verlage des Herausgebers.

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

IV.—VI.

Wozu spornt mich die Kraft der Schönheit an?
Empor zu Geistern lebend mich zu schwingen
Durch Gnade, wie es keine höhere gibt.
(Michelangelo.)

Die Kunst ist gar kein Prinzip, keine Theorie, sondern eine Lebensäusserung, die an Persönlichkeiten gebunden ist und nur durch Persönlichkeiten am Leben erhalten werden kann. (Hans Thoma.)

Die Natur wirkt nach Gesetzen, die sie sich in Eintracht mit dem Schöpfer vorschreibt, die Kunst nach Regeln, über die sie sich mit dem Genie einverstanden hat. (Goethe.)

Zu Henry Thodes „Michelangelo."

Als erster Sendbote des neuen Kulturideals war Heinrich von Stein von Bayreuth auf eine deutsche Hochschule gezogen. Es muss als ein edles und kühnes Wagnis gelten, das er, der junge Dozent, unternahm indem er die erste Vorlesung über den Meister an einer Universität ankündigte und hielt. Wenn wir vernehmen, mit welchen Schwierigkeiten seine, des unverstandenen Neuerers Bestrebungen an den Stätten der Bildung begegneten, mag man fast glauben, ein Blatt aus jenem Kapitel in der Geschichte der deutschen Hochschulen zu lesen, wo uns berichtet wird, wie vor 400 Jahren hochgesinnte Geister das Licht eines neuen künstlerischen Kulturideals, des, der Reformation verwandten Humanismus in die Hochburgen mittelalterlicher scholastischer Bildung zu tragen begannen. — Erst jetzt beginnt man in weiteren Kreisen der Bedeutung der seltenen Persönlichkeit gerecht zu werden und das Verdienst jenes kühnen Schrittes des jungen Gelehrten einzusehen. Eines Erfolges durfte er sich selbst nicht mehr erfreuen. Bayreuth beklagt den frühen Tod dieses begabtesten Jüngers des Meisters, der berufen schien, für die Ausbreitung Bayreuther Kultur auf dem Wege der Erziehung und Bildung, vornehmlich der jüngeren Generation, zu wirken.

Seither aber ist ein anderer berufenster Bayreuther immer mehr und immer erfolgreicher hervorgetreten, der als ein gelehrter Vertreter deutscher Geisteswissenschaft und künstlerischer Kultur im Bayreuther Sinne wirkt, der gleichfalls eine grosse Vorlesung über den Meister an einer deutschen

Hochschule eingeführt hat, die jedesmal eine zahlreiche Zuhörerschaft zu seinen Füssen versammelt, und der über seine Universitäts-Tätigkeit hinaus durch Reden und Schriften eine immer weitere und tiefere Wirkung in Deutschland übt: Henry Thode.

In einer, jüngst erschienenen, viel verbreiteten kleinen Schrift: „Schauen und Glauben" hat dieser den Weg gezeichnet, den unsere Kulturbestrebungen zu nehmen haben. In das Gewirr der Stimmen unserer Tage und die unruhigen, krampfhaften Bestrebungen, die auf die Schöpfung einer neuen Kunst, eines „modernen Stils" und einer, erst noch zu erwartenden grossen Kultur ausgehen, lässt er aus ernster Besinnung und tiefdringender Erkenntnis heraus seine warnende und weckende Stimme erschallen, in den vielfachen neueren Versuchen nur Anzeichen des Verfalles sehend, ein Nachlassen der Kräfte nach den hohen, gewaltigen Anstrengungen, die durch unsere Grossen, Kant, Schopenhauer, Goethe, Beethoven, Richard Wagner gemacht sind und zu vollendeten Schöpfungen auf den verschiedenen Gebieten geführt haben, — analog den, nur zu ähnlichen Erscheinungen in Perioden der Vergangenheit, welche entsprechende Phasen der Entwicklung darstellen. Als ein Apostel dieser Grossen bekennt er sich; auf sie nur verweist er nachdrücklichst als auf die einzige Quelle des Heils in unserer Zeit, durch welche vor Allem das noch unbefriedigte Sehnen nach neuer Glaubensgemeinschaft geht:

„Höchstes Schauen ward uns durch unsere Genies zu eigen, ist uns zu eigen, so lange das Wunder der Kunst von Bayreuth erhalten bleibt. Wer diese erlebt, ist tröstlicher Gewissheit voll. Was verlangen wir, undankbar und vergesslich, von der Kunst noch mehr, nachdem uns Beethoven, Goethe und Richard Wagner als Schauende in die Tiefen aller Weltgeheimnisse geführt, nachdem uns Kant und Schopenhauer bis an die Grenzen der Erkenntnis geleitet. Höheres und Tieferes hat niemals die Kunst und Philosophie den Menschen gewiesen. Hätten wir in uns aufgenommen, was sie uns gegeben, lebten wir diesem Schauen nach, es stünde anders um uns." — „Vom Schauen zum Glauben! Was in dem Vermögen der Kunst lag, uns das Heil einer idealen Gemeinsamkeit, einer auf höchste und religiöse Ideen begründeten Kultur zu bringen, hat sie gethan."

Die Leser dieser Blätter wissen: das sind Bayreuther Worte, die da jetzt Verbreitung finden. — In dem Schreiber dieser Zeilen wagt es einer der tief dankbaren Schüler vor dem engeren Kreise der Wagner-Gemeinde Zeugnis zu geben von dem hohen und beredten Geist, der zum ersten Male in grösserem Umfange und mit weiterem Erfolg von dem Katheder einer deutschen Hochschule im Bayreuther Sinne wirkt. —

In der Einleitung zu seinem letzten Kolleg über Bayreuth sprach Henry Thode es aus, dass alle seine Anschauungen auf dem Gebiete der Geisteswissenschaften, vorzüglich aber der Kunst und ihrer Geschichte,

die er vertritt, auf die Gedanken des Meisters sich gründeten, und dass die tiefsten Erkenntnisse, die er zu vermitteln habe, aus Bayreuther Offenbarungen herrührten. Aus dem lebendigen, unmittelbaren Schauen leitet er das Verständnis ab für alle die bedeutenden Erscheinungen, die unserer Glaubenssehnsucht Bedeutendes zu sagen haben. Als Jünger des letzten Genius, den wir hatten, ward er zum Künder und Pfleger des Kultus des Genies überhaupt.

Zwei grosse Perioden künstlerischer Kultur der christlichen Welt liegen abgeschlossen hinter uns, an der Hand des forschenden und führenden Historikers zugänglich, durch die uns erhaltenen Denkmäler jedoch jedem Schauenden noch wirksam und bedeutend: die italienische Renaissance und die Epoche germanischer Geistesentwicklung, die ihren Weg von Luther zu Bach und Rembrandt und weiter nach Weimar und Bayreuth nahm. Schon durch den Grafen Gobineau ist uns zuerst eine ernstere, besinnungsvollere, Auffassung der Renaissance, wie sonst meist üblich, zuteil geworden, indem uns dieser mit genialem Dichterblick begabter Mann mit jenen grossen dramatischen Bildern beschenkte, in denen hohes Licht und düstere Schatten in eindringlichster, das Wesen der Erscheinungen scharf beleuchtender Weise künstlerisch lebensvoll kontrastiert sind. Einem, durch Bayreuther Erkenntnisse schauend gewordenen Gelehrten sollte es danach gelingen, die Bedeutung der Renaissance-Kultur in ihrer ganzen Tiefe, den Zusammenhang ihrer grossen Erscheinungen und ihre innersten Regungen und Kräfte in wissenschaftlicher Forschung zu erkennen: Henry Thode. Nicht in dem Aufschwung, den italienische Kultur und Kunst zu Beginn des 15. Jahrhunderts an der Hand des Humanismus und seiner Wiederbelebung des klassischen Altertums, nach früherer Meinung, nahm, vermochte er die Wurzeln zu finden, aus denen die Entwicklung ihren Ursprung nahm und ihre treibenden und belebenden Säfte sog. Tiefer forschte er den Ursachen dieser hohen Erscheinung in der Geschichte der Menschheit nach. In den grossen früheren Bewegungen sozialer und religiöser Art, welche zum ersten Male das italienische Volk zu einer, auf nationaler Grundlage fussenden ideellen Gemeinsamkeit verband, und die durch den einen bedeutenden Namen des heiligen Mannes von Assisi, Franciscus, bezeichnet sind, erblickte er die strahlende Morgenröte des hellen Tages, in dessen Lichtfülle dann die Lionardo da Vinci, die Raffael stehen. Aus der tiefen Versenkung in die religiösen Mysterien war damals der erste Aufschwung zu einem hohen Schauen, in der Kunst Giotto's erfolgt, des genialen Begründers der italienischen Malerei. Und getragen von einem Volke, das sich damals als ein solches, d. h. nach den Worten unseres Meisters als Vereinigung „aller Derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden" zu fühlen begonnen hatte, fand die italienische Renaissance-Kultur ihre Ausbildung durch eine unvergleichliche Reihe führender und schaffender genialer Geister.

Dem Buche, in dem Henry Thode diese seine Auffassung bekanntlich schon vor 20 Jahren veröffentlicht hatte: „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien“ lässt er nun neuerdings ein inhaltstiefes Werk folgen, dessen zwei erste Bände bis jetzt vorliegen und das den unmittelbaren Anlass zu diesen meinen Ausführungen gegeben hat: „Michelangelo und das Ende der Renaissance.“ Es ist „der Hüterin des Erbes von Bayreuth“ gewidmet. Die Bedeutung dieses Erbes für uns Alle in ein hellstes Licht zu rücken ist es geeignet, da es uns eine Welt und eine Epoche schildert, die der unsrigen nicht unähnlich, eine Welt, wo bei äusserem Glanz doch innerer Zersetzung eine hohe Kultur ihr Ende fand, während der Glaube versiechte, jene Gemeinsamkeit sich gelöst hatte, um egoistischer Willkür der Einzelnen Raum zu geben, — eine abwärts sinkende Welt, in der um die Kunst sich die Schar derjenigen sammelte, die des Glaubens beraubt sehnsüchtig nach neuer Versenkung trachteten und aus dem Schauen die Kraft gewannen zu neuem Hoffen und Glauben, — eine Zeit, der durch die Schöpfungen grösster Genies der letzte und vollendetste Ausdruck gegeben worden für jene Ideale, die am Beginn der Entwicklung aufgedämmert waren, die aber eben jetzt nur mehr in den Gestaltungen der Kunst als Vermächtnis hoher Geister lebten, nicht in den gleichschlagenden Herzen der Gesamtheit.

Den Lesern dieser Blätter sind Henry Thode's grundlegende Anschauungen über die Ausbildung der Renaissance-Ideen, über das Verhältnis der einzelnen Kultur-Faktoren und der verschiedenen künstlerischen Aeusserungen schon bekannt: in dem Jahrgang 1899 veröffentlichte er eine, sich damit beschäftigende Abhandlung, gleichsam eine Vorstudie zu dem jüngst erschienenen Werk, in dessen zweiten Band sie als Einleitung übergegangen ist. Nun gibt er der Darstellung seiner Auffassung der Renaissance den Abschluss durch diese umfangreiche Schilderung desjenigen Meisters, in dem einer der höchsten Gipfel jener Entwicklung erstiegen ward, auf dem zugleich aber die furchtbare Tragik der Verfallszeit lastet, die mit ihren Ursachen durch seine Augen gesehen auf das Ergreifendste sich uns darbietet: Michelangelos.

Wie ein hoher Gipfel aus einem Abgrund hervorragend, von dem flammenden Rot der untersinkenden Sonne erleuchtet, erscheint uns seine Gestalt inmitten seiner Zeit und Umgebung. Seine grossen Genossen und Mitvollender, Lionardo da Vinci und Raffael waren glücklicher gewesen. Harmonischer in sich veranlagt empfanden sie nicht ganz die Qual beim Anblick dessen, was um sie zusammenzubrechen im Begriffe war, und dessen Auflösung sie überhaupt nicht mehr erlebten. Sie bei Weitem überdauernd hat Michelangelo sein schmerzensreiches Dasein als Greis bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts führen müssen. Nichts von dem Trauerspiel ward ihm erspart. Nur wie das Ahnen eines neuen Lichtes, das sich, aus anderer Himmelsrichtung, erheben sollte, durchzieht es seine

letzten Tage. Eines neuen Lichtes? Oder des selben, das da, untergehend, seine schmerzerregenden Flammenstrahlen zuckend auf den Gipfel warf, um sich, ruhiger und glänzender jenseits wieder zu erheben? Die Sonne ein Sinnbild: im Untergang die Ahnung des Wiederauferstehens, — aus Schmerzen die Sehnsucht, durch die Leiden die Erlösung. Die grosse Seele Michelangelos fand endlich diese Erlösung durch sich nach unsagbaren Qualen. Wir aber wissen: während seine hochragende Gestalt von der Glut der Abendröte jenes Tages, der mit Franz von Assisi beginnt, aufflammte, breitete sich schon im Norden das Licht des neuen Glaubens aus, der aus erneuter Vertiefung in die Geheimnisse der Seele und des Wesens entstand, woraus dann später die Taten unserer deutschen Meister erwuchsen. Luther war sein Zeitgenosse.

Man versteht, dass die Biographie eines solchen Menschen von solchen Gesichtspunkten aus eine tieftragische Schilderung hat werden müssen. Mehr noch wie die irgend eines anderen Künstlers. Und wer sich Schopenhauers Verständnis vom Wesen des Genies zu eigen gemacht hat, weiss, dass schon jede Darstellung eines solchen, will sie seiner Höhen und Tiefen gerecht werden, der tragischen Töne nicht entbehren kann. Frühere Biographien Michelangelos hatten sich meist damit begnügt, seine Erscheinung einzufügen in das reiche und farbige Bild seiner sturmbewegten Zeit. Henry Thode versenkt sich tief in des Meisters Wesen, um von dort aus das Verständnis und die Beurteilung dieser Zeit erst zu finden. Es fehlt in unserer kunstgeschichtlichen Litteratur nicht an Büchern, deren Standpunkt dadurch gekennzeichnet ist, dass sie das Künstlertum des zu behandelnden Meisters von seinem Menschentum und dessen ethischen Charakter trennen zu dürfen glauben. Als Motto steht am Beginn zu Thode's Michelangelo das Bayreuther Wort: „Die Absonderung des Künstlers vom Menschen ist eine ebenso gedankenlose wie die Scheidung der Seele vom Leibe, und es steht fest, dass nie ein Künstler geliebt, nie seine Kunst begriffen werden konnte, ohne dass er — mindestens unbewusst und unwillkürlich — auch als Mensch geliebt und mit seiner Kunst auch sein Leben verstanden wurde." Der ganze erste Band ist unter dem Titel: „Das Genie und die Welt" dem Wesen und Charakter Michelangelos gewidmet und dessen Verhältnis zu seiner umgebenden Welt und seinem Schicksal. Aus dem tiefsten Inneren seiner Persönlichkeit, die aus vielfachen Dokumenten und Tatsachen erkennbar ist, wird die ganze Darstellung aufgebaut. Nicht aus der umgebenden Aussenwelt betrachten wir so, sie umschreitend, die Gestalt des bewunderten Grossen; nein, wir wandeln einen, Schopenhauers würdigen Weg in dieser klassischen Lebensbeschreibung, vielleicht der einzigen, wirklich hinreichenden Darstellung eines Genies: aus dem Inneren schauen wir hinaus auf das Leben und die Welt, die sich wie ein beängstigendes Traumbild vor jenem bewegen. Bei aller Einfachheit und Klarheit der Darstellung, die sich bloss an die

sicheren Tatsachen und Dokumente hält, deren grosse Anzahl mit souveräner Gelehrsamkeit beherrscht und verwandt ist, wird so der Leser beständig in der Empfindung metaphysischer Zusammenhänge gehalten; und bei der schärfsten Erfassung und plastischen Gestaltung eben dieses individuellen Charakters werden wir auf die höchsten Höhen des Ueberpersönlichen, Ewiggültigen erhoben, wodurch das Genie für unsere Betrachtung erst zum hehren Vorbild wird.

Die Versenkung in das Wesen wird uns einzig ganz ermöglicht durch das Mitleiden seiner Leiden; und auf diesem Wege finden wir als des Wesens Kern die Liebe. Das typische Bild aller Grossen. Und zwar bei Michelangelo feuriger, leidenschaftlicher und schmerzensvoller wie bei irgend einem Anderen. Liebe und Leiden! Das sind die beiden Themen, über denen nun die Abschnitte des Buches ebensoviele ergreifende Variationen bilden. Das sind die beiden Elemente, in denen wir, tief gerührt, seines Wesens Wellen auf und nieder wogen sehen. Und das die treibenden Kräfte, ohne deren Erkenntnis wir nicht die Aeusserungen seiner Kunst verstehen werden.

„Von allen Menschen, die je geboren worden sind, ist keiner von der Natur so zur Liebe veranlagt worden, wie ich", lautet ein Ausspruch Michelangelos, der uns überliefert ist. Und keiner ist so enttäuscht worden wie Du! könnten wir hinzufügen. Niemand wird ohne innigste Anteilnahme alle die vielen Züge lesen, die von diesem höchsten und reinsten Liebesverlangen, das sich von den Herzensleidenschaften bis zu göttlichem Mitleid erhebt, beredtes Zeugnis ablegen, und in denen fast ebensoviele Anlässe zu tiefsten, andauernden Schmerzen des stäts enttäuschten Mannes beruhen. Und unsere Verehrung für diesen Grossen wächst ins Unbegrenzte, wenn wir von allen seinen hohen Eigenschaften eindringlichste Beweise erkennen lernen, die aus dem Grunde dieses liebefähigen Gemütes erwachsen, von seiner Grossmut und wohltätigen Freigebigkeit, seinem edlen wahrhaft vornehmen, mit Demut nicht feindlichen Stolz, seiner Wahrhaftigkeit und Lauterkeit, seiner phantasievollen Schwärmerei und Freundschaftsfähigkeit, seiner flammenden Leidenschaftlichkeit, seinem übermenschlichem Schaffensdrang und seiner verinnerlichten Schwermut, — von allen diesen und noch mehr wundervollen Eigenschaften eines edelsten und genialsten Menschen, dem gegenüber von einem unerbittlichen grausamen Geschick stäts ein erschreckendes: Nein! entgegentönte. Eins der furchtbarsten Schicksale, das je im Fiebertraum des Lebens durchjagt worden ist! Wohin er sich wendet in seinem Verlangen, er findet nicht die Wärme, deren er bedarf, nicht einmal im Kreise derer, die ihm durch natürliche Blutsverwandtschaft am nächsten stehen sollten. Wohin er schaut, nichts entspricht in der Wirklichkeit seinem idealen Bewusstsein. In höchster Not findet er Stärke, sich Flügel zu schmieden; er vermag zu schaffen. Wunderbare, grossartige Pläne ersinnt sein Geist, er fühlt die Kraft in sich, das

Gröste zu vollenden, — die kleine Welt gibt ihm nicht Raum, die Menschheit beraubt sich selbst der kolossalsten Schöpfungen, die nur er hätte zu bilden vermocht: sein Bestes bleibt ungeboren oder unvollendet. Tief gebrochen fällt er jedesmal zurück, — um sich von Neuem zu erheben, sich zu sehnen, zu schaffen. Ein qualvolles Bild. Aber doch ein „strebend Sichbemühen" von erhabenster Art. Er erwartet eine Neugestaltung der Dinge, er hofft für sein herrliches Florenz, für sein Vaterland, für die Menschheit, glaubt an Freiheit, an eine neue Gemeinsamkeit, in der Liebe und Glaube und hohes Schauen wieder eine friedliche Heimstätte finden, — doch donnernd und mit wüstem Geschrei bricht alles um ihn zusammen; egoistische Willkür und blinder, glaubens- und liebloser Fanatismus herrschen immer unumschränkter und beginnen auf den Trümmern neue düstere Mauern aufzurichten, die ihn nur anschaudern können wie Zerrbilder seiner Ideale. Als Einsamer fühlt er sich immer mehr.

Den Beziehungen zu der ihn umgebenden Welt, zur Zeit, der er angehört, oder besser gesagt, seines so gearteten Wesens zu den Kulturgedanken, sowohl denen, auf welchen er fusst, deren Entwicklungshöhe er repräsentiert, wie denen, die sich als Zeichen des Verfalles und als feindliche zerstörende Elemente um ihn herum einstellen, ist der 2. Band gewidmet unter dem Titel: „Der Dichter und die Ideen der Renaissance". Seine Poesien sind es, in welchen er, der einsam Sinnende, seiner Gedankenwelt Ausdruck verliehen hat. In mustergiltigen Uebertragungen hat Henry Thode sie in den Text seines Werkes sämtlich eingestreut, überall ihn selbst, auch mit seinen brieflichen Aeusserungen zu Worte kommen lassend, so dass wir dadurch diese Seite seiner Tätigkeit in der grossen Zahl seiner Gedichte ganz kennen lernen. Um sie zu würdigen haben wir uns dessen zu erinnern, was in jener, den Lesern schon bekannten, zur Einleitung gewordenen Abhandlung über die Stellung der einzelnen Künste in der italienischen Renaissance gesagt ward. Als Künstler war Michelangelo vor allem der Bildhauer. Der künstlerische Urtrieb der Renaissance, der Veranlagung des italienischen Volkes entsprechend, geht auf die bildende Kunst, alle übrigen übertreffend, ja sogar sie beeinflussend. Die Poesie, wie die Musik ist nur als eine Begleiterscheinung aufzufassen, die anfangs, in den hehren Gestalten der grossen Dichter, im 13. und 14. Jahrhundert, vor Allem in Dante Ausserordentliches geleistet hatte, als die Kraft, überquellend, noch Alles vermochte, die jedoch dann im weiteren Verlauf, dem Volksempfinden sich entfremdend, dem Spiele humanistischer Gelehrsamkeit verfallend, zu einer, der Unterhaltung der höher gebildeten und der Vornehmen dienenden, bloss formalen Luxuskunst wurde. Unter dieser Entwickelung leidet auch Michelangelos dichterisches Schaffen und Wollen. Die spröde Form vornehmlich des Sonettes, der ganze Apparat humanistischer Vorstellungen und Formeln, dazu seine eigenen grübelnden Gedankengänge lassen diese Sprache oft

nicht leicht verständlich sein. Aber dem, unter der Führung Henry Thode's Tieferdringenden wird sie doch wunderbar redend. Er hat es vermocht, die konventionelle Form, die bei den meisten seiner dichtenden Zeitgenossen geist- und fühllos spielend behandelt wurde, mit höchstem Inhalt, mit dem ganzen Gewicht seiner Persönlichkeit zu erfüllen. Da ist es wiederum er selbst, der uns entgegentritt, aus den geheimnisvollen Tiefen seines Wesens uns Strahlen sendend. Und durch seinen Mund hören wir zugleich erklingen, was an hohen und edlen Regungen in dieser, ihrem Ende entgegendämmernden, Renaissancewelt, an Sehnsucht, an Idealen und endlich an Glauben sich geregt hat. Ueber die reissenden Wogen der Zeit sehen wir ihn die Hand reichen den einzig ebenbürtigen und gleichgesinnten Genieen, die am Beginn der Entwicklung stehen, Dante, Petrarco, ja auch ihm, dem grossen Heiligen von Assisi.

Liebe und Leiden! Das sind, wie die Elemente seines Lebens, so auch die Grundthemen der Dichtungen. Die Liebe war's, die ihn zum Dichter machte. Und so erklingt der Liebe Schmerzgesang. „Die alte Weise", Tristans Klage:

„Sehnen! Sehnen —
im Sterben mich zu sehnen,
vor Sehnsucht nicht zu sterben!"

ertönt auch aus ihm. Jedoch aus diesen Qualen gibt es für ihn, den künstlerisch Schauenden, eine Rettung, eine Erhebung:

„Die Liebe ist ein inn'res Bild der Schönheit,
Im Geist empfangen!"

so spricht er selbst. Es gilt zu schauen, selbstvergessend die Schönheit der Welt zu erkennen. „Liebe ist Verlangen nach Schönheit," hatte es dem Künstlervolk der Griechen schon durch Platons Mund geklungen. Liebe und Schönheit, die waren es, deren beseelender Hauch die Schöpfungen der Renaissancekunst ins Leben gerufen hatten. Der Glaube, der aus dem liebeglühenden Herzen und dem, die schönheitsvolle Welt entsündigenden und vergöttlichenden Auge des heiligen Franz erstrahlt war und die Menschen erleuchtet hatte, der war aus der Gesamtheit entschwunden. Nur der Weg des Schauens stand noch offen zur gemeinsamen Versenkung in die Geheimnisse des Lebens. Eine schon fertige Philosophie, die wieder entdeckt zu haben wohl das grösste Verdienst des damaligen Humanismus zu nennen ist, bot sich als Führerin an, da die Religion, so wie sie durch die Kirche vermittelt ward, versagte. Da versammeln sich weniger edle Geister zu stiller Betrachtung. Die platonische Akademie war gegründet worden, vielleicht der wahrhaft grösste und uneigennützigste Ruhmestitel des Namens Medici. Ihr verdankt Michelangelo wohl das Beste seiner hohen Bildung. Im platonischen Gedanken bewegen sich die Anschauungen seiner Dichtungen.

Werden wir nicht bei diesem Sichhinwenden zu einer künstlerischen Philosophie der edlen, sehnsuchterfüllten Geister jener Zeit, wo von den Schöpfungen der Kunst es keine Verbindung mehr gab zu der Religion einer lebendigen Gemeinsamkeit, erinnert an das, was uns in unseren Tagen ein Schopenhauer bedeutet? Aber freilich, erst durch die Kant-Schopenhauer'sche Weltanschauung ist die Möglichkeit einer tiefinnersten Verbindung und des Ausgleichs der philosophischen und der künstlerischen mit den christlichen Ueberzeugungen ermöglicht worden. Ein Zwiespalt der Erkenntnisse beunruhigte Michelangelo's Geist, wieder ein Quell der Seelenqual; bis ihm auch daraus Erlösung ward.

Eine mächtigere Erscheinung wie die der stillen, vornehm zurückgezogenen Platoniker hatte sich erhoben, mit überwältigender Stimme in die Zeit rufend, eine Gestalt, die mehr wie irgend eine andere uns das Wesen dieser niedersinkenden Renaissancekultur furchtbar grossartig erkennen lässt durch die Schatten, die ihre eigene gigantische, wild zerrissene aber hochstrebende Gebirgsmasse auf die Welt ringsum wirft: diejenige Savonarolas. Eine neue, unendlich vertiefte Auffassung dieses merkwürdigen Mannes ist es, die Thode uns im Zusammenhang seiner Anschauung zu geben vermag. Es ist nicht der zornige Bussprediger, der in fast unliebsamer Weise den Schönheitsrausch dieser Welt stört, nicht der Fanatiker, der Religion und Politik zu einem Zerrbild gewaltsam zusammenpressen will, der in einseitiger Beleuchtung uns hier vor Augen geführt wird. Es ist der erschütternde Schmerzensschrei des Todeskampfes dieser Welt, die sich in ihm noch einmal in mächtiger Bewegung aufbäumt; der letzte flammende Ausbruch jenes Feuers, das als milde, lebenweckende Glut drei Jahrhundert vorher so wunderbar gewirkt hatte; ein tiefer, feuriger, nach dem Edelsten strebender Geist, der den Versuch macht, zu retten und Neues zu begründen, der aber selbst, trotz gigantischer Kraft, von den Flammen dieses Weltenbrandes erfasst wird und auf dem Scheiterhaufen endet.

Zu der selben Zeit, als der jugendliche Michelangelo von Lorenzo Medici aufgenommen und in jene Kreise einer edelsten Bildung eingeführt ward, trat dieser unwiderstehliche Mönch wirkend auf. Mehr wie irgend Einer wurde der Künstler von ihm hingerissen. Seine Ideale sind mit denen des gottbegeisterten Predigers verknüpft, seine Hoffnungen setzen sich auf ihn, sein Lebensnerv zittert mit dem ganzen Gang der Ereignisse, der durch Jenen hervorgerufenen Bewegung: die Tragödie Savonarolas — und er ist eine der im höchsten Sinne tragischsten Figuren auf der Bühne der Weltgeschichte — miterlebt er und erduldet er in sich wie seine eigene. Er muss ihn stürzen sehen. — Zu Ende! Er bleibt allein in einer fremden Welt. Wie die Flammen des Scheiterhaufens umzüngelt es ihn noch als nie enden wollende Qual des Daseins.

Zu Ende? Jedoch wir hören: „Ist aber Predigt und Martyrium des Florentiner Propheten eine Weissagung des Endes der italienischen Renais-

sance gewesen: noch hatte die Kunst ihr höchstes Wort nicht gesprochen, und wie die Kunst einst aus der Religion, aus der Inspiration durch den Glauben des grossen Mannes von Assisi hervorgegangen, so zeigt es sich jetzt an dem erhabensten bildnerischen Genius, dass die Kunst sich in Ehrfurcht vor dem Mysterium des Christentums beugt. Künstler: Sandro Boticelli, Lorenzo Credi, Simone Cronaca, die Robbia, Fra Bartolomeo, waren die unbedingten Anhänger des Reformators geworden — sein grösster Schüler und Nachfolger als Christ ward Michelangelo. Die metaphysische Beziehung zwischen Schauen und Glauben enthüllt sich uns in wunderbarer Herrlichkeit. Das einzige versöhnende Licht, das auf das Schicksal Savonarolas fällt, kommt von dieser Saite. — Wenn wir gesagt: Der Segen blieb dessen Werke verweigert, nun gilt es diese Behauptung einzuschränken: in Michelangelo ward es gesegnet!"

Die neue Glaubensgemeinschaft hatte nicht begründet werden können. Ein Weg blieb noch, der der persönlichen Versenkung. In der innersten Vertiefung eines grossen Schauenden fand auch das religiöse Streben, das Savonarola getrieben, in der Seele Michelangelos schliesslich seine Vollendung, seinen Frieden. Wie die frühere Lebensperiode des Meisters unter dem Zeichen des Mönches gestanden hatte, so leuchtet seinem Alter eine hehre Erscheinung, die, wenn sie auch nicht mehr als seine letzte Führerin zum Heil, als göttliche, selig vollendete Beatrice zu nehmen ist (denn auch über die edle Frau bringt Thode eine neue, zugleich das Wesen Michel-Angelos als des Genies noch vertiefende Auffassung), so doch mit vollem Recht als das Sinnbild seines Heils, als welches er sie verehrt: Vittoria Colonna.

Savonarola war kein Luther; so nahe er ihm kam, die letzten Schritte blieben ihm versagt. Vom Norden indessen verbreitete sich die Kunde von der Freiheit des Christenmenschen und der Rechtfertigung nicht durch die Werke, nur durch den Glauben. Aber von Rom gingen nun jene finstern Gewalten aus, die die letzten Lichter schliesslich erlöschen machten, soweit der äusserlich wieder gefestigte Katholizismus Macht behielt, jene Gewalten, die unter den Namen: Caraffa und Loyola begriffen sind. Fern von allem Getriebe finden sich einige wenige, edelste Geister zusammen, von tiefster Glaubensinnigkeit erfüllt, mehr oder minder der neuen Lehre verwandt, bewusst oder unbewusst ihr zuneigend, anfangs zum Teil noch voll Hoffnung und hohem Streben, doch immer mehr zur Resignation gedrängt, immer stiller werdend, dafür immer mehr sich vertiefend, eine kleine Schar, voll ergreifender, wundervoller Gesinnung. Sind sie Vorboten einer neuen Zeit auch in dieser romanischen Welt? Oder sind sie vielmehr, der alten Kirche getreu, die letzten Vertreter einer alten, hohen Kultur? Mit ihnen starb die Renaissance. Unter ihnen, den Wenigen, Letzten: Vittoria Colonna und Michelangelo! „Die Kultur und die Kunst der ausgehenden Renaissance in ihren zwei höchsten Vertretern! Was sich in dem gemeinsamen Erleben

der Fürstin und des Künstlers ausspricht, ist das Abschiedswort einer ganzen grossen Epoche: die Absage an eine Welt, „die einst zur Lust gelacht", die Abwendung von Wirken und Schaffen im Lichte der Schönheit, das Sichverlieren in die Nacht inneren Erlebens! Eine Götterdämmerung, ein letztes Erstrahlen, in dem sich noch einmal mit überwältigender Herrlichkeit die Wundermacht christlichen Glaubens und Liebens, welcher jener grosse Tag menschlicher Geschichte verdankt ward, offenbart. In diesem schwermütigen Abschied, in diesem hohen entsagungsvollen Enden war eine Mahnung einbeschlossen: der Hinweis auf die alleinfruchtbringende Kraft des Glaubens."

Durch höchstes Leiden war dem Meister die Erlösung geworden. Sein Werk war vollbracht. Er singt mit leiser, ernster Stimme:

„Nicht Malen und nicht Meisseln friedet mehr
Die Seele: Gottes Liebe sucht sie einzig,
Die von dem Kreuz die Arme nach uns öffnet!"

Der Schauende war der Glaubende geworden. —

Uns hinterliess er als bleibendes Zeugnis seines Wesens seine Schöpfungen, — uns, die wir, am Ende einer ähnlichen Kulturentwicklung stehend, wiederum auf den Weg vom Schauen zum Glauben gedrängt sind.

Der dritte und letzte Band Henry Thode's, der noch nicht erschienen ist, soll uns einführen in die künstlerischen Werke des Meisters, für die erst jetzt, durch diese tiefblickende Schilderung seines Wesens das richtige Verständniss voll erschlossen ist. Und erst jetzt, durch solche Anschauungen, wie sie Henry Thode vertritt, wird uns der Meister der Vergangenheit und diese ganze entschwundene und doch so vorbildliche Kulturperiode bedeutend und machtvoll wirkend, durch Auffassungen, die nicht totes Wissensmaterial sind, sondern Elemente, die wirken können als befruchtende Faktoren in unserer Kultur, die deren bedarf. Ein Bayreuther hat uns einen Genius geschildert. Ein hoher Geist tritt machtvoll beredt ein für höchste Ideale, die uns zu entschwinden drohen und weist unserer Welt die Wege, die jetzt zu gehen sind: vom Schauen zum Glauben!

Dr. Alfred Peltzer.

Savonarola.

Von Henry Thode.*)

In dem selben Jahre, in welchem Michelangelo sein Studium der Antike als Besucher der Medizeischen Gärten und als ein Hausgenosse Lorenzos, begann, 1489, hub die Tätigkeit Savonarolas zu Florenz an. Schon einmal 1482, hatte sich der Dominikanerbruder, nachdem er die ersten sechs Jahre seines Klosterlebens in S. Domenico zu Bologna verbracht, vorübergehend in S. Marco aufgehalten, ohne jedoch öffentlich besonders hervorzutreten; dann war er in S. Gimignano und in verschiedenen Städten der Lombardei, namentlich in der Heimat Arnolds, in Brescia, als Prediger beschäftigt gewesen und wurde nun, ein Siebenunddreissigjähriger, an den Arno zurückgerufen. Wundersamerweise von keinem Anderen, als Lorenzo Medici selbst, der den Bitten des Pico della Mirandola Gehör schenkte. Dieser hatte für den Frate gelegentlich dessen Aufenthaltes in Reggio eine tiefe Verehrung gefasst und verlangte, durch seine „Neunhundert Thesen" in Gefahr der Exkommunikation geraten, nach einem geistlichen Beistande, den ihm Jener gewähren sollte. Das eindringliche prophetische Wort, das schon an anderen Orten erklungen war: „die Kirche wird gegeisselt und dann erneuert und dies zwar bald" erscholl nun auch in Florenz. Als erstes Thema seiner 1490 in S. Marco gehaltenen Predigten wählte der seiner hohen Aufgabe gewisse, von glühender Phantasie und überschwänglichem Gefühl beherrschte Bussprediger die unheimlich dräuenden Visionen der Apokalypse. Sein unerschrockener Blick war aus den Tiefen eigenen inneren Erlebens in den Abgrund sittlicher und religiöser Verkommenheit gedrungen, der unter dem Glanze künstlerischer Kultur sich verbarg, und gebot mit unwiderstehlicher Gewalt seiner Zunge, in der Zornessprache der Propheten des Alten Testaments, deren Geist er in sich lebendig fühlte, das Wehe! Wehe! über diese gottentfremdete, im Sumpf der Sinnenlust versinkende, nur nach äusseren Gütern trachtende, mit eitlem Wissen sich brüstende Welt, und über eine Kirche, welche das Blut des Erlösers verschacherte, das Gebot der Heiltat verhöhnte und die Seelen verderbte, zu rufen. Schon oft war, von seinem besseren inneren Verlangen, von dumpfem Gefühl der Not getrieben, das italienische Volk hingeeilt zu den wandernden Mahnern, die sich des Christlichen annahmen, in die Kirchen und auf

*) Es darf wohl vorausgesetzt werden, dass nur erst ein kleiner Teil unserer Leser bereits das vor Kurzem erschienene Buch Henry Thode's, den II. Band seines „Michelangelo und das Ende der Renaissance", kennen gelernt hat; sonach bleibt es für uns die beste Art, zu dieser Kenntnis nachdrücklich anzuregen, dass wir der Besprechung des Werkes eine Probe aus ihm selbst, mit gütiger Erlaubnis des Verfassers, hinzufügen, welche das künstlerische Thema sofort erweitert und vertieft zeigt zum religiösen, zum Charakterbilde echten, reformatorischen Christentums. v. W.

die freien Plätze vor den Städten, wie einst in den Zeiten des heiligen Franz, und war heimgekehrt mit dem Rufe Penitenza! Penitenza!, um dann nach kurzer Umkehr wieder von dem Strome weltlichen Lebens fortgerissen zu werden. Noch nie aber hatte man eine Stimme, wie diese, gehört, die den Aufschrei alles seelischen Elendes eines ganzen Jahrhunderts in sich vereinigte. Wie ein Wunder musste es erscheinen, dass die zarte, kleine Gestalt dieses im persönlichen Verkehr anmutig freundlichen Predigers eine so unbegrenzte Kraft in sich einschloss, welche über alle Grenzen selbst höchster Begeisterung, gleich peitschenden Meereswogen, überschäumte. Und diese leidenschaftlich entfesselte Bewegung war nicht die eines wild phantasierenden Geistes, sondern erhob sich auf dem Grunde einer Bibelkunde ohne Gleichen, einer umfassenden, dem tiefen Studium aller Kirchenlehrer, vor Allem des Thomas von Aquino verdankten theologischen Gelehrsamkeit, einer genauen Kenntnis auch der von den Zeitgenossen vergötterten heidnischen Philosophen Aristoteles und Platon. Von echt mittelalterlichen spitzfindigen Interpretationen der biblischen Geschichten und Aussprüche ausgehend, zu naturwissenschaftlichen Vergleichen und Erörterungen sich ausbreitend, des täglichen Lebens Erscheinungen ins Auge fassend, verwandelte sich bald allmählich, bald plötzlich die Erkenntnis in Anschauung, die Betrachtung in Mahnung, in Drohung, in Weissagung. Staunend lauschte der Hochgebildete, überwältigt der an Geist Arme.

Unter den Hörern, die sich in San Marco versammelten, ist — wir dürfen es mit Bestimmtheit sagen — auch der fünfzehnjährige Michelangelo gewesen, und zwar wohl zuerst in der Gesellschaft der geistvollen Freunde Lorenzos, die schon durch Pico auf Savonarolas Bedeutung hingewiesen worden waren und nun zu dessen Bewunderern wurden: Marsilio Ficino, Girolamo Benivieni, ja auch Angelo Poliziano. Der Kreis der Platoniker erwies seine Freiheit und seine Bedeutung, als er dem Manne, der die heidnische Philosophie nur im Dienste der christlichen Lehre, aber nicht als unabhängige Weltanschauung gelten liess und das Trügerische der künstlichen Verbindung erkannte, die Huldigung und Anerkennung nicht versagte. Der Konflikt einer Entscheidung zwischen dem künstlerischen Platonismus und der christlichen Glaubensanschauung blieb daher dem Knaben, der damals seine ersten Werke schuf, erspart. Nur ein Ahnen des Kontrastes zwischen den beiden Welten, denen er fast zu gleicher Zeit in der „Madonna an der Treppe“ und in dem „Kentaurenkampf“ bildnerischen Ausdruck zu geben versuchte, mag ihn damals bewegt haben. Der Eindruck aber, den die Phantasie, die Leidenschaft und die Ueberzeugungskraft des Mönches auf seine grosse Seele hervorgebracht haben, muss ein ganz überwältigender gewesen sein. Er ward entscheidend für sein inneres Leben. Religiös erzogen von seinem Vater, den Condivi „einen gottesfürchtigen Mann von altväterischer Weise“ nennt und den seine mit frommen Interjektionen fast allzureichlich ausgestatteten Briefe als einen

solchen erweisen, hat er doch erst durch Savonarola, dessen Anhänger auch sein älterer Bruder Lionardo, 1491 in das Dominikanerkloster zu Pisa eintretend, ward, das wahre Christenthum sich erschlossen gesehen. Seine geniale Natur, der jeder Pakt mit der bürgerlichen Moralauffassung der christlichen Lehre unmöglich sein musste, erkannte ihr eigenes Wesen in jenen Augenblicken atemloser Spannung, da die Worte von der Nichtigkeit alles äusseren Sichabfindens mit der Religion zu ihm drangen. Das unbedingte künstlerische Genie erlebte in sich das Unbedingte der Lehre Christi. Und dass nur „dies Eine Not tue", ward zur untrüglichen, nie mehr auszurottenden Gewissheit. War auch das künstlerische Schaffen des Idealen ihm als Lebensaufgabe bestimmt, bannte der Zauber des Schönen das sinnliche und das geistige Auge in den Kreis bildlicher Vorstellungen: im tiefen, stillen Grunde, den kein menschliches Erkennen zu ermessen vermochte, waltete diese Gewissheit als geheimnisvolle Kraft alles Schauens und Wirkens. Savonarola hatte seinen grössten Jünger gefunden.

Die Mauern von S. Marco waren zu eng geworden. In den Fasten hielt Bruder Hieronymus seine Predigten im Dom. Seine schonungslosen Ausführungen wandten sich gegen den Klerus, gegen das unsittliche Leben in Florenz. Eine immer grössere Aufregung bemächtigte sich der Stadt, die Anhängerschaft wuchs zusehends, aber zugleich mussten Reden, wie jene von ihm selbst „furchtbar" genannte, von der uns Bruchstücke erhalten sind (Villari I, Dok. VII), der Regierung und Lorenzo Medici nicht unbedenklich scheinen und die Zahl seiner Feinde vermehren. Der Versuch, in dem von den gebildeten Kreisen hochgeschätzten Fra Mariano da Genazzano einen Gegenredner aufzustellen, missglückte. Die ihm gewogenen Freunde Lorenzos zogen sich enttäuscht von dem wohl gewandten, aber gesinnungslosen Rhetor, der durch niedrige Angriffe seinem Gegner vielmehr nützte als schadete, zurück. Auch Lorenzos Bemühungen, durch Geschenke an das Kloster S. Marco und durch eine Gesandtschaft auf den Frate einzuwirken, der am 6. April 1491 so weit gegangen war, selbst im Palazzo der Signoria seine Stimme gegen die Tyrannen zu erheben, scheiterten. Er liess ihn gewähren. Und so folgten den Fastenpredigten weitere über die erste Epistel Johannis, und bald im Drucke mehrere Traktate: „von der Demut", „von dem Gebet", „von der Liebe Christi" und andere, in denen die mündlichen Ausführungen über grundlegende Bedingungen einer Erneuerung wahrer Frömmigkeit ihre gedrängte Zusammenfassung erhielten. Dem Eros der Platoniker trat die Caritas gegenüber.

Und die Caritas bewährte sich bald darauf an dem Lager des zu Tod erkrankten Lorenzo. Der allein glaubwürdige Bericht Angelo Polizianos über des Medici letzte Stunden verrät uns, wie mir dünkt, die tief eingreifende Wirkung, welche Savonarolas Predigt auch auf diesen hervorgebracht. Nachdem der vom Fieber Ergriffene die Beichte abgelegt, wurde ihm um Mitternacht gemeldet, der Priester mit dem Sakramente sei da.

„Fern sei es von mir", rief er, „dass ich es zulasse, mein Jesus, der mich geschaffen und der mich erlöst, solle bis in dieses Schlafgemach zu mir kommen: tragt mich von hier, ich beschwöre euch, tragt mich sogleich, dass ich dem Herrn entgegeneile." Von den Freunden gestützt, durch seines Geistes Anstrengung die körperliche Schwäche überwindend, schleppte er sich hin zu dem Vorhof, wo der Priester wartete, fiel auf die Knie und sprach flehentlich und unter Tränen: „so würdigst Du, sanftmütigster Jesus, Deinen verworfensten Knecht deines Besuches? Was sagte ich Knecht! Vielmehr Deinen Feind und zwar den undankbarsten, der, mit so vielen Wohltaten von Dir überhäuft, niemals auf deine Worte hörte und so oft Deine Majestät beleidigte. Bei jener Deiner Liebe, mit der Du das ganze menschliche Geschlecht umfängst, die Dich vom Himmel zu uns auf die Erde führte und mit menschlicher Hülle bekleidete, die Dich trieb, Hunger, Durst, Kälte, Hitze, Mühen, Verspottung, Schmach, Geisselung und Schläge, ja endlich den Tod und das Kreuz auf sich zu nehmen — bei dieser Liebe, heilbringender Jesus, bitte und beschwöre ich Dich: wende Dein Antlitz ab von meinen Sünden, auf dass, vor Dein Gericht gestellt, zu dem ich mich schon deutlich berufen fühle, nicht meine Missetat, nicht meine Schuld mir angerechnet seien, sondern mir durch die Verdienste Deines Kreuzes verziehen werde. Es entscheide, es entscheide in meiner Sache Dein Blut, das Du, teuerwertester Jesus, den Menschen die Freiheit zu schenken, auf jenem erhabenen Altar unserer Erlösung vergossen hast." Nachdem er das heilige Abendmahl empfangen, tröstete und ermahnte er seinen Sohn Pietro, bezeugte Angelo seine Liebe und liess nach Pico della Mirandola schicken, mit dem er sich traulich unterhielt und dem er scherzend sagte: „ich wollte der Tod verzögerte sein Kommen bis zu dem Tage, da ich Eure Bibliothek ganz vollendet."

„Kaum war Picus fortgegangen, als der Ferrarese Hieronymus, ein Mann ausgezeichnet durch Gelehrsamkeit und Heiligkeit und ein vorzüglicher Prediger der Himmelsweisheit, in das Schlafgemach eintrat. Dieser ermahnte ihn, am Glauben festzuhalten, den unerschüttert zu bewahren Jener versicherte, sein Leben fortan von Grund aus zu bessern, worauf die Anwort kam: er werde es mit allen Kräften tun, um endlich den Tod, wenn es so nötig sei, mit Gleichmut zu ertragen. Nichts, sagte Lorenzo, ist mir freudiger willkommen, wenn es von Gott so beschlossen. Schon entfernte sich der Mann, als Lorenzo rief: Euren Segen Vater, bevor ihr von mir geht. Und zugleich Haupt und Antlitz senkend, ganz ein Bild der Frömmigkeit, antwortete er dem Ritus gemäss aus dem Gedächtnis auf Jenes Worte, unbewegt von der schon offen sich verratenden Trauer der Hausgenossen. Ohne ein Zeichen von Schmerz oder Verwirrung liess er die Aerzte schaffen und nahm dann von den Seinen Abschied. Dann begann man ihm die Leidensgeschichte Christi vorzulesen, und gewahrte an der schweigenden Bewewegung seiner Lippen, an dem Aufblick der ermattenden

Augen und bisweilen an einer Bewegung der Finger, dass er sie vernehme. Endlich in den Anblick eines Kruzifixes sich verlierend und es wiederholt küssend, hauchte er seine Seele aus."

Die von den alten Biographen Savonarolas gegebene Erzählung: Lorenzo habe dem Mönche gebeichtet und auf dessen erste beide Mahnungen: nämlich Glauben zu haben und das unrechtmässig Erworbene zurückzugeben, bejahend geantwortet, auf die dritte Aufforderung aber: Florenz die Freiheit und frühere Verfassung wieder zu schenken, geschwiegen, ist als eine legendarische nachgewiesen worden (zuletzt von Schnitzer). Dagegen dürfen wir der Schilderung des Zeitgenossen Piero Parenti noch das Eine entnehmen, dass die Besprechung mit Savonarola die Unsterblichkeit der Seele betraf, wie auch den Hinweis darauf, dass man eine Weissagung Hieronymus' auf das Ende Lorenzos bezog. Der Bruder „hatte schon das Jahr zuvor in seinen Predigten in unserem ersten Gotteshause, unsrem Dom, nicht ohne den grössten Schrecken der Zuhörer vorausgesagt, wie grosses Unheil der gesamten Kirche und unserer Stadt bevorstehe. Dass dies eintreten müsse, glaubte man zuversichtlich, als drei Tage vor Lorenzos Tode etwa um 3 Uhr nachts das bisher klare Wetter plötzlich trüb wurde und ein Blitz nordwärts niederfuhr, der die Spitze der Kuppel unsres Domes so furchtbar traf, dass er Marmorstücke im Gewichte je von Tausenden von Pfunden abschlug, die teils in's Mittelschiff der Kirche, teils auf die Häuser der benachbarten Bürger herabfielen und hier schreckliche Verwüstung anrichteten."

Dürfen wir uns unter den um das Lager Lorenzos versammelten, von Poliziano erwähnten Hausgenossen auch Michelangelo denken? Hat er zum ersten Male das Geheimniss und die Macht des Todes, die selbst den glänzenden, übermütigen Herrscher von Florenz zerknirscht vor dem Mysterium des Leidens auf die Knie zu sinken zwang, erfahren? Sah er mit seinen Augen, wie in dieser feierlichen Stunde am 8. April 1492 die beiden Männer sich gegenüber standen, in denen die zwei Seiten der Renaissancekultur sich verkörperten, und prägte es sich seiner Seele ein, dass die weltliche die hilfsbedürftige und die geistliche die segnende war? Endlich: sprach sich etwas von diesem Erlebniss in dem für den Prior von S. Spirito bald darauf geschnitzten Holzkruzifix aus?

In Lorenzo hatte Savonarola keinen Feind gefunden. Der Humanismus lauschte auf die Worte des Gottbegeisterten. Der unversöhnliche Gegner des christlichen Geistes war der Repräsentant der weltlichen Kirche, der am 11. August des selben Jahres den päpstlichen Stuhl bestieg: Alexander VI. Nicht religiöse, sondern politische Motive sollten das Geschick des Reformators entscheiden. Noch war dieser selbst aber nicht in politische Fragen hineingezogen worden. Indess Piero Medici den Primat in Florenz übernahm, beschäftigte sich der Frate mit den inneren Angelegenheiten seines Klosters und fuhr fort, durch Predigten, die er in S. Lorenzo über

die Arche Noäh hielt, das Werk der christlichen Erneuerung zu betreiben. Reisen führten ihn nach Venedig, Pisa und für die Fasten 1493 wohl wider seinen Willen nach Bologna. Wie es scheint, war Piero Medici nicht ohne Einfluss auf diese Bestimmung der Oberen geblieben. Die Erkenntnis, wie notwendig sein Verbleiben in Florenz war, wo durch den Einfluss seiner Predigten und in Folge des unklugen Auftretens Pieros die Verhältnisse einen unruhigen Charakter anzunehmen begannen, veranlasste Savonarola, noch in dem selben Jahre die Trennung der toskanischen Dominikanerkongregation von der lombardischen ins Werk zu setzen, was ihm gelang. Hierdurch unabhängig geworden, von der immer stärker gefühlten Not auf seiner kühnen Bahn vorwärts getrieben, steigerte er sich in seinen Adventspredigten über den Psalm „Quam bonus“ bis zu den vernichtendsten Anklagen und Angriffen gegen die Fürsten und die Geistlichkeit, schonungslos die Korruption der Kirche enthüllend und zugleich in umfassendster Weise die wahre christliche Lehre darlegend. Mit immer wachsender Deutlichkeit gewahrte er in inneren Erleuchtungen und Bildern das nahende Verderben, das dieser sittenlosen Zeit, das ganz Italien bestimmt sei. Die prophetischen Visionen wurden seiner mehr und mehr Herr, bis sie in den Fasten 1494 ihn das Nahen eines neuen Cyrus verkündigen hiessen, und am 21. September durch die lodernden Worte von der hereinbrechenden Sündflut ganz Florenz in fiebrischen Schrecken versetzt ward. Pico della Mirandola, welcher, inmitten einer unzählbaren Menge, zu dem bleichen Antlitz des entgeisterten Redners emporschaute, fühlte einen Schauer seinen Körper überrieseln und die Haare sich sträuben.

Ein von Gott gesandter Seher war erschienen! „Nur halb am Leben, ohne zu sprechen, bestürzt liefen die Menschen in der Stadt herum“: — die Prophezeiungen hatten sich als wahr erwiesen. Die Vernichtung stand bevor, Karl VIII. von Frankreich war mit einem schreckensvoll geschilderten Heere in Italien eingefallen. Hatte sich die Voraussagung des Todes bei Lorenzo, bei Innocenz VIII., beim König Ferdinand von Neapel bewahrheitet, nun musste sich die immer wieder und wieder verkündigte Züchtigung Italiens vollziehen. Und die Politik Piero Medicis hatte den König zum Feinde von Florenz gemacht! In die grosse Verwirrung, die in der Stadt herrschte, wurde auch Michelangelo hineingerissen. Seine durch des Mönches Phantasieen übererregte Einbildungskraft glaubte der nächtlichen Vision, die Cardiere von der Vertreibung Pieros gehabt, und von Angstgefühlen gejagt verliess er die Stadt und floh nach Bologna.

Dort, in der Kirche des Klosters S. Domenico, in dem Savonarola dereinst geweilt, am Schrein des Heiligen arbeitend, war er den sich in Florenz drängenden Ereignissen entrückt. Aus der Ferne vernahm er von der Auflösung des Kreises, dem er seine erste Bildung verdankte: schon am 24. September war Angelo Poliziano gestorben, am 9. November wurden, die Medici vertrieben, am 17. November verschied Pico della Mirandola.

Das Reich der Dichtung und Philosophie war zerstört, und siegend erhob sich in den Adventspredigten des Frate über Haggai, die zur Liebe, Einigkeit und zum Frieden ermahnten, jenes des Glaubens. In dem Augenblicke aber, da diesem mächtige, freie Entfaltung gesichert schien, verfiel es dem Verhängnis, mit politischen Fragen verbunden zu werden. In dem Zusammenbruch der Verhältnisse richteten sich Aller Augen auf Savonarola. Es war eine Unmöglichkeit für ihn, sich der allgemeinen Aufforderung zu entziehen, und zugleich der Erkenntnis, dass das ihn erfüllende Ideal einer Erneuerung des religiösen Lebens einzig auf dem Grunde einer Neugestaltung der Verfassung zu verwirklichen war. Was die Not ihm gebot, musste die Erwägung gutheissen. Hier liegt die Tragik seines Lebens. Nicht er trägt die Schuld an der unseligen Verquickung von Religion und Politik, die sein Werk und ihn selbst vernichten sollte, sondern die Konstellation der gesamten inneren und äusseren Zustände in Italien und im Besonderen zu Florenz.

In einer gefestigten republikanischen Regierung, für deren Institutionen ihm die venezianischen vorschweben, erkennt er das dem Charakter der Florentiner Entsprechende. Karl VIII., zu dem er als Gesandter gegangen und den er während des Aufenthaltes in Florenz ermahnt hatte, die Stadt zu verlassen, war gen Süden gezogen. Der Grosse Rat wird begründet. Christus selbst soll der unsichtbare, aber innerlich einigende und wirkende König sein. Der entscheidenden Predigt am 12. Dezember folgen zum Beginn des Jahres andere mit politischen Fragen sich beschäftigende über die Psalmen, deren eine, die über die „Rinnovazione", sogleich in ganz Italien verbreitet, sicher auch Michelangelo bekannt geworden ist, und weiter jene über Hiob, die der Reform der Sitten gewidmet waren und in der Tat eine wunderbare Wirkung ausübten. Der Luxus, die Sittenlosigkeit schienen zu verschwinden, das „bene vivere", die gottgefällige Lebensweise, verbreitete sich zusehends. In einer solchen Wandlung begriffen, fand Michelangelo, als er von Bologna zurückkehrte, um an den Beratungen über den Bau des Grossen Ratsaales teilzunehmen, die Verhältnisse. Schon aber auch sah er die Stadt in zwei Parteien zerfallen: in die heftigen Gegner des republikanischen Moralpredigers, die Arrabbiati, und in seine glühenden Anhänger, die Frateschi oder Piagnonen. Schon begannen sich heimliche Intriguen nach Rom zu spinnen. Piero Medicis Versuch, heimzukehren, der auf den Rückzug Karls VIII. hin erfolgte, misslang, aber das erste Breve des die Freundschaft zwischen Florenz und den Franzosen missbilligenden Politikers auf päpstlichem Throne, welches Savonarola nach Rom berief, traf in Florenz ein. Eine donnernde Rede gegen die Parteiung und ein demütiges Entschuldigungsschreiben an Alexander VI. waren die Antworten. Der Papst erlässt zwei andere Breves, welche dem Mönche die Predigt verbieten. Für kurze Zeit vermag dieser sich das geforderte Schweigen aufzuerlegen, dann aber gilt ihm die innere Stimme mehr, als

kirchlicher Gehorsam: im Februar 1495 nimmt er seine Predigten auf und widmet sie den Propheten Amos und Sacharja. Der Karneval wird zum religiösen Feste. Die „riforma dei fanciulli“ gebot an Stelle des bisher üblichen wüsten Treibens der Kinder die Sammlung von Geldern zu wohltätigen Zwecken und eine Prozession, deren Hymnen vom Frate und von Girolamo Benivieni gedichtet waren. Von Kinderlippen erscholl am Palmsonntag der Ruf: Viva Cristo nostro re. Die Schrift „über die Einfachheit des christlichen Lebens“, von Benivieni aus dem Lateinischen ins Italienische übersetzt, ward zur Befestigung des Gewonnenen verfasst. Noch die ersten Predigten über Ruth und Micha hat Michelangelo von den feurig beredten Lippen des bewunderten geistlichen Führers gehört, dann verliess er im Juni 1496 Florenz und ging nach Rom. Er hat Savonarola nicht wiedergesehen. Aus der Ferne nur, von der Stadt aus, gegen die jener mit immer zügelloserer Sprache den Vorwurf der grossen Hure schleuderte und in welcher dessen Schicksal besiegelt war, sollte er tief innerlich teilnehmend die entsetzlichen, sich entwickelnden Ereignisse verfolgen.

Wir können das Wohlbekannte in kurzen Worten zusammenfassen. Der erste bedeutungsvolle Angriff des Papstes auf die freie Stellung des Dominikaners geschah durch ein Breve am 7. November, welches die Verbindung der toskanischen Kongregation mit der römischen verordnete, kurz nachdem das Nahen des Kaisers Maximilian wie durch ein Wunder vom Himmel abgewendet worden war. Inmitten drohender Gefahren von Seiten seiner politischen Gegner gewinnt der kühne Kämpfer in dem 1497 gewählten Gonfaloniere Francesco Valori, der ihm befreundet ist, eine Stütze. Aber wie der Zorn des Papstes wächst, wächst auch die Erbitterung und die Macht der Arrabbiati. Ein erneuter Versuch Piero Medicis heimzukehren misslingt zwar, aber die gewalttätigen Absichten der Gegner zeigen sich unverhüllt. Die Erbitterung der Lebensfreudigen und Genussüchtigen, die sich zu der Gesellschaft der Compagnacci verbinden, ist durch die von dem Kinderheer des Reformators vollzogene, auf der Piazza della Signoria vorgenommene „Verbrennung der Eitelkeiten“, den „bruciamento delle vanità“, welchem Luxusgegenstände aller Art, unzüchtige Bilder, Würfel und Karten zum Opfer gefallen sind, gesteigert worden. Bei der Himmelfahrtspredigt am 4. Mai kommt es zu einem Tumult. In Rom hetzt Fra Mariano da Genazzano, der sich kurze Zeit in Florenz aufgehalten hatte. Michelangelo erwähnt ihn in einem Briefe, den er, aus Vorsicht von sich selbst in der dritten Person redend und mit Piero unterzeichnend, im März an seinen Bruder Buonarroto sendete.

„Teurer Bruder! Denn als dies achte ich dich. Durch deinen Michelangelo habe ich einen Brief von dir erhalten, dem ich den grössten Trost entnommen habe, namentlich da ich von der Lage, in der sich euer seraphischer Bruder Hieronymus befindet, vernahm, der von sich in ganz Rom sprechen macht: man sagt, er sei ein verfaulter Haeretiker; so not täte

es, dass er unter allen Umständen ein wenig nach Rom käme, hier zu prophezeien: dann würde er heilig gesprochen. Darum mögen all die Seinen guten Willens sein."

„Bruder, ich habe dich sehr gut im Gedächtnis, drum sei guten Willens und befleissige dich zu lernen, wie du es tust. Dem Frizi habe ich alles gesagt und er hat alles wohl verstanden. Bruder Mariano sagt viel Uebles von eurem Propheten. Nichts weiter. — Dein Piero in Rom."

Am 13. Mai erliess der Papst das Breve der Exkommunikation gegen Savonarola, der den apostolischen Ermahnungen und Befehlen nicht gehorcht habe. Nachdem es, verspätet, am 18. Juni an den Hauptkirchen in Florenz angeheftet worden war, schrieb der Verurteilte seine Epistola contro la scomunica survettizia a tutti i Christiani e diletti a Dio. In ihr erklärte er die Exkommunikation für ungültig vor Gott und den Menschen, da sie auf erfundenen falschen Anklagen seiner Feinde beruhe. Die ihm zeitweilig günstig gesinnte Signoria versuchte beim Papst zu vermitteln, und dessen durch die Ermordung seines Sohnes, des Herzogs von Gandia, hervorgerufene, sogar zu Reformgedanken sich neigende Stimmung schien Hoffnung darzubieten. Aber die Arrabbiati waren ihrerseits nicht müssig und die Feindschaft und Wut auch der Mediceischen Partei wurde durch die Hinrichtung fünf Mitverschworener Pieros, welche Savonarola schweigend geschehen liess, heftiger entfacht.

Die Exkommunikation hatte Folgen auch für ein Mitglied der Familie Michelangelos, denn jener Bruder Lionardo, der ein früher Anhänger Savonarolas, 1491 in das Kloster von S. Catarina zu Pisa eingetreten und später nach Rom und von dort nach Viterbo gelangt war, musste seiner Ueberzeugungen wegen aus letzterer Stadt fliehen. Michelangelo schreibt am 1. Juli an seinen Vater:

„Ich benachrichtige Euch, dass Fra Lionardo hierher nach Rom zurückkehrte und sagt, er habe aus Viterbo fliehen müssen und man habe ihm die Kutte genommen; er wollte nach Florenz gehen: daher gab ich ihm einen Golddukaten, um den er mich für die Reise bat, und ich glaube, Ihr müsst es schon wissen, da er dort eingetroffen sein muss."

Indessen die Aufregung in der Stadt zu verwirrender Unruhe anwuchs, beschäftigte sich Fra Hieronimo mit der Veröffentlichung mehrerer kleiner Schriften und jener grosssen, in welcher er sein rechtgläubiges Christenbekenntnis im Einzelnen dargelegt hatte, des Trionfo della Croce. Dann, am 11. Februar 1498, begann er, seines Schicksals innerlich gewiss, von neuem zu predigen. Aug' in Auge trat er dem Papste entgegen. Keine Rücksicht hemmte ihn mehr. Als er Jenem die Worte: ferro rotto, „gebrochenes Eisen", entgegenschleuderte, war der Gedanke, die Fürsten zu einem Konzil zu berufen, schon gereift.

Der Borgia verlangte seine Auslieferung. Noch zögerte die Signoria, die dem Mönche wieder günstig gesinnt war. Aber am 17. März verbot

sie ihm die Predigt. Mit einer letzten Ansprache nahm er am folgenden Tage Abschied von seinen Hörern. Die Briefe an die Fürsten wurden abgesandt. Einer davon gelangte in die Hände des Papstes. Am 7. April dem selben Tage, an welchem Karl VIII., auf den der Mönch bei seinem Konzilsgedanken besonders gerechnet hatte, starb, kam es zu einem missglückten frevlen Versuch einer Feuerprobe zwischen den sich seit jeher feindlich gesinnten Franziskanern und Dominikanern. Die Enttäuschung über das nicht zu Stande gekommene Schauspiel entfachte alle die niedrigsten Triebe des Volkes und erleichterte den Arrabbiati die letzte empörende Gewalttat, den Sturm auf S. Marco und die am 9. April stattfindende Gefangennahme Savonarolas und seiner beiden treuesten Anhänger Fra Domenico da Pescia und Fra Salvestro Maruffi. Das Netz, das die politische Interessengemeinsamkeit des Papstes und der Optimatenpartei in Florenz gewoben, erwies sich als ein unentrinnbares. Die Exekution war eine von vornherein beschlossene Sache. Es handelte sich nur darum, ob sie in Florenz oder in Rom vollzogen würde. Ersteres wurde durchgesetzt und der Papst begnügte sich, nachdem die ersten beiden Verhöre unter Anwendung von Torturen bereits stattgefunden hatten, zwei Kommissarien: den Dominikanergeneral Giovacchino Turiano und den Bischof von Ilerda, Francesco Romolino, zu senden, welche einen dritten Prozess anstellten. Die Verhöre ergaben statt der Schuld die Unschuld des Angeklagten. Mochte er auch unter den Qualen der Tortur sich widersprechende und wirre Aussagen, die sich fast ausschliesslich auf die Gabe der Prophetie beziehen, gemacht haben, mochte ihn sein demütiges christliches Bewusstsein, ein Sünder zu sein, — was mir die Akten deutlich zu bezeugen scheinen — veranlassen dem Wunsche seiner Peiniger entsprechend, sich des Hochmutes und ehrgeiziger Absichten anzuklagen: Nichts ergab sich, was eine Verurteilung gerechtfertigt hätte. Man sah sich genötigt, die Prozesse zu fälschen. Auch in dieser Form aber, welche Savonarolas ganzes Unterfangen als ein von weltlichen Motiven eingegebenes hinstellen sollte, konnte die Veröffentlichung, die sich bloss auf das erste Verhör beschränkte, die allgemeine Meinung nur zu Gunsten des Frate stimmen, so dass die Signoria es für geboten erachtete, die gedruckten Exemplare wieder einzuziehen. Es blieb nur ein Gewaltakt übrig. Am 22. Mai wurde das Todesurteil über den Mönch, der in den Tagen der Gefangenschaft seiner beängstigten Seele durch die Abfassung des „Miserere mei Deus", der „Esposione del salmo XXX: In te Domine speravi" und der kurzen „Regola del ben vivere" die Ruhe wiedergeschenkt hatte, und über seine beiden Genossen ausgesprochen. Am 23. Mai loderten die Flammen auf, welche die erhängten Leiber der Unschuldigen verzehrten. Der letzte Blick des Verrathenen galt dem Volke, dem er das Heil hatte bringen wollen und das nun mit ungeduldiger Schaugier sein Martyrium erwartete. Florenz sprach sich selbst das Urteil, und die Geschichte der weltlichen Kirche war um ein ungeheures Verbrechen reicher.

Wenige, selbst unter den strengst kirchlich Gesinnten, möchten dies heute leugnen. Aber noch immer schwankt das Bild des grossen Mannes in der Auffassung, besonders seitens der Katholiken. In seinen zur Centenarfeier Savonarolas 1898 erschienenen Kirchenpolitischen Briefen hat Franz Xaver Kraus die Geschichte dieser Auffassungen anschaulich dargestellt. Religiöse Meinungen und Standpunkte spiegeln sich in ihr mit lehrreicher Deutlichkeit. Auf sie einzugehen, ist hier nicht der Ort. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass die Einen, die Dominikaner, den Bruder ihres Ordens zum Heiligen erheben möchten, und dass hiergegen in schroffster Weise von den Jesuiten, welche den Ungehorsam gegen den Papst, gegen die rechtmässige Autorität der Kirche als Sacrilegie verdammen, Einspruch erhoben wird. Ansichten mehr vermittelnder Art, wie die des Geschichtsschreibers der Päpste, Ludwig Pastor, und die des Verfassers der Kirchenpolitischen Briefe, um nur die bekanntesten zu nennen, unterscheiden sich wieder von einander, insofern den ersteren bei einer etwas gezwungenen Anerkennung der sittlichen Bedeutung und der Orthodoxie des Frates das eifrige Bemühen, den Papst, so weit es geht, zu rechtfertigen, zu einer strengen Verurteilung des Ungehorsamen führt, indess der religiöse Katholizismus Kraus' die ethische Bedeutung der Erscheinung in hellstes Licht rückt, freilich nicht, ohne dass auch von ihm eine „unumwundene Verurteilung" des Aktes unberechtigter Auflehnung ausgesprochen wird. Für den Protestanten, der nur darüber streiten mag, in wie weit Savonarola ein Vorläufer Luthers gewesen ist oder nicht, stellt sich die Frage als eine leichter zu beantwortende dar. Er kann auf Grund der heute vorliegenden reichen Kenntnis noch mehr, wie einst, nur ein tiefstes Mitleid mit dem Märtyrer seiner Ueberzeugungen hegen und den Geist, der Villaris edle Biographie beseelt, freudig zustimmend begrüssen. Weit entfernt davon, eine schwere Schuld in der Auflehnung gegen den Papst und in der Verweigerung des Gehorsams zu erkennen, müssen wir Savonarolas Verhalten vielmehr als die unumgängliche Folge des Gottesgebotes, das ihm höher zu gelten hatte, als alles menschliche Gesetz, betrachten. Die Grösse und Reinheit seiner Absichten, für die er sein Leben dahingegeben, verlangt, dass an ihn nicht der Maasstab äusserer Legalität, sondern derjenige innerer ethischer Notwendigkeit angelegt werde. Nicht als Vertreter des Christentumes, sondern als weltlicher Politiker verbot ihm der Papst die Ausübung seines geistlichen Berufes; von dem Geistlichen, der diesem verkommenen Papste gegenüber das Christentum mit Bewusstsein vertrat, zu verlangen, dass er, und zwar in den Augenblicken, da Alles auf seine Tätigkeit ankam, sein schwer bedrohtes hohes Werk hätte im Stiche lassen sollen, ist eine alles Denkbare überschreitende Zumutung. Durch Aufgeben der Predigt würde er auf das Wirken, das von dem Gott in seinem Inneren ihm geboten ward, verzichtet haben. Es blieb ihm nichts anderes übrig, als, auf Gersons Autorität hinweisend, zu sagen: „der Papst irrt" und die Entscheidung einem Konzil anheimzugeben.

Oder hätte die Meinung Recht, dass er durch die aufreizende Maasslosigkeit seiner Angriffe gegen das Papsttum an der Exkommunikation und an seinem Schicksal selbst Schuld getragen? Der Protestant weist auf Luther hin und erachtet diese Angriffe als in jedem Sinne gerechtfertigt, und der Historiker, der, wie wir es in der Einleitung getan, die Erscheinungen der Zeit einer unbefangenen, vergleichenden Beurteilung unterzieht, wird diesem Urteil beipflichten. Dass der Reformprediger, unter dem Zwange seines empörten Sittlichkeitsgefühles, sein Auge nur auf das in seiner Zeit herrschende Verderben richtet und es, von keinem behaglichen Optimismus getäuscht, mit einer den Anderen versagten Schärfe erkennt, dass er in seiner Kennzeichnung der Verkommenheit durch den herrschenden Gegensatz gedankenlos selbstgefälliger Zufriedenheit mit den Dingen bis zum Aeussersten getrieben wird, ergibt sich aus der Bestimmung seines Wesens. Eine kulturgeschichtliche Würdigung des trotz aller Depravation selbst in den furchtbarsten Zeiten noch vorhandenen Guten ist nicht seine Aufgabe. Der Glaube an dieses Gute, die Voraussetzung, dass es vorhanden, spricht sich in seiner Tätigkeit selbst, die an das Gute appelliert, aus. Dass aber selbst die stärksten Ausdrücke der Verdammung einer Korruption, wie es die der Kirche unter Alexander VI. war, entsprachen, dass die Veräusserlichung religiösen Lebens, die Gleichgiltigkeit gegen alle Fragen inneren Heiles, und die Sittenlosigkeit, in erschreckender Weise zunehmend, alle Kampfeskraft des sie deutlich Erkennenden herausforderten, wer möchte dies leugnen? Mag auch eine seinem fiebrisch erregbaren Geiste eigentümliche Phantastik den Mönch bis zu bizzarren Aeusserungen und Maassregeln fortgerissen haben, er sprach die Wahrheit und er hatte recht mit seinem Urteil. Statt aus der statistischen Vergleichung der einer Periode eigenen moralischen Gegebenheiten, die niemals die gewünschte objektive Anschauung ergeben kann, hat man vielmehr gerade aus solchen Erscheinungen, wie Savonarola, einen Rückschluss auf die Moralität einer Zeit zu ziehen, denn in ihnen offenbart sich die innere Not einer Gesellschaft, und aus der Stärke und Art dieser Not wird die Stärke und Art der Umstände, welche die Not hervorrufen, erkenntlich.

Der dritte Vorwurf, der Savonarola gemacht wird, betrifft seine Prophetie. Es ist längst bemerkt worden, dass in dieser ein Element, nur gesteigert, zum Ausdruck kam, welches im religiösen Leben jener Tage eine grosse Rolle spielte und, möchte man hinzufügen, seine Analogie in dem obwaltenden astrologischen Aberglauben der humanistischen Kreise besass. Den letzteren hat der Frate auf das heftigste bekämpft, — was freilich nicht hindern konnte, dass selbst in der Biographie des Savonarolaanhängers, Michelangelo, von Condivi, des Künstlers Geburt mit den Worten gefeiert wird: Merkur und Venus, in des Zeus Haus unter freundlichem Aspekt eingetreten, hätten die Bedeutung dieses Lebens vorausgesagt —, aber die auf die Bibel gegründete Weissagung hielt Savonarola für göttlichen Willen. Die Frage

nun ist, ob er selbst an eine ihm von Gott verliehene Gabe der Prophetie geglaubt, oder ob ihm die Voraussagung nur ein bewusst angewandtes Mittel zur Erreichung seiner Zwecke gewesen. Die schwankenden, ja sich widerstreitenden Aussagen, die er selbst in seinen Predigten, in seinen Schriften (vor Allem im Compendium revelationis) und in den Verhören über diese so bedeutungsvolle Seite seines Wesens und seiner Lehre gemacht, fordern allerdings immer wieder zu einer Betrachtung des merkwürdigen Problemes auf. Dessen Lösung hat zuletzt Kraus in der Annahme einer Autosuggestion zu finden geglaubt, und er dürfte damit der Wahrheit nahe gekommen sein. Das wunderbare Eintreffen der von Savonarola im Zustande hoher Erregung verkündeten, auf die Züchtigung Italiens sich beziehenden Dinge mussten auf ihn, der seit früher Jugend die Propheten zu seinem ganz besonderen Studium gemacht hatte und der sich selbst eine der ihrigen ähnliche Aufgabe der Bussepredigt zuerteilt sah, die stärkste Wirkung haben. Phantasie und Verstand begannen in Konflikt zu geraten. Wurde die erstere durch Träume, die sich bis zu visionärer Kraft steigerten, und innere Erlebnisse, welche sich aus seiner übermässigen geistigen Tätigkeit und der Askese seines Lebens unschwer erklären, bestimmt, so setzte sich ihren Versuchungen doch die Besonnenheit und Klarheit des Geistes entgegen. Seine Demut liess ihn oft bekennen: er sei kein Prophet, aber mit dem wachsenden Bewusstsein seiner hohen Bestimmung, unter der Last immer schwererer veranwortlicher Verpflichtungen, in dem verzweifelten Kampfe gegen die wachsende Macht der Feinde, musste er auch immer stärker das Bedürfnis innerer Erleuchtungen empfinden und damit auch solcher Erleuchtungen teilhaftig werden. Dazu kam, dass das Volk eben vor allem Anderen in ihm den Propheten sah und von ihm die Weissagung verlangte. Jener von Kraus betonten Autosuggestion gesellte sich eine starke, von der Allgemeinheit ausgehende Suggestion. Ein Anderer, mit weniger scharfer Denkkraft begabt, würde unter solchen Umständen dem Wahne des Prophetentumes vollständig verfallen sein, ein philosophischer Denker, ein gläubiger Christ und ein Feind alles Aberglaubens, wie es der Frate war, sah sich von inneren Vorgängen so schwankender und gemischter Art erregt, dass er selbst sie zu definieren nicht im Stande war, so wenig die jüdischen Propheten, zu einer Erklärung ihrer Inspirationen aufgefordert, es gewesen wären. Auch jene, auf die Folter gespannt, würden in jedem Sinne Aussagen gemacht haben. Von gewissen inneren, aus den verschiedenartigsten Vorstellungen und Gefühlen zusammengesetzten Vorgängen kann Niemand Zeugnis ablegen, geschweige denn, wer seine Tätigkeit von ihnen durchdrungen sieht und sich der Verantwortlichkeit eines solchen Eingreifens in das öffentliche Leben bewusst ist.

Durch eine tiefere Betrachtung aber sind wir genötigt, auch das Prophetentum Savonarolas ebenso wie sein Befassen mit der Politik als eine Notwendigkeit zu begreifen. Wenn Ranke mit Recht gerade in jener Er-

scheinung den einen grossen Unterschied zwischen Luther und dem Dominikaner erkennt, so dürfen wir die Erklärung für solche Verschiedenheit in der Tatsache finden: Luther sprach zu einem gläubigen, in freudigem Aufschwung seiner Kräfte befindlichen Volke, Savonarola zu einem dem Niedergang verfallenen ungläubigen. In Deutschland genügte den ungebrochenen harrenden Seelen die schlichte Verkündigung des Evangeliums, in Italien bedurfte es gewaltsamer Mittel, gleichsam handgreiflicher Tatsachen, um Eindruck hervorzubringen. Nur Ahnungen und Schrecken vermochten auf die Dauer die schwachen Gemüter zu zwingen. Die allgemeine seelische Verkommenheit warf ihren Schatten auf den Mann zurück, welcher sie bannen wollte. Auf den Vorwurf der frevelhaften Prophetie hätte Savonarola seinen Peinigern erwidern können: „meine Prophetie ist die Folge Eurer Sünden.“ Wie er in gleicher Weise die ihn wegen seiner Einmischung in die Politik Anklagenden hätte bedeuten können: Eure, nicht meine Schuld! Auch hier ein oft und mit besonderer Schärfe von Ranke hervorgehobener Unterschied zwischen Luther und Savonarola. Dort in Deutschland die heilbringende vollständige Scheidung von Religion und Politik, hier in Italien die unlösliche, alle erspriesslichen Folgen vernichtende Verquickung der beiden sich ausschliessenden Reiche. Wie merkwürdig fügte es sich, dass der Verkündiger der Innerlichkeit des Christentumes, der den politischen Katholizismus verurteilte, selbst zu der Annahme getrieben ward, Staat und Religion liessen sich zur Einheit zwingen, der verweltlichten Kirche könne ein vergöttlichter Staat gegenübertreten, ein politisches Gebilde ein Christusreich sein! Ein Wahn, der freilich seine Berechtigung darin hatte, dass die religiöse Erneuerung in Italien ohne eine Erneuerung der politischen und sozialen Verhältnisse undenkbar war, ein hoher Wahn und einer, der mit dem Herrschaftsgelüste der von dem Mönche befehdeten Kirche nichts zu tun hatte, aber ein Wahn, dessen Ausgang der Scheiterhaufen auf der Piazza della Signoria sein musste!

Prophetie und Politik also sind dem grossen Sittenreformator von seiner Zeit aufgezwungen worden: wer sich mit uns hierüber klar wird, dem verschwinden alle scheinbaren Widersprüche in seinem Wirken. Für die Trübung, die dieses durch Abergläubisches und Weltliches erlitt — denn der Prediger der Caritas sah sich zu Maassregeln grausamer Art getrieben — ist nicht er, sondern die hoffnungslose Zerrüttung der Verhältnisse verantwortlich zu machen. Selbst der von reinsten Absichten Beseelte, der ein hohes religiöses Ideal trotz solcher Umstände praktisch verwirklichen will, wird von der allgemeinen Schuld befleckt werden. Erscheinungen wie Franz von Assisi und Luther sind nur in einer Phase des idealen Strebens und gläubigen Sehnens denkbar. Dass eine Persönlichkeit wie Savonarola in Italien erstehen konnte, zeigt freilich andrerseits, dass sittliche Kraft noch nicht ganz erloschen war, Aber er war der Repräsentant einer Minderheit, der kein Sieg mehr beschieden sein konnte. Er war nicht,

was Villari und Andere meinen, der Bahnbrecher und Prophet einer Vita nuova, wie es Franz von Assisi gewesen, sondern in ihm leuchtet nur noch einmal vor dem Verlöschen das grosse christliche Ideal, aus dem die Kultur der Renaissance hervorgegangen war, gewaltig auf. Noch einmal erschallt der Schrei der Liebe, aber er wird von der Selbstsucht erstickt, noch einmal werden die schlichten Vorstellungen, die innigen Bilder des Evangeliums belebt, aber sie gehen unter in der Kampfesverwirrung, noch einmal will sich das Ja des Glaubens erheben, aber das Nein der Skepsis und Gleichgültigkeit drückt es nieder. Der Segen blieb dem Werke des Frates versagt, sein Geschick war ein tragisches. Nicht bloss in dem Sinne, dass sein Bemühen zu einem Krampfe, dass er zum Märtyrer ward, sondern in dem umfassenderen, dass alle seine fast übermenschliche Kraftanstrengung unfruchtbar und dass ihm selbst die volle Freiheit des Christenmenschen versagt blieb. Mit tiefer Erschütterung verehren wir sein Wesen und Leiden, mit jener Schwermut, die der feurige Untergang der Sonne in nächtlich dunklem Gewölk unserer Seele erweckt.

Die katholische Kirche kann ihn nimmermehr zu einem ihrer Heiligen machen, denn er hat ihrer Autorität sich nicht gebeugt — die Protestanten aber dürfen ihn unter ihre Heiligen aufnehmen, denn sie erkennen in ihm ein lauteres göttliches Wollen und die Macht echten Christentumes, wie sie in nur Wenigen gleich feurig gewirkt. Ihnen gilt sein Schicksal als untrügliches Zeugnis für die Unvereinbarkeit der Nachfolge Christi mit dem Autoritätsprinzip der katholischen Kirche.

Ist aber Predigt und Martyrium des Florentiner Propheten eine Weissagung des Endes der italienischen Renaissance gewesen: noch hatte die Kunst ihr höchstes Wort nicht gesprochen, und wie die Kunst einst aus der Religion, aus der Inspiration durch den Glauben des grossen Mannes von Assisi hervorgegangen, so zeigt es sich jetzt an dem erhabensten bildnerischen Genius, dass die Kunst sich in Ehrfurcht vor dem Mysterium des Christentumes beugt. Künstler: Sandro Botticelli, Lorenzo Credi, Simone Cronaca, die Robbia, Fra Bartolomeo, waren die unbedingten Anhänger des Reformators geworden — sein grösster Schüler und Nachfolger als Christ ward Michelangelo. Die metaphysische Beziehung zwischen Schauen und Glauben enthüllt sich uns in wunderbarer Herrlichkeit. Das einzige versöhnende Licht, das auf das Schicksal Savonarolas fällt, kommt von dieser Seite. Michelangelo empfing durch die Predigten in S. Marco und im Dom sein Christentum und mit ihm die Kraft des Duldens und Schaffens. Die Innerlichkeit des künstlerichen Genius erhielt, unermesslich empfänglich und fruchtbar, die Bestimmung des Glaubens aus der verwandten Innerlichkeit des Mönches. Wenn wir gesagt: der Segen blieb dessen Werke verweigert, nun gilt es diese Behauptung einzuschränken: in Michelangelo ward es gesegnet!

Dessen überwältigenden Eindrücken von der Persönlichkeit des Gotteskämpfers muss die Nachricht von dem grauenhaften Ereignis auf der Piazza della Signoria am 23. Mai 1498 das Siegel aufgedrückt haben. Der junge Künstler hat sie in Rom (oder in Carrara) erhalten. Was er damals durchlebt, ist uns aus Worten nur durch eine kurze Stelle in einem Briefe von 1508 bekannt, in dem er, ausser sich gebracht durch die Nachricht der Bedrohung des Vaters durch seinen Bruder Giovan Simones, offenbar auf seine Erregung bei Savonarolas Hinrichtung hinweisend, schreibt: „seit zehn Jahren habe ich keine schlimmere Nachricht erhalten." (Lett. S. 13.) Was diese Worte bloss andeuten — als ein ewiges Denkmal seines Schmerzes, als den versteinerten Klagegesang um das unschuldige, geliebte Opfer einer verbrecherischen kirchlichen Politik, hinterliess er für alle Zeiten in der Kirche des Papsttums, deren Kuppel er gewölbt, das Schmerzensbild der Pietà!

Welche Bedeutung Savonarola für die Konzeption und den Gehalt der Schöpfungen des Meisters gehabt, wird uns erst im dritten Bande beschäftigen. Hier haben wir nur die Frage zu beantworten: welches war die Religion Michelangelos, und da diese Antwort kurzweg lauten darf: Michelangelos Christentum war dasjenige Savonarolas, so gilt es, sich das letztere in kurzen Zügen zu vergegenwärtigen.

Die Predigt von der Erneuerung des Christentums, welche den Lebensinhalt Savonarolas ausmacht, ist von der erschreckenden Wahrnehmung des sittlichen und religiösen Verfalles seiner Zeit ausgegangen. In welcher Art sich dieser geäussert hat, gegen welche Erscheinungen des Mönches unerbittliche Verurteilung sich zu wenden hatte, ist bereits in dem einleitenden Kapitel betrachtet worden: Unglaube, wie er in Ceremonien und Werkgerechtigkeit äusserlich, in Skepsis und Gleichgültigkeit geistig herrschend geworden, der Hochmut eines sich aufblähenden Wissens, Heuchelei, der Aberglaube, der Luxus, die Unredlichkeit, die Habsucht, die Unsittlichkeit, das schamlose Verbrechen riefen den Blitzstrahl des vernichtenden Wortes aus dem nächtigen Dunkel der Empörung des Frate auf sich herab. Greifen wir, um seine Stimme selbst zu vernehmen, aus tausend Beispielen, die uns in seinen Predigten und Schriften begegnen, nur eines heraus, das besonders lehrreich ist, weil er hier die Einwürfe Jener widerlegt, welche in einer für Epochen des Verfalles charakteristischen Weise eben diese ihre Zeit für die beste aller Zeiten erklären! In der siebzehnten Predigt über die erste Epistel Johannis heisst es:

„Aus unserem eigenen Willen haben wir uns von Gott geschieden, unsere Schlechtigkeit hat unseren Gott und uns von einander geschieden. Vom Morgen bis Abend ruft laut die Weisheit durch den Mund der Prediger, von morgens bis abends lässt sie ihre Stimme erschallen, und ihr verachtet ihren Rat. Das kommt daher, dass alle, vom Höchsten bis zum Niedersten, der Habsucht folgen. Darin unterweist der Vater den Sohn, die Mutter ihre Tochter, der Schwiegervater den Schwiegersohn, die

Schwiegermutter die Schwiegertochter, der Bruder den Bruder, die Schwester die Schwester, der Freund den Freund, und der Herr wird allein gelassen. Ihr alle habt mich verlassen, sagt der Herr. Eile durch die Länder, durch die Städte, durch die Ortschaften und durch die Dörfer der Christen und in die Häuser der Christen: da ist Keiner, der von Gott spreche, sondern ihre Zunge ergeht sich in Erfindungen gegen den Herrn, um die Augen Seiner Majestät herauszufordern. Und er beklagt sich und sagt: mein Volk hat schon so lange Zeit meiner vergessen; was bemühst du dich, dein gutes Leben zu zeigen, um Liebe zu erwerben? Viele sind so blind, dass sie sagen, dieses seien glücklichere Zeiten als die vergangenen, und ich meine, wenn die Schriften die Wahrheit sprechen, so gleicht unser Leben nicht nur nicht dem unserer Väter in jenen Zeiten, sondern ist ihm sogar entgegengesetzt. O ihr Blinden und Herzensträgen, wie könnt ihr dies sagen, da ihr doch mit euren Augen seht, dass alles im Niedergang ist? Dies euer Urteil kommt aus grosser Blindheit. Jetzt, da ich die Welt im Verfall sehe, jetzt, da ich nichts Gutes in der Kirche sehe, jetzt, da ich uns alle im Zusammenbruch sehe, gebt ihr das Urteil ab: diese eure Zeiten seien besser als die früheren. Sie sagen: es gibt keine Tyrannen mehr, keine Verfolger, keine Häretiker, keine Zerstörer. Ja, sind wir denn deshalb besser? Verschlimmert das nicht euer Urteil? Ist es nicht ärger unter falschen und sich verhehlenden Brüdern zu leben? Schau Roma an, die das Haupt der Welt ist, und steige zu den Gliedern herab, da ist nichts Gesundes von den Fusssohlen bis zum Scheitel. Unter Christen leben wir, verkehren mit Christen, aber das sind nicht wahre Christen, die es nur dem Namen nach sind, tausendmal besser wäre es, unter Heiden zu leben. Du sagst: es gibt keine Tyrannen, und ich sage dir: es gibt auch keine heiligen, von Liebe glühenden Märtyrer. Du sagst: es gibt keine Verfolger, und ich sage dir: es gibt keine wahrhaft Geduldigen. Du sagst: es gibt keine Häretiker, und ich sage dir: es gibt keine Gottesgelehrte; einst waren die Guten mit den Bösen gemischt, heute finde ich solche Gute nicht mehr. Viele erscheinen gut. Gott wolle, dass sie gut seien. Sintemalen heute die Menschen von sich selbst halten, geizig, ruhmredig, hoffärtig, Lästerer, den Eltern ungehorsam, undankbar, ungeistlich, störrig, unversöhnlich, Schänder, unkeusch, wild, ungütig, Verräter, Frevler, aufgeblasen sind, die mehr lieben Wollust, denn Gott; die da haben den Schein eines gottseligen Wesens, aber seine Kraft verleugnen sie. (2. Tim. 2, 2—5.) Daher sind wir Die, von denen der h. Paulus predigte, da wir ‚in den letzten Tagen' sind, und um so tiefer verfielen wir, je weniger wir es erkennen, nach dem Spruch unseres Herrn und Heilandes, wenn er zu den Juden sagt: ‚wäret ihr blind gewesen, würdet ihr nicht gesündigt haben. Nun aber sagt ihr: wir sehen, und daher bleibt eure Sünde.' Ihr seid es, welche sagt: wir sehen. Geht und seht, was man in unserer Kirche bei dieser heiligen Feierlichkeit tut. Nicht nur

erkennen eure Söhne und Töchter und eure Bürger nicht ihren Erlöser, nicht nur preisen sie ihn nicht, nicht nur feiern sie das Fest nicht, nicht nur hüten sie sich nicht vor Sünden, nein vielmehr entehren sie Gott, in der Kirche sündigend und lästernd und schreiend und viele andere Schlechtigkeit treibend, die nicht auch nur den Schein von Ehrbarkeit wahren. Sie haben aus Gottes Hause eine Räuberhöhle gemacht, und zumal in diesen Festestagen. Und der Herr sagte: ‚ich will eure Feiertage in Trauern und alle eure Lieder in Wehklagen verwandeln', und ein wenig früher: ‚ich bin euren Feiertagen gram und verachte sie und mag nicht riechen die Opfer eurer Versammlung.'" (Amos 8, 10. 5, 21.)

Bis zu den ungeheuersten Anklagen steigern sich diese Vorwürfe, wenn er auf die Geistlichkeit, auf die Kirche, welche die Verantwortung trägt, zu sprechen kommt. In ihnen gipfelt sein Urteil über die Zeit. Die Sprache, die Michelangelo in einem, wohl im Frühjahr 1512 entstandenen, an Julius den II. gerichteten Sonett führt, entstammt solchen Kampfesrufen:

Hier macht aus Kelchen Helme man und Schwerter,
Verkauft das Blut des Herrn mit beiden Händen,
Zu Schild' und Lanzen werden Kreuz und Dornen,
So dass die Langmut Christus selbst verlöre.

Doch käm' er besser nicht in diese Stadt,
Denn seines Blutes Preis stieg' zu den Sternen:
Bis auf die Hand verkauft man ihn in Rom,
Versperrt sind alle Wege hier dem Guten.

Der Wunsch — hegt' in ihn — Schätze zu besitzen,
Da hier die Arbeit mir genommen ward,
Erstarrt vor dem Medusenblick des Herrschers.

Doch da im Himmel nur die Armut gilt,
Wie wird vom Sündenstande uns Entlastung,
Löscht Mammonszeichen aus die Heilsverheissung?

(G. S. 157 F. x.)

Man möchte glauben, dass dem Künstler, als er diese Verse schrieb, Worte des Mönches in Erinnerung kamen, wie folgende, die er am 29. Mai 1496 selbst vernommen haben wird: „die Kirche erscheint mir nicht mehr Kirche; alles ist käuflich geworden und hat seinen Preis. Selbst das Blut des Herrn verkaufen sie, sie verkaufen die Benefizien und der Käufer schämt sich nicht, Christi Eigentum zu kaufen. Ich verspreche dir, Italien, ich verspreche dir, Rom: da du den Sold einer Buhlerin gehäuft, so wirst du auch den Lohn einer Buhlerin empfangen. Die über dich kommen werden, sind böse. Nicht verlasse dich, Rom, darauf, zu sagen: ‚hier sind die Reliquien, hier ist Sankt Peter und so viele Leiber von Märtyrern: Gott wird hier solches Böse nicht zulassen!' — Ich tue dir kund, dass ihr Blut vor Christus schreit, dass er kommt, euch zu strafen. Nicht ver-

lasse dich, Rom, darauf, zu sagen: Templum Domini, templum Domini est! es wird dir nichts helfen. Jerusalem hatte viel schönere Reliquien als du. Da lebten Christus, die Jungfrau und seine Apostel. Da war sein Kreuz und sein Grab, da seine Eltern, und niemals gab es schönere Reliquien als diese. Darum verlasse dich nicht auf die, denn ich kündige dir an, dass all' dein Besitz in die Hände von Buhlerinnen und bösen Menschen kommen wird." (IX. Predigt über Ruth und Micha.) Wie viele der Piagnonen werden dieser und ähnlicher Worte ihres Propheten gedacht haben, als im Jahre 1527 Rom eine Beute des spanisch-deutschen Heeres ward!

Angesichts des „Zusammenbruchs der Welt und der Kirche", wie er ihn schon als Jüngling in zwei Gedichten geschildert hat, konnte er die Möglichkeit einer Erneuerung einzig in der Verinnerlichung des Christentumes gewahren. Wie die Verneinung, so erwuchs aus dem Pessimismus die Kraft der Bejahung. Die drei Führerinnen auf dem Wege zur Läuterung sollten die Demut, die christliche Liebe und die Einfachheit sein. Das Ziel war die Vereinigung mit Christus, wie sie nur in dem „guten Leben", dem ben vivere, zu gewinnen war. Als Vorbild diente das apostolische Zeitalter.

„Wollen wir nun sehen", so ruft er mit immer neuen Worten wieder und wieder aus, „ob es heute noch geistige Liebe in der Welt gibt, so betrachte, ob die Menschen jene nötige Einfachheit in der Kleidung, in den Mahlzeiten, im Sprechen, im Verkehr, in den Bauten und in ihren anderen Tätigkeiten haben: mir scheint dem nicht so, denn ich sehe heute die Christen viele Ueberflüssigkeiten und viele äussere Eitelkeiten begehen. Und da die äusseren Dinge Anzeichen der inneren sind, muss man den Schluss ziehen, dass sie auch innerlich keine Einfachheit haben; und wenn dem so ist, so folgt auch, dass sie keine Liebe zu Christus haben. Was sollen wir aber tun? Kehrt, Christen, zu der alten Einfachheit zurück! Mach' deinem Sohne einen grünen Mantel, aber mache ihm nicht so viele Kleider aus Seide, kaufe ihm nicht so viele schöne Geldtäschchen; ihr Bürger müsst nicht in euren Häusern so viele Gold- und Silbergefässe, nicht so viele schöne Figuren und Intarsien in euren Zimmern, nicht so vielen Putz haben wollen; sondern ihr sollt in christlicher Art leben und euch erfreuen an einfachen Dingen, einfachen Kleidern, schlichten Speisen, mässigen Gegenständen, sonst glaubt nicht, jemals im christlichen Leben Fortschritte zu machen. Und wenn dies die Laien tun müssen, um so viel mehr die Geistlichen und Mönche."

Solche Gesinnung fand ihren praktischen Ausdruck in der Reform der Sitten, als deren symbolische Ceremonie wir den „bruciamento delle vanità" zu betrachten haben. Viele, unter dem starken Eindruck der Ermahnungen, taten das Ueberflüssige von sich — aber auf wie lange Zeit? Nur einer ist dem strengen Gebote für immer treu geblieben: Michelangelo. „Er hat sein Leben lang gelebt wie ein Armer." Jenes Wort kommt uns in Erinnerung, das er im Oktober 1512 an seinen Vater schreibt: „befleissigt

Euch zu leben, und wenn ihr nicht wie andere Bürger weltliche Ehren haben könnt, so genüge es euch das tägliche Brot zu haben, und führt ein gutes Leben mit Christus und in Armut, wie ich es hier tue; denn ich lebe kärglich und kümmere mich nicht um Leben noch um Ehre, das heisst: um die Welt, und lebe unter grössten Mühen und in tausendfachem Argwohn." (Lett. 47.)

Innig verbindet sich mit der Schlichtheit die Demut. „Die Demut und die Liebe", heisst es in dem Trattato dell' umiltà, „sind die zwei Tugenden an den äussersten Enden des geistlichen Gebäudes; denn die Demut ist das Fundament, welches den ganzen Bau trägt, und die Caritas ist die Vollendung und der Abschluss des Gebäudes. Daher tut es Not, dass der Gläubige sich vor Gott demütige, dass er erkenne, wie er unfähig ist, aus sich selbst das Gute zu tun, und wie ohne Unterstützung des Herrn seine Werke nichts anderes als Sünden sein würden. Und nicht genügt es, dass dies nur eine Ueberzeugung des Intellektes sei; es muss auch ein tiefes Gefühl der Seele sein. Des Menschen Wille ist frei; daher muss er mit allen seinen Kräften sich bemühen, den Hochmut zu vertreiben, sich empfänglich machen, die Gnade zu empfangen; und die äusseren Handlungen werden hierbei nicht nur nützlich sondern notwendig sein. Es demütige sich der Gläubige vor seinen Oberen und vor den Gleichstehenden; er demütige sich auch vor den Niederen. Aber wenn er, so weit gelangt, glauben würde, ein grosses Ding getan zu haben, dann wäre die äussere Demut gewachsen auf Kosten der inneren, und er wird jedes Verdienst verloren haben. Darum erhalte er sich beständig fest in der Vorstellung seiner Nichtigkeit."

Wie eine Antwort auf diese Mahnung klingen die Worte nach, die Michelangelo auf ungerechte Vorwürfe hin an seinen Vater richtet: „ich halte es wert, dass ihr mich tadelt, da ich als ein armseliger Sünder verdiene, getadelt zu werden so gut wie andere und vielleicht noch mehr" und jene anderen: „aber sei es wie es wolle: ich will mich selbst glauben machen, Euch immer nur Schande und Schaden gebracht zu haben; und so, als hätte ich es getan, bitte ich Euch um Verzeihung." Auch dieses Gebot des geistlichen Beraters fand seine Erfüllung in des Künstlers Leben: kein heftiges Aufbrausen leidenschaftlicher Erregungen vermag unserem eindringenden Blick die wundervolle Selbstbescheidung, die seinem stolzen Wesen zu Grunde liegt, zu verhüllen. „Vor den Menschen, ich sage nicht vor Gott, halte ich mich für einen wackern Menschen." (Lett. S. 493.) —

Und wer, wie Michelangelo, hat unter allen Zuhörern der Predigten Savonarolas die Kraft der christlichen Liebe in sich getragen und bewährt, die carità, von welcher der Frate gesagt hat, „sie sei unter allen Arten von Liebe die höchste und wirke daher grosse und wunderbare Dinge", und weiter, „sie sei die Form aller anderen Tugenden, weil sie alle Wirkungen und Tätigkeit der anderen Tugenden einem letzten Ziel

zuführe", so dass, „wer die Caritas habe, alle anderen Tugenden besitze." Hier vereinigen sich die Stimmen des Franz von Assisi und Savonarolas zu dem gleichen Hymnus, hier auch ergibt sich die Begründung, wesswegen wir im ersten Bande der Betrachtung aller anderen Wesenseigentümlichkeiten die der Liebe vorangestellt haben.

„Die Liebe", so vernehmen wir in der zweiten Predigt über den Psalm: Quam bonus, „macht Raum für einen jeden. Sie ist ein Maass, das klein, gross und mittel ist und sich jedem anpasst. Sie passt zu den Kleinen, zu den Grossen, zu den Mittleren. Sie klingt und stimmt überein mit jedem Stande, jedem bequemt sie sich an: den Jungfrauen, den Enthaltsamen, den Ehefrauen, den Geistlichen und den Weltlichen, kurzum jedem Stande, und kann jeden leiten und regieren. Weisst du, warum sich heute keine gute Seelsorge mehr findet? Weil die Liebe erloschen, bis zum Grunde ausgeleert ist. Wenn aber der Liebe sich die Kenntniss der Schriften und die Erfahrung geistlichen Lebens verbindet, dann ist sie weit über alle anderen Regeln und Maasse das beste Maass und Regel. Die Prälaten müssen sie haben, sonst wird nichts erreicht, die Zeit wird verloren, die Seelen gehen zugrunde und die Prälaten samt ihren Anvertrauten kommen in des Teufels Haus. Nimm z. B. den Arzt, der dem Kranken mitleidige Liebe bringt: ist er gut und liebend, gelehrt und erfahren, so gibt es nichts besseres als ihn. Du wirst sehen, wie die Liebe ihm alles lehrt und ihm Maassregel für alle Maassregeln der Medizin ist. Denn mit grosser Sorgfalt wird er den Kranken mit allen Massregeln der Medizin behandeln. Hat er keine Liebe, so wird er nach Gewinn jagen und wenig um das Heil des Kranken sich kümmern. Tut er es aus Liebe, so erträgt er willig alle Mühe und tut alles, scheut keine Ermüdung, kommt zwei oder drei Male am Tage zum Kranken, will alles beaufsichtigen, die Medizinen anordnen und sie bereiten sehen. Sieh her, was die Liebe tut! Nimm das Beispiel des Verhältnisses der Mutter zum Sohn. Wer hat jenes Mädchen, das noch keine Kinder gehabt, gelehrt, den Sohn zu warten? Die Liebe! Siehe, welche Mühe sie Tag und Nacht anwendet, ihn zu erziehen und wie ihr jede Mühe leicht erscheint. Was ist die Ursache hiervon? Die Liebe. Sieh', welchen Sang, wie viele Gebärden, welch' süsse Worte sie für ihren Sohn hat. Wer hat sie ihr gelehrt? Die Liebe. Wer auch hat die Henne gelehrt, die Küchlein unter ihren Flügeln zu verbergen und verteidigen? Die Liebe. Nimm das Beispiel Christi, der, von stärkstem Mitleid bewegt, uns ein Kindlein geworden, in jeglichem den Söhnen der Menschen sich gleich gemacht, Hunger und Durst, Hitze, Kälte und Mühseligkeiten ertragen hat. Wer hat ihn solches tun machen? Die Liebe. Bald verkehrte er mit den Gerechten, bald mit den Leuten aus dem Volk, und führte ein solches Leben, dass alle Männer und Frauen, Kleine und Grosse, Reiche und Arme ihm nachahmen können, jeder nach seiner Weise und nach seinem Stande, und so ohne Zweifel sich retten. Ich sage nach seiner

Art, denn in allem können wir ihm nicht nachfolgen. Aber es genügt, dass er so gelebt hat, dass alle Stände der Welt von ihm die Regel des guten Lebens empfangen können. Und wer hat ihn solch' allen gemeinsames und solch' wunderbares Leben führen gemacht? Ohn' Zweifel die Liebe. Daher der Apostel, der ihm folgte, den Korinthern schrieb: cum liber essem ex hominibus, omnium me servum feci. ‚Da ich frei war unter den Menschen, machte ich mich zum Diener aller!' Und schliesslich fesselte ihn die Liebe an die Säule, die Liebe schlug ihn ans Kreuz, die Liebe erweckte ihn, liess ihn zum Himmel aufsteigen und so alle Mysterien unsrer Erlösung bewirken."

In seinem Trattato dello amore di Gesù Cristo sucht Savonarole zwischen amore und carità zu unterscheiden, ohne die Verschiedenheiten doch genau bestimmen zu können. Die Caritas, der amore spirituale, geht „untrennbar" aus der Gnade hervor, ja ist dem Wesen nach eines und das selbe mit der Gnade selbst (so wörtlich in der 15. Predigt über Psalm: Quam bonus). Sie ist also ein Gnadengeschenk. Der Amore, und zwar die Liebe zu Jesus Christus, ist der Zustand, die Disposition in uns, welche uns für die Gnade empfänglich macht, gleichsam unsere eigene Mitwirkung an dem Gnadenakt. „Die Liebe zu Jesus Christus ist jener lebhafte Affekt, das Verlangen des Gläubigen danach, dass seine Seele ein Teil der Seele Christi werde und dass das Leben des Herrn in ihm sich wiedererzeuge, nicht durch äussere Nachahmung, sondern durch innere und göttliche Inspiration. Er wünschte, dass die Lehre Christi in ihm etwas Lebendes sei, möchte sein Martyrium erdulden, mystisch mit ihm auf das gleiche Kreuz emporsteigen." In dem folgenden zeigt sich nun aber, dass dieser Amore doch nicht eigentlich von der Carità zu trennen, sondern wie diese von der Gnade abhängig ist. Der Widerspruch ist kein anderer, als der, von dem auch die Rechtfertigungslehre Savonarolas sich nicht befreit. „Dieser Amore ist allmächtig, und lässt sich nicht ohne die Gnade erlangen, denn er erhebt den Menschen über sich selbst und eint die endliche Kreatur dem unendlichen Schöpfer. Der Mensch steigt in der Tat ohne Unterlass von der Menschlichkeit zur Göttlichkeit empor, wenn er von dieser Liebe, die der süsseste aller Affekte ist, beseelt wird. Sie durchdringt die Seele, sie wird Herr über den Körper und bewirkt, dass der Gläubige, wie im Geiste entzückt, auf Erden wandelt."

So ist schliesslich der amore zu Christus doch nichts anderes, als die carità. Man könnte sagen: die Mystik siegt in Savonarola über die Scholastik. Als Vereinigung der Seele mit Gott wird in dem Geiste des Franziskanertums, namentlich Bonaventuras, und in dem der deutschen Mystiker der in der Liebe sich vollziehende Gnadenakt aufgefasst, der nach aussen in dem Wohltätigkeitswalten des Mitleids sich verrät. Und ganz von dieser Art ist auch die sich betätigende Caritas Michelangelos: „per l'amor di Dio" gibt er seine Almosen, „per l'amor di Dio" (nicht aus Rücksichten der

Mitgift) zu heiraten, rät er dem Neffen, „per l'amor di Dio" bittet er, seine Bitten zu erfüllen, „per l'amor die Dio" baut er die Kuppel von S. Peter. Es ist bezeichnend für seinen Zusammenhang mit Savonarola, dass er seine Spenden besonders der von diesem bevorzugten Wohltätigkeitsanstalt für verschämte Arme, S. Martino, die von dem h. Antonius begründet worden war, zuwendet, ja im Falle, dass ihm keine Erben beschieden, sein Vermögen ihr bestimmt. (Lett. S. 279.)

Von den praktischen Anweisungen zur Einfachheit hat sich die Betrachtung bis zu den mystischen Höhen der Liebesversenkung in Gott erhoben. Die Regola del ben vivere, die, seinem Lehrer folgend, Michelangelo nicht müde wird, seinen Brüdern und seinen Neffen anzuempfehlen — badate a vivere il meglio che potete, atendete a far bene, ‚trachtet danach, so gut wie möglich zu leben, befleissigt euch, Gutes zu tun' —, umfasst das Eine wie das Andere, da alles in einem begründet ist, im Glauben, und fügt die Vorschriften religiöser Handlungen hinzu. Da aber das gute Leben, so wichtig auch unsere eigenen Bemühungen sind, doch eine Gnadengabe ist, müssen wir unausgesetzt darum bitten. Im Gebet gewinnen wir die Gewissheit der Gnade, aber freilich nur in dem Gebet, das in Liebe und Demut vollzogen wird. „Das Gebet macht die Gnade finden." (IV. Predigt über Ruth.)

„Das Gebet ist eines der wirksamsten Mittel, in dem Menschen das Gefühl der Demut lebendig zu erhalten." „Es sei lang, glühend und täglich. Aber erinnern wir uns beständig, dass es von Demut und Liebe begleitet sein muss. Ohne diese ist es nichts. Solange Glut da ist, kann man sagen, ist Gebet da, und wenn Werke der Barmherzigkeit ausgeübt werden, auch dann kann man sagen, dass der Mensch bete." (Trattato della orazione.) „Derjenige, welcher betet, muss zu Gott sprechen, als wäre er gegenwärtig; denn der Herr ist überall, an jedem Orte, in jedem Menschen, besonders aber in der Seele des Gerechten. Darum suche man nicht auf Erden oder im Himmel oder sonstwo; man suche im eigenen Herzen, man tue wie der Prophet, welcher sagt: ‚ich werde hören, was der Herr in mir spricht!' — Im Gebet kann der Mensch nur auf die Worte Acht geben, und dies ist ein ganz materielles Ding; er kann auf den Sinn der Worte Acht geben, und dies ist vielmehr Studium als Gebet; er kann endlich seine Gedanken auf Gott heften, und dies ist das wahre, das einzige Gebet. Wir sollen nicht mit Sentenzen, nicht mit den Worten uns zu tun machen, sondern den Geist über uns erheben und uns im Gedanken an Gott gleichsam verlieren. Dann vergisst der Gläubige die Welt und die weltlichen Wünsche: es wird ihm gleichsam ein Schatten der himmlischen Seligkeit zu Teil. Zu solcher Höhe kann der Ungebildete so gut wie der Gelehrte gelangen; ja oft kommt es vor, dass Der, welcher die Psalmen rezitiert, ohne sie zu verstehen, ein Gebet macht, das Gott wohlgefälliger ist, als das des Gelehrten, der sie zu erklären weiss. Wahrlich, die Worte sind dem Gebet nicht

wesentlich, ja wenn der Mensch wirklich im Geiste entrückt wird, wird das gesprochene Gebet gleichsam zu einem Hindernis und muss dem geistigen Platz machen. Und daher sieht man wie gross der Irrtum Derer ist, die eine bestimmte Anzahl von Gebeten vorschreiben. Der Herr erfreut sich nicht an der Menge der Worte, sondern an der Glut des Geistes. — Hier werden uns die entgegen treten, die nur die Zeremonien und den äusseren Kultus der Kirche zu verteidigen wissen, ihnen wollen wir antworten, wie der Herr der Samariterin: ‚Weib, glaube mir, es kommt die Zeit, dass ihr weder auf diesem Berge noch zu Jerusalem werdet den Vater anbeten. Aber es kommt die Zeit, und ist schon jetzt, dass die wahrhaftigen Anbeter werden den Vater anbeten im Geist und in der Wahrheit.‘ (Joh. 4, 21. 23.) Was so viel bedeutet als: der Herr will den inneren Kultus, ohne so viele Zeremonien: und so in der Tat hat es auch die primitive Kirche gehalten, als man noch nicht so viele Orgeln und Gesänge nötig hatte, um den Geist zu Gott zu erheben. Als die Glut zu schwinden begann, begann man die Zeremonien als Medizin für die Seelen einzuführen. Heute aber sind die Christen dem Kranken ähnlich geworden, der alle natürliche Kraft verloren hat, und die Medizinen haben keine Gewalt mehr über ihn. Alle Glut, aller innerer Kultus ist gestorben, und die Zeremonien wachsen immer, bleiben aber unwirksam. Daher sind wir gekommen, der Welt zu verkündigen, dass der äussere Kultus für den inneren bestimmt ist und die Zeremonien nichts Anderes als Mittel, den Geist anzuregen sind.“ (Della orazione mentale.)

Und wieder taucht das Bild Michelangelos vor uns auf, diesmal im Dunkel der Nacht, wie er im Garten inbrünstig betend auf die Knie gesunken ist und wie ihm, gleich dem Mann, dessen Geist in ihn übergegangen zu sein schien, ein himmlisches Zeichen zuteil ward. Fra Benedetto im III. Teil seiner Vulnera Diligentis (Codex Riccardianus 2985, s. Villaris Veröffentlichung I, Dok. LXXXIX) erzählt uns in Form eines Dialoges davon.

„Agricola. Sage mir, bitte, kennst du unseren florentinischen Mitbürger, mit Namen genannt Michelangelo Buonarroti? Jenen meine ich, der in den Künsten der Bildhauerei und Malerei heute den Primat unter allen Sterblichen inne hat, sicut de hoc publice fama volat?

Serpe. Gewiss kenne ich ihn.

Agricola. Welche Meinung hast du von ihm?

Serpe. Gewiss eine gute; denn ich halte ihn für einen einzigartigen, redlichsten, gottesfürchtigen und in allem wahrhaftigen Mann. Aber aus welchem Grunde frägst du mich?

Agricola. Weil im Jahre des Herrn 1513, im ersten Jahre des Pontifikates Leos X., Michelangelo, der sich damals in Rom befand — und ich glaube, wenn ich nicht irre, es war im Sommer — eines Nachts im Freien, in einem gewissen Raum oder vielmehr Garten seiner Wohnung, betend und die Augen gen Himmel hebend, plötzlich am Himmel ein

wunderbares dreieckiges Zeichen erscheinen sah, das von aller gewohnten Art und Aehnlichkeit jedes Kometen abwich. Es war einem sehr grossen Sterne mit drei Strahlen oder Schwänzen ähnlich, deren einer sich gegen Osten ausbreitete und eine gewisse glänzende und wiederstrahlende Farbe hatte, wie eine ganz glatte Gerte von Silber oder eine polierte Schwertklinge, und an dem Ende war es wie ein Haken gekrümmt. Der andere Strahl oder Schwanz dieses Zeichens erstreckte sich über die Stadt Rom und war von rubin- oder blutroter Farbe. Der dritte Strahl erstreckte sich über die Stadt Florenz, id est zwischen Nord und West, und war ganz feuerfarben, und am Ende war er gegabelt und von solcher Länge, dass er bis Florenz reichte. Und so erschien es und stellte es sich dem körperlichen und geistigen Auge dessen, der das Ding sah, dar. Doch will ich dir von einer anmutigen Sache erzählen, die besagter Michelangelo machte, als er dies himmlische und grosse Zeichen gesehen.

Serpe. Und was machte er?

Agricola, Ich will es dir sagen. Wisse denn, dass Michelangelo, als er die Sache gesehen und eine Zeit lang betrachtet hatte, den Einfall hatte, dieses Zeichen auf einem Blatte abzuzeichnen und zu kolorieren; und schnell ging er ins Haus nach einem Blatt, Feder und Farbe und kehrte zurück und zeichnete die Erscheinung wie sie war; und als er die Zeichnung beendigte, verschwand besagtes Zeichen vor seinen Augen.

Serpe. O wie gern würde ich ein wenig jene Zeichnung sehen, die er gemacht.

Agricola. Ich habe es dir mit Worten genau beschrieben, aber wenn es dich befriedigt, sie zu sehen, so gehe und besuche besagten Bildhauer, der sich gegenwärtig in Florenz aufhält und arbeitet, und gütig wird er dir das Ding zeigen und demütig in Wahrheit alles berichten, und so wirst du befriedigt werden und finden, dass ich dir keine Lüge gesagt."

Das Gebet, das hier mit einer wunderbar dünkenden Erscheinung verbunden war, hat den Künstler durch alle Nöte und Leiden begleitet und ihm Geduld und Hoffnung gestärkt. Alle seine Briefe sind voll von Zeugnissen hiervon. Seine Wünsche für die Familie und die Freunde werden zur Bitte an Gott, an Gott wendet er sich bittend in allen schweren Augenblicken, äusserer oder innerer Not. Er glaubt an die Kraft der Fürbitte und verlangt nach dieser Hülfe für sein eigenes Schaffen. Wie oft lesen wir: betet zu Gott für mich, lasst für mich beten! In einer Krankheit schreibt er: „ich bedarf des Beistandes Gottes. Daher sage der Francesca, dass sie bete für mich und sage ihr, dass, wenn sie wüsste, wie es mir ergangen ist, sie sehen würde, dass sie nicht ohne Genossen im Elende ist. Geduld! Vielleicht mit Gottes Hülfe wird es besser gehen, als ich glaube". (Lett. S. 242.) Und als die Besserung eintritt: „ich hatte einen guten Arzt, aber ich glaube mehr an Gebete, als an Medizinen." (Lett. S. 248.) Dem Gebete schreibt er den glücklichen Ausgang besorgnis-

erweckender Unternehmungen zu, wie z. B. das Gelingen des zweiten Gusses der Statue Julius' II. in Bologna: „ich achte: die Gebete irgend einer Person haben mir geholfen und mich gesund erhalten." (Lett. 88.) Bleibt aber die äussere Erfüllung aus, so wird das Gebet zum Dank für die Prüfungen, in denen Gott seine Gnade nicht minder zeigt. „Für Alles sei Gott gedankt, sich Gott empfehlen und meinen, dass Alles was geschieht, zum Besten diene" (Lett. S. 287), „wir müssen so viel Geduld haben, als es Gott gefällt" (Lett. S. 47), „Gott hat uns nicht geschaffen, um uns zu verlassen" (Lett. S. 30), „Gott wolle nicht, dass mir missfalle, was ihm nicht missfällt" (Lett. S. 453), — von solchem Geiste der Demut war sein Gebet durchdrungen, so hielt es das Gefühl der Demut in ihm lebendig.

Der innere Kultus, nicht der äussere! Die Nachfolge Christi in Einfachheit, Demut und Liebe! Aber wie wird sie dem Menschen möglich, welche Kraft macht das Gebet zum Vermittler zwischen der Seele und Gott? Die Gnade Gottes, lautet die Antwort des Christentumes. „Die Gnade macht teilhaft an der Gottheit, denn Gott zieht durch seine Gnade die Seele des Menschen an sich, wie der Magnet das Eisen, und macht die Seele Gottes teilhaft". (XIII. Predigt über Haggai.) Das Gnadengeschenk ist der Glaube. „Der Glaube ist nicht in unsere Macht gegeben, sondern er ist eine übernatürliche Gabe, nämlich ein Licht, das dem Geiste des Menschen von oben eingegossen wird". (IV. Predigt über den Psalm: Quam bonus.) In jener Predigt am Himmelfahrtstage 1497, die durch die Arrabbiati unterbrochen ward, fasst Savonarola, einem heissem Gebet sich hingebend, den Inhalt dieses Glaubens anknüpfend an den siebenten Psalm zusammen:

„Domine, Deus meus, in te speravi; Herr zu Dir will ich zuerst reden und vor allem Dir danken, dass Du mir Deinen Glauben geschenkt hast, und auch durch die natürliche Vernunft mich Deines Seins sicher gemacht hast, welches Ursache alles Seins und Deiner unendlichen Vollkommenheit ist, mit welcher verglichen alle Kreatur Nichts ist. Und wieder danke ich Dir, Herr, für das übernatürliche Licht des Glaubens, das Du mir geschenkt hast, durch welches ich erkenne, dass Du Gott! Vater, Sohn und Heiliger Geist bist, und dass Du, Jesus Christus, wahrer Gott und wahrer Mensch, Fleisch geworden und für unser Heil gestorben bist. Du bist mein Herr und mein Meister und mein Gott und mein höchstes Gut, zu dem ich spreche und sage: Domine, Deus meus, in te speravi. Herr, mein Gott, Du weisst, dass ich auf Dich gehofft habe und nicht auf Reichtümer, noch Freunde, noch Bürger, noch Volk, noch Waffen, noch Pferde; nur auf Dich und auf Deine grosse Güte, auf die ich hoffen will immerdar". (Villari: Sermoni S. 277.)

Ohne Glauben lässt sich die Kunst des guten Lebens nicht erlangen. „Wer sie erlernen will, muss glauben. Und keine Kunst gibt es, die so notwendig wäre, wie die Kunst, gut zu leben, und nichts, was du lieber lernen solltest, aber du musst glauben". (IX. Predigt über Micha.)

Durch den Glauben, durch Gottes Gnade, nicht durch des Gesetzes Werke werden wir gerechtfertigt, wie Paulus es gelehrt. Aber wie verhalten wir uns zu dieser Gnade, können wir etwas tun, sie zu gewinnen? Die Frage wird von Savonarola einmal so beantwortet: „tue, was immer du kannst, die Gnade Gottes zu suchen, du wirst sie nicht gewinnen, wenn du dich nicht in Ihn verliebst" (Predigt 15. Mai 1496). Dieser amore aber, wir sahen es früher, ist ohne die Gnade ja nicht zu erlangen. An anderen Stellen spricht er sich bestimmter über die dispositione oder, wie er sie im Kompendium der Philosophie nennt: motus ad beatitudinem (Hinbewegtsein zur Glückseligkeit), welche dem Geschenk der Gnade entgegenkommt, aus. „Die Gnade wird vom Menschen erworben je nach seiner Disposition; darum bereite dich (disponti) gross auf sie, willst du die grosse Gnade empfangen". (Predigt über Ruth, 25. Mai 1496.) „Drei Dinge können dich vorbereiten, das Geschenk des Glaubens zu erhalten: nach Kräften zu glauben versuchen, wirken und beten. Das erste also ist sich eifreig um den Glauben zu bemühen, d. h. nicht allein kein Hindernis noch Hemmung dem Lichte Gottes entgegenzusetzen, sondern von deiner Seite zu tun, was du kannst, mit bereitem Willen dich auf ein solches Licht bereitend: quia omnis dispositio est per quandam assimilationem — — Das zweite, was für die disposizione zum Glauben verlangt wird, gehört dem aktiven Leben an —: du musst christlich wirken, so wie du der evangelischen Lehre gemäss wirken sollst und Werke eines wahren Christen tun, und diese werden dich auf die Gnade bereiten — — Das dritte ist das Gebet." (V. VI. Predigt über den Psalm Quam bonus.)

Auch hier wird der Widerspruch bemerkbar, den wir bei der Definition von Amor und Caritas fanden. Das erste, die Bemühung um den Glauben, setzt die Erfahrung des Glaubens doch schon voraus, zweitens: christliche Werke sind ohne Glauben nicht denkbar, und ebensowenig ist dies drittens das Gebet. Von dieser Kontradiktion ganz abgesehen, müssen wir nicht sagen: wenn wir die Gnade vorbereiten können, dann machen wir uns doch um das Gnadengeschenk verdient? Hier schlüpft also, wenn auch in sehr bescheidenem Gewande und mit demütigen Gebärden die eigene Mitwirkung an dem Rechfertigungswerke ein. Der Unterschied zwischen der Lutherschen Lehre von der sola fides, der Rechtfertigung nur durch den Glauben und der Savonarola'schen Rechtfertigungslehre, wird ersichtlich. So nahe aber kam trotzdem der Frate in seiner Innerlichkeit dem protestantischen Bekenntnis, in dem er alles Gewicht seiner Betrachtung auf die Gnade und den Glauben in seinen Predigten legte und diese in das hellste Licht rückte, dass man sich fragen möchte, was ihn verhindert hat, den weiteren Schritt zu tun? Man kann darauf nur erwidern: die Macht der bestehenden Kirchenlehre, der untreu zu werden ihm gar nicht in den Sinn kam; wie es unter manchen anderen aus dem Worte hervorgeht: „dieser Glaube ist, dass du die Artikel und vor allem die Kanones, die

heilige Schrift, die Lehre der römischen Kirche glaubst und dich nicht von dem Gehorsam ihr gegenüber entfernst und dass du immer fest an dem hältst, was die heilige römische Kirche tut, und darauf das Auge gerichtet hast und dich nicht von ihr entfernst". So mussten auch alle übrigens schüchternen Versuche, ihn seinerzeit der Häresie zu beschuldigen, gänzlich scheitern. Diese Macht der Tradition — man bedenke zudem, dass er Dominikaner war — blieb aber so unbezwingbar für ihn, weil er, der kühne Sittenreformator, doch nicht die Kühnheit des Gedankens und die Tiefe philosophischer Anschauung, die dem Erben deutscher Mystik zu eigen war, besass. Will man die unermessliche Bedeutung Luthers in religiöser und philosophischer Beziehung in sechs Worten zusammenfassen, so lauten diese: er leugnete die Freiheit des Willens! Savonarola, der Lehre seiner Kirche gemäss, behauptete sie. Und weil er sie behauptete, hielt er an einer Mitwirkung des Menschen an dem Gnadenwerke Gottes fest.

„Das, was den Menschen von den Tieren unterscheidet", sagt er im Kompendium der Moralphilosophie (Lib. I, 25 s. Villari), „ist die freie Entscheidung, die nicht eine Eigenschaft oder Gewohnheit, sondern das Wesen selbst des Willens ist, est ipsa hominis voluntas". Und weiter: unser Wille kann nicht durch unvermeidliche Bestimmung von irgend einer äusseren Kraft, seien es die Gestirne, seien es die Leidenschaften, sei es Gott selbst, bewegt werden. Denn tatsächlich erhält der Schöpfer und zerstört nicht, er bewegt das Geschöpf und alle Dinge nach den Gesetzen ihrer Natur. Daher wenn unser Wille, wie wir sagten, seiner Natur und dem Wesen nach frei, ja sogar die Freiheit selbst ist, so kann ihn Gott bewegen, aber indem er ihn frei lässt, sonst würde er ihn zerstören." Dem Einwurfe aber, dass der Anstoss, von der Sünde zur Gerechtigkeit sich zu erheben, dem Menschen doch von Gott gegeben werde, sucht Savonarola mit Folgendem zu begegnen (in der XVI. Predigt über den Psalm: Quam bonus). „Zugegeben, dass Niemand zum Guten bewegt werden kann, ausser von Gott, nichtsdestoweniger, da Gott alle Dinge ihrer Natur und ihrer natürlichen Neigung, bewegt zu werden, gemäss bewegt und er daher den Menschen, der von Natur frei ist, in freier Weise bewegt, will Gott, dass er auch mithelfe mit der Bewegung seiner freien Entscheidung. Und daher giesst er in solcher Weise ihm Seine Gnade und Liebe ein, dass der Mensch selbst mithelfe zu solcher Bewegung, Seine Gnade und Liebe zu empfangen. Und die Kirchenlehrer sagen, dass dieser Akt der freien Entscheidung, mit dem sich der Sünder aus dem Stande der Sünde zum Stande der Gnade bewegt, insofern Gott der Bewegende ist, nach der Schrift darin besteht, dass es Gottes Sache ist, das Herz und den Willen des Menschen vorzubereiten und dessen Wege zu bestimmen; soweit aber dieser Akt vom freien Willen des Menschen bewegt wird, gilt, was Salomo in den Sprüchen sagt: quia hominis est preparare animum. Des Menschen Sache ist es, das Gemüt vorzubereiten und sich zum Empfang der Gnade zu stimmen. So ist es

notwendig, dass der Mensch mithelfe zum Akt der Rechtfertigung und von seiner Seite tue, was er kann: Gott wird es an sich nicht fehlen lassen". Weiter wird dann an dieser Stelle als das Erste die Busse hingestellt. Und in der Regola del ben vivere, die der Mönch seinem Gefängniswärter aufschrieb, heisst es: „das gute Leben hängt ganz von der Gnade ab, daher es Not tut, sich eifrig um deren Erwerbung zu bemühen, und, wenn man sie erhalten hat, sie zu vermehren. Die Prüfung unserer Sünden, das Nachdenken über die Eitelkeit der weltlichen Dinge gibt uns die Richtung auf die Gnade; die Beichte und das Abendmahl machen uns bereit, sie zu empfangen. Gewiss ist sie ein freiwilliges Geschenk von Gott; aber haben wir eine starke Verachtung der Welt, ein starkes Bedürfniss, uns den geistigen Dingen zuzuwenden, dann können wir sagen, dass, wenn die Gnade auch noch nicht in uns ist, sie sich doch gewisslich uns nähert. Das Verharren dann in einem guten Leben, in guten Werken, in der Beichte im Abendmahl, in Allem, was uns der Gnade annähert, ist die wahre und sichere Weise, sie zu vermehren". Scheint in solchen Aussprüchen das Hauptgewicht auf die Vorbereitung der Gesinnung gelegt, so betonen andere die Werke. In einer Predigt über Ruth (18. Mai 1496) heisst es: „wer Gott ohne die Werke suchen will, will Ihn versuchen, und daher sagt die Weisheit, dass Er nicht von Jenen gefunden wird, die Ihn versuchen, id est, die nicht Werke tun. Aber Die, welche glauben und Gott mit den Werken suchen, werden bewirken, dass Gott ihnen Sein Antlitz, welches die Wahrheit von Anfang an ist, zeigt, hier auf Erden nur zu ein wenig Genuss, dann im anderen Leben aber zu voller Genüge".

Wenn sich in diesen Betrachtungen die Grenzen zwischen dem Vor und Nach der Gnadenwirkung, d. h. des Glaubensempfanges verwischen, so erklärt sich dies daraus, dass Savonarola, so unbedingte Bedeutung er, der Prediger in einer sittlich verwahrlosten Zeit, den guten Werken zuerkennen und so laut er deren Notwendigkeit verkünden musste, doch von seiner wahrhaft christlichen Gesinnung immer wieder getrieben ward, alles Heil im Glauben zu suchen. Bald tritt die eine, dem Praktischen zugewandte, bald die andere, ideelle Seite seiner Anschauungen stärker hervor. Und gewiss nähert er sich in der Auffassung der Werke der protestantischen Gesinnung in hohem Grade. Denn er unterscheidet auf das Strengste die äusseren und die inneren Werke und verurteilt die ersteren als ganz wertlos. Ohne die Gnade, d. h. ohne aus Liebe, aus carità, hervorgegangen zu sein, haben die Werke keinen Wert, wird in der Schrift: de semplicitate dargelegt. Und so erkennt man auch an den guten Werken den Glauben. „'O Frate, du hörst nicht auf, uns den Glauben zu predigen'. Betrachte Christus, wie er handelte und du wirst sehen, dass fast alle seine Worte auf den Glauben abzielten; betrachte den Apostel, der nichts anderes tut, als rufen: Glaube, Glaube! Dieses ist das Fundament jeglichen Dinges, und wenn du Glauben hast, wirst du immer gut handeln. Wer keinen Glauben hat, siehe, der

wandelt immer auf dem Wege der Sünden; darum, wenn du siehst, dass, wer glaubt, gut handelt, solltest auch du glauben, um gut zu handeln". (Predigt am 12. Mai 1496). „Glaube nicht, dass irgend ein äusseres Ding dir zum Paradiese verhilft; einzig die Gnade Gottes, nicht die Gnade von Wundern, nicht die Gnade der Prophetie, nur ein einziges wird dich retten: wenn du Demut und Liebe besitzest". (Ebenda.) „Wer wahrhaft glaubt, wird dem Glauben die Werke folgen lassen". (Ebenda.) „Du glaubst nicht? — Ja Vater, ich glaube. — Was zögerst du denn? Wo sind die Werke?"

Stellt sich bei diesen Betrachtungen der freiwilligen Gottesgabe der Gnade, die den Werken einzig Wert verleiht, die Frage nach den Unbegreiflichkeiten der Prädestination ein, so lautet die Antwort: „Gott will es so und einen anderen Grund gibt es nicht". Er wendet sich gegen die Häresie des Origines, welcher Gottes Entscheidung über die Menschen von deren Verhalten in einem früheren Leben bedingt wissen wollte, und gegen die Pelagianische Irrlehre, welche behauptete, dass unsere Verdienste und Werke in diesem Leben die Prädestination bedingten. „Nicht allein das Ende, sondern auch der Anfang des guten Wirkens kommt von Gott, ja alle unsere guten Werke wirkt Gott in uns". (VIII. Predigt über den Psalm: Quam bonus.)

Wer scharf auf diese Dinge hin horcht, Dem dürfte es nicht entgehen, dass Savonarola, so gewiss er an der Freiheit des Willens und an einer Mitwirkung des Menschen am Gnadenwerke Gottes festgehalten, also von der katholischen Doktrin sich nicht gelöst hat, dennoch durch sein wahrhaft christliches Bewusstsein zu einer so weitgehenden Auffassung der Rechtfertigung durch den Glauben gedrängt worden ist, dass er in einen ihm selbst verborgenen Widerspruch zu jener Lehre gelangen musste. Oft erhebt er sich in seinem Bemühen um Glaubenserweckung zu solch hoher Betrachtung, dass man meint, das entscheidende Luthersche Wörtchen: „nur", die Rechtfertigung nur durch den Glauben, zu vernehmen. Das Ziel, wie Luther, zu erreichen, blieb ihm, dem zu verzweifeltem praktischen Eingreifen Genötigten, wie wir sahen, versagt, aber die Richtung auf das selbe einzuschlagen, trieb ihn die ihm selbst innewohnende Kraft wahren Glaubens. Es ist von Wichtigkeit dies, einer allgemein herrschenden, allzustarken Betonung seiner unbedingten Rechtgläubigkeit gegenüber, hervorzuheben. Fragen von einer solchen Subtilität lassen sich nicht mit einem einfachen Entweder-Oder beantworten.

Wenn Luther in seinem Vorwort zu der 1523 von ihm neu herausgegebenen Meditatio Savonarolae super Psalmos Miserere mei et In te Domine speravi das Protestantische in Savonarola hervorhob, so tat er dies gewiss nicht bloss auf Grund der Kenntnis dieser zwei letzten, sondern aller Schriften des Mönches. Sein Urteil lautet: „Er wurde dem Tode überliefert einzig, weil er gewünscht hatte, dass Einer käme, den römischen Sumpf zu reinigen. Der Antichrist wagte zu hoffen, dass die Erinnerung

an den grossen Mann sich durch die Verfluchung verlöre; aber siehe: er lebt und sein Andenken ist gesegnet. Jesus Christus durch unsere Vermittlung spricht ihn heilig, sollten auch der Papst und die Papisten vor Wut darüber bersten. Auch wirst du aus diesen Schriften sehen, dass die Werke keinen Ruhm vor Gott haben und wie allein der Glaube nötig sei. — Hat sich an seine Füsse auch noch der theologische Schlamm geheftet, wer war damals frei davon? Aber er weist dir das reine und schöne Beispiel des Misstrauens und der Verzweiflung an deinen eigenen Kräften und des Glaubens, Vertrauens und Hoffens auf Gottes Barmherzigkeit, das ist: der evangelischen Lehre und christlichen Frömmigkeit. Nicht auf die Kraft seiner Gelübde oder auf seine Ordensregel, nicht auf seine Kutte, auf die Messe oder auf die Werke seines Ordens vertrauend schritt er einher, sondern als Einer, der den Frieden des Evangeliums vorbereitet, steht er vor deinen Augen, angezogen mit dem Krebs der Gerechtigkeit und bewaffnet mit dem Schild des Glaubens und mit dem Helm des Heiles, nicht dem Orden der Predigermönche, sondern dem gemeinsamen Orden der Christen angehörig. Lebe wohl, Leser, und ahme ihm nach."

Christlicher Wandel, Glaube, Gnade — Alles ist das Werk der Barmherzigkeit Gottes, die in Jesus Christus, dem Gekreuzigten, uns die Erlösung schenkte. Zu der unermesslichen Liebe am Kreuze führt, von Liebesglut entzündet, wie einst Franz von Assisi, Savonarola die verirrten Seelen zurück. Hier ist der Quell der Gnade, hier der Inhalt des Glaubens, hier die Kraft des guten Lebens. Durch alle Hindernisse verschleiernder Zeremonien, durch die dichten Nebel des Aberglaubens, durch die Mauern rücksichtsloser Selbstsucht und erbarmungslosen Hochmutes dringt der sehnsüchtige Blick in das geheimnisvolle Dunkel des Opfertodes auf Golgatha und enthüllt, mit dem eigenen Liebesstrahl die Liebe erleuchtend, das Schmerzensbild. Die Seele, die dieses Bild erschaut hat, will nur dies Eine noch. „Unsere Glückseligkeit ist ein töricht und peinlich Ding und ist der Schimpf der Welt: nämlich ein Gekreuzigter, misshandelt und verachtet und verflucht von den Menschen". Aber in ihm liegt alles Heil.

„O höchste aller Wohltaten, o grösste Liebe, sich selbst den Tod zu erwählen, um Anderen das Leben zu schenken! Meine Seele ist zu schwach, eine so grosse Wohltat zu betrachten. Komm, Philosoph, hierher, schau auf dieses Kreuz: Du gehst und suchst nach Ruhe, Du gehst und suchst nach dem Endziel des Menschen: dies hier lehrt Dich die Glückseligkeit, hierin ist alle Philosophie beschlossen. Die Liebe Christi ist die Ruhe. Du gehst und suchst die Ruhe, siehe hier den Ort, wo Christus gekreuzigt ist, ausser ihm findet sich nirgends die Ruhe. Dies ist das Endziel des Menschen, dieses ist es, was dich fest in allen Bedrängnissen macht, dies lässt alle Ehren verachten, für dies verschleudert man allen Reichtum und sammelt sich Schätze im Paradiese und gibt sich den

höheren Dingen hin. Dies ist es, was wir predigen. Nos predicamus Christum crucifixum, wir predigen den gekreuzigten Christus". (Ueber Ruth am 23. Mai 1496.)

Christus und nichts Anderes! Wohl bleibt dem Frate die Jungfrau und Königin Maria anbetungswürdig, wohl wendet er sich im Gebete an sie als die beste Vertreterin bei Gott, der von diesem nichts verweigert werden könne, und fordert das Volk auf, zu ihren Ehren das Avemaria zu beten, aber ihr Kultus erscheint demjenigen Christi so untergeordnet, dass seine Feinde ihn anklagen konnten, wenig von der Jungfrau Maria zu sprechen. Und glaubt er auch an die wirksame Fürbitte der Heiligen, so erwähnt er sie doch fast ausschliesslich nur als Zeugen der Wahrheit. Er bricht nicht mit den Anschauungen der Kirche, sondern er reinigt sie nur, indem er, alles Nebensächliche und von der wahren Heilslehre Abziehende bei Seite schaffend, diese ihrem evangelischen Kerne nach enthüllt. „Wir vertrauen, Herr, nur auf das Blut Christi und auf Deine Barmherzigkeit, die für einen Jeden Genugtuung gegeben, weil ihr Verdienst unendlich ist". (XV. Predigt über Hiob.) Christus wird der König der florentinischen Republik, Christi heiliger Name wird in neuer seelenvoller Bedeutung zum Gruss und Erkennungszeichen der Anhänger Savonarolas, er wird zur Entflammung des inneren Lebens. Immer wieder wird er in den Predigten gedeutet und verherrlicht nach der Fülle der Kraft. „Würde der verehrungswürdigste Name unseres Herrn Jesus Christus, o Geliebteste, verstanden und geliebt, wie er zu verstehen und liebenswert ist, dann wäre in uns eine so grosse Flamme der Liebe, dass wir, alle irdischen Dinge vergessend nichts Anderes lieben, nichts Anderes suchen, an keinem anderen Dinge uns ergötzen würden". (XVIII. Predigt über die I. Epistel Johannis.)

Wir predigen Christus den Gekreuzigten. Das Letzte und Höchste christlichen Lebens bleibt, „sich in die Anschauung des Kruzifixus zu versenken und in dieses sich zu verlieben". (VII. Predigt über Ruth.) Vom Kreuze kommt uns alle Erleuchtung. „Halte Dir Gott immer gegenwärtig, als wärest Du vor Ihm, Angesicht in Angesicht. Und hast Du nicht so viel Erleuchtung, dass Du dies aus eigenen Kräften zu tun vermagst, so gehe vor ein Kruzifix oder bringe Dir dies Bild vor Deine Augen, und sprich mit Ihm und bringe Ihm alle Wohltaten, die Er Dir getan hat, in Erinnerung und danke Ihm, so sehr Du vermagst. Und tue es jeden Tag und jede Stunde, da Du die Möglichkeit hast, es zu tun, und hauptsächlich an den Festtagen, welche hierfür bestimmt sind: Gott zu ehren und sich Seiner zu erinnern. Und betrachte Seine Güte, wie gross sie ist, und wie viel Gutes Er allen Geschöpfen getan, und Dir im Besonderen, und dass Er uns gewürdigt, Fleisch zu werden und Sich zum Menschen zu machen und für Dein Heil sterben wollte". (XXI. Predigt über Hiob.)

„Predige Deiner Phantasie und sage: o meine Phantasie, habe immer die Vorstellung in Dich eingeprägt, dass ich sterben muss, stelle Dir nichts

Anderes als diesen Gekreuzigten vor, Ihn umarme, zu ihm nimm Deine Zuflucht". (Predigt an Himmelfahrt 1496.) „Achte darauf: was wollen diese Wunder sagen? Was will das Blut sagen? Was wollen die am Kreuze geöffneten Arme sagen?" (XVIII. Predigt über den Psalm: Quam bonus.)

Alles Elend, alle seelische Verkommenheit kommt daher, dass die undankbare Christenheit des göttlichen Leidens nicht eingedenk ist. Eine Charfreitagspredigt, die in einem Autograph enthalten ist (Villari I, Dok. XX), spricht es in Verzweiflung aus, sie enthüllt aber zugleich, dass dem Manne, der sein Volk retten wollte, die fast übermenschliche Macht der Wirkung auf die Seelen und die Kraft, selbst den Opfertod zu erdulden, aus dem Aufblick zum Kreuze geworden ist. Die Schmerzensgewalt des Mitleidens war Anfang und Ende seines grossen, gottgeweihten Lebens. Und der Gekreuzigte „spricht ihn durch unsere Vermittlung heilig".

„Gedenke doch, wie ich so elend und verlassen, mit Wehmut und Galle getränket bin. (Klagel. Jeremiä 3, 19.) Je mehr mich zum Weinen bewegen das grausame Leiden, die Schmerzenspein, die Todeswunden, das vergossene Blut, die jüdische Beschimpfung und der erbarmungslose Tod meines süssesten Erlösers, des unbefleckten und unschuldigen Lammes, Christus Jesus, o Geliebteste, um so mehr empört mich die zur Schau getragene Blindheit, die verworfene Bosheit, die krasse Ignoranz, die hochmütige Hartnäckigkeit, die teuflische Meinung und die über Alles grosse Undankbarkeit des elenden undankbarsten christlichen Volkes, welches für eine so grosse Wohltat, ich sage, nicht nur nicht Dank bezeugt, nicht nur niemals sie ins Gedächtnis sich zurückführt, nein, was viel schlimmer ist: Viele gibt es, die mit Taten und Worten sie verachten. O undankbarster Mensch, so heilbringend dieser Tag für dich ist, wenn Du willst, so schädlich, wenn Du ihn nicht achtest. Von jeder Seite betrachtet, andächtige Seele, ist daher dieser Tag ein reicher Quell von Tränen und Seufzern: hier sehe ich den Tod eines Unschuldigen, dort die Undankbarkeit der Christen. Welches Herz ist so hart, welcher Geist so eisern, wer ein so grausamer Nero, dass er nicht weinte! Ich wende mich nach der einen Seite und gewahre Christus am Kreuze betrübt, geängstigt, dürstend, der zu trinken verlangt, und kein Mensch findet sich, der so mitleidig wäre, es ihm zu reichen. Vielmehr mit bitterer Galle wird er getränkt. Ich wende mich nach der anderen Seite und sehe die Mutter, so von Tränen und bitteren Seufzern beschwert, dass es jedes mitleidlose Herz mitleidig machen müsste. Ich sehe aus Mitleid für ihren Schöpfer die Sonne verdunkelt, die Felsen geborsten und die Erde beben. O menschliche Herzen, härter als Felsen, undankbarer als die empfindungslosen Geschöpfe! O Blinde, die ihr euch niemals so grosser Barmherzigkeit erinnert! Weine, mein Herz, weine, Seele, weint, meine Augen, leistet dem leidenden Herzen

und der Seele Gesellschaft; weint mit mir, Kleine und Grosse, Männer und Frauen, Gerechte und Sünder, Arme und Reiche, Geistliche und Laien, aus Mitleid mit diesem herbsten Tode; weint ihr Himmel, weint, Sterne, weine, o Erde mit allen Elementen; es weine mit mir aus Mitleid jegliche Kreatur! Lasst uns Alle den grausamen Tod unsres Schöpfers, unsres Erlösers, unsres süssen Heilandes beweinen. Gedenke, andächtige Seele, seiner Armut, sieh ihn am Kreuze nackt ohne Bekleidung; gedenke des Schimpfes, ihm angetan zwischen den zwei Schächern gleich einem Sünder; gedenke seiner unzählbaren Leiden und Wunden, dass er gleich einem Aussätzigen erscheint; gedenke der grossen Bitterkeit des Kreuzestodes! O Mitleid, o Grausamkeit, o grosse Liebe, o unermessliche Güte! Niemals komme Dir, Seele, so grosse Liebe aus dem Sinn, niemals aus dem Gedächtnis so grosse Barmherzigkeit: nimmer vergiss es! Erhebe erbarmend die Augen Deines Geistes und schau', welch' mitleidloses Gepräge, welch' grausames Holz, welch' bittrer Tod dies gewesen! Sieh, ob es eine grössere Qual geben kann! Bedenke, ob man jemals grössere Liebe sah! O grausame, harte, erbarmungslose Seele, warum weinst Du nicht, warum seufzest Du nicht, warum trägst Du nicht immer dieses Kreuz in die Wurzel Deines Herzens eingemeisselt? Siehe hier Deinen süssen Bräutigam Jesus, siehe hier Deinen liebreichen Jesus, siehe hier Deinen geliebten Jesus, aus Liebe zu Dir aufgehangen, ausgespannt und ganz von Blut überströmt. Er schreit zu Dir vom Kreuze, dass Du niemals so grosse Liebe vergessest, und sagt: Gedenke doch, wie Ich so elend und verlassen, mit Wermut und Galle getränkt bin. Drum, so antworte Du: ich werde Deiner gedenken, denn meine Seele sagt mir's."

Solches Christentum ist auch dasjenige Michelangelos gewesen. Indem wir Savonarolas Anschauungen uns vergegenwärtigen, lernten wir die seinen kennen. Nicht allein, dass Buonarroti in der Einfachheit seines Lebens, in Demut, Gebet und Liebe die Regola del ben vivere verwirklichte, sein Bekenntnis vom Glauben und von dem Verhältnis der Werke zu diesem, sein Bekenntnis zu Christus war das gleiche: der dichterische Ausdruck, den sein religiöses Leben gewann, wird uns hierüber keinen Zweifel lassen. Die einzige Frage könnte sein, ob er in seinen späteren Lebzeiten noch Wandlungen durchgemacht, ob die Berührung mit den reformatorisch gesinnten Geistern in den dreissiger und vierziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts seinen Glaubensüberzeugungen eine neue bedeutsame Richtung gegeben hat?

Die Kunst von Beuron.

Vorwort.

Gewiss wird eine von starker Sympathie belebte Darstellung und Erläuterung einer eigentümlichen, durchaus ernsthaften Kunsterscheinung unserer Zeit auch unsere Leser interessieren. Und mehr als das, sofern es sich dabei um eine religiöse Kunst handelt, der besondere religiöse Untergrund aber nicht deutschen Ursprungs und Wesens ist. Daraus ergibt sich eine für uns wertvolle Bestätigung der Einsicht, dass auch eine dort erwachsene Kunst bei all ihrer Reinheit und Würde doch uns fremd bleiben muss, ja, ihre Bedeutung selbst einer geistigen Richtung verdankt, welche der unseren gerade entgegengesetzt ist. Wir sehen, wie hier Alles auf die Form, bis zur Formel, hinaus- oder zurückführt, wie „Kunst" eigentlich da erst beginnt, wo Geist bereits Form geworden ist. So tiefsinnig diese Form aufgefasst werde, so bedeutsam sie ursprünglich sich gebildet haben mag: das „Jenseits", das sie symbolisieren soll, ist nicht das schöpferische „Jenseits des Künstlers" im Sinne eines Friedrich von Hausegger, sondern ein abstraktes Jenseits, Abseits von dem Menschen, der die Kunst sich zu stäts lebendigem Ausdrucke seines eigenen Innern schafft. Der deutch-christlich-evangelische Gott „baut" aber „von Innen", und jeder Formalismus, auch der edelste und feierlichste, bildet den wesenhaften Gegensatz zu seiner Bauweise. Auch wo die innerlichste der Künste, die Musik, in Frage kommt, wird sie von dem Formalisten, sei er Altägypter, Altgrieche, Neurömer oder Neobuddhist, wohl nach den „heiligen" d. i. naturgesetzlichen Verhältnissen der selbständigen Töne, also des Ausdrucksmittels, geschätzt werden, nicht aber als der seelische Ausdruck der menschlichen Empfindung und Gebärde, der vom Volkslied und Volkstanz bis zum grossen Drama sich steigern konnte. Dies vollzieht sich nicht auf dem Wege der heiligen Formen, Maasse und Zahlen, sondern ist die künstlerische Entwickelung der menschlichen Persönlichkeit selbst, welche das Heilige, das „Himmelreich", im Herzen trägt, das „Jenseits" von innenseits her begreift und gewinnt. Die Form ist das Werdende, das Geschöpf des Ausdrucks, nicht sein Beginn, Prinzip, Fundament oder Vorbild. Bedeutende Künstler und Kunstwerke können auf dem Boden des Formalismus, den wir auch Romanismus nennen dürfen, entstehen; ganze Künste und Kunstperioden können sich auf ihn gründen: die Dürer, Rembrandt, Bach, Beethoven, Kleist, Wagner und ein guter Teil des Allumfassers Goethe, sein ganzes deutsches Wesen, seine Persönlichkeit, werden nie darunter sein. Wie wenig auch einst in Rom der grösste Genius der Renaissance auf jener Linie des Kunstschaffens sich bewegt hat, die nach Beuron führt, das ahnt man dort sehr wohl, wir aber erkennen den tief begründeten Gegensatz auf's Deutlichste aus jenem Werke, das in diesem Stücke unserer „Blätter" besonders gewürdigt wird: Henry Thode's „Michelangelo".

H. v. W.

Liebliches Beuron, freundliches altes Kloster im romantischen Donautal, wie stehst du mir angenehm in der Erinnerung! Du Wiege einer heiligen Kunst, du Quelle des Segens für ein ganzes Land, du Pflanzstätte frommer und gelehrter Männer, wie viel verdankt die Welt deinem Dasein! Vom kunstliebenden Herrscher Deutschlands anerkannt, strahlt dein Ruhm jetzt

weithin und deine Kunst ist durch den Besuch Wilhelms II. auf dem ehrwürdigen Monte Cassino über Nacht bekannt und berühmt geworden. Eine Erneuerung kirchlicher Kunstübung knüpft sich an deinen Namen in unserer Zeit des Naturalismus und ästhetischen Verfalles.

Wie die Benediktiner den alten schönen Kirchengesang wieder zu Ehren gebracht haben, so gehen sie in bewusster Absicht wieder auf die heilige bildende Kunst der alten Völker zurück und schaffen freudig an einer neuen Kunst, die die göttlichen Ideen in stilgerechte Form giessen soll. Schon der Gründer, der gottgeliebte hl. Benedictus, hatte der Kunst eine hervorragende Stelle in seinem Orden angewiesen. Ihn haben denn auch die Mönche von Beuron zuerst auf Monte Cassino durch Fresken verherrlicht, die einen Wendepunkt in der kirchlichen Kunstauffassung bedeuten.

Ich hatte schon viel herrliches in Italien gesehen, als ich im Jahre 1886 auf dem historischen Berg ankam und dort einige Zeit weilte: aber der Eindruck der Fresken aus dem Leben des Vaters der Mönche hat mir damals einen wahrhaft überwältigenden Eindruck gemacht, der durch nichts, was ich später sah, hat verwischt werden können. Ich habe mich dann später mit dem Kloster Beuron direkt in Verbindung gesetzt und habe mit Erlaubniss des hochwürdigsten Herrn Erzabtes Wolther, des Stifters der Kongregation, einen Winter dort zugebracht, um die Beuroner Kunst an der Quelle zu studieren. Ein intimer Umgang mit den Künstlermönchen, namentlich mit den drei Gründern der Kunstschule, dem Pater Lukas, Gabriel und Desiderius hat mir den nötigen Einblick in ihre Auffassung verschafft, und so will ich denn im folgenden kurz eine Einführung in sie zu geben suchen.

Als die Seele der Schule kann man den noch lebenden Frater Desiderius ansehen, der jetzt die Mosaiken in der Krypta zu Monte Cassino leitet. Er heisst eigentlich Peter Lenz und ist im Jahre 1832 zu Haigerloch in Hohenzollern geboren, kam 1850 nach München, wo er zuerst in der Modellierschule des Polytechnikums, dann als Bildhauer an der Akademie arbeitete. Einige Jahre war er auch Schreiner. Er suchte sich besonders durch Vertiefen in das Studium der Antike auszubilden, indem er fleissig die Schätze der Glyptothek betrachtete und in ihre geheimnisvolle Schönheit einzudringen suchte. Er erkannte, dass die Antike noch einen echten Kanon der Schönheit besass, der später verloren ging. Da er namentlich auch ein feines Verständnis für Architektur hatte, so fing er bald an, die ägyptische Kunst zu bewundern, in der seiner Ansicht nach der alte Kanon noch reiner erhalten ist. Für die Gotik oder Renaissance mit ihren modernen Fortsetzungen hat er nie grosses Interesse gehabt. Als später auf seinen Wunsch Freunde von ihm nach Aegypten gingen, um die heilige Kunst dort näher kennen zu lernen, und mit reicher Ausbeute beladen nach dem Kloster zurückkamen, da sie alles genau vermessen hatten, konnte

er triumphieren: denn seine Vorliebe für die ägyptische Kunst als die Mutterkunst hatte ihre Sanktion erhalten durch die gewonnenen Resultate. Was er geahnt hatte, dass nämlich die ägyptische Kunst in ihren Maassen vorbildlich sein muss, war durch die genauen Messungen bestätigt worden.

Er fing nun an, da er sich ganz dem Klosterleben widmete (ohne aber zum Priester geweiht zu werden), seine Anschauungen praktisch zu verwerten, indem er die Pläne für die Ausschmückung der heiligen Stätten entwarf, die dann von geschulten Brüdern ausgeführt wurden. Als interessantestes Beispiel seines Stiles mag die kleine Kapelle gelten, welche in der Nähe des Klosters Beuron von ihm errichtet wurde. Sie macht auf den Ungeschulten zunächst einen befremdenden Eindruck mit ihrer Herbheit. Aber sie zeugt von feinem Kunstgefühl. Es fehlen nur auf der Vortreppe die ägyptischen Sphinxe, die man auch nur aus Rücksicht auf die ungebildeten Bauern der Umgegend, die solche Fabelwesen nicht verstehen und zu würdigen wissen würden, weggelassen hat.

Alle grossen künstlerischen Taten der Beuroner gehen auf Lenz zurück. Doch ist der Anteil der einzelnen Künstler nicht immer möglich genau zu bestimmen, da sie gemeinsam arbeiten und der einzelne natürlich nach den Geboten des Klosterlebens ganz zurücktritt. Es wäre zu wünschen, dass alle Entwürfe, auch solche, die nicht ausgeführt worden sind, gesammelt und in einer monumentalen Publikation der Mitwelt vorgelegt würden. Seine Ansichten hat er übrigens in einer anregenden Studie niedergelegt, die unter dem Titel „Zur Aesthetik der Beuroner Schule“ als Nr. 11 der „Allgemeinen Bücherei“ bei W. Braumüller in Wien erschienen ist.

Sein Freund und Studiengenosse Jakob Wüger aus der Schweiz, der nun gestorben ist, war Maler und hatte 1847 die Münchener Akademie bezogen. Auch er trat zugleich mit ihm der Beuroner Kongregation bei und führte den Namen Pater Gabriel. Jüngere Kräfte sind hinzugekommen und suchen die Schule zu verjüngen.

Worin besteht nun die Bedeutung von Beuron? Sie ist darin zu suchen, dass hier der Welt ein Mal wieder gezeigt wird, dass die Kunst etwas Heiliges und Göttliches ist, dass sie daher von Menschen nur richtig aufgefasst werden kann, die selbst das ernstliche Bestreben haben, sich zu heiligen. Das war ja der Fehler der Renaissance, dass man damals anfing sich von den Einflüssen höherer Sphären loszulösen und bloss im Irdischen Genüge zu suchen. Die wahre Kunst wurzelt weder in der Natur noch in einer ungezügelten Phantasie. Sie hat ihre Heimstätte im Jenseits, hinter der Natur. Sie ist eigentlich die wahre, weil erhöhte Natur; sie kommt aus dem Reich der Ideen und erhebt uns daher zu Gott d. h. dem Absoluten.

Wenn die Kunst den Alten so hoch steht, so kommt es daher, dass sie aus höheren Sphären zu stammen scheint. Die Griechen verdankten ihre geistige Entwicklung den Asiaten und Aegyptern. Diese hatten sie wieder früheren Völkern entlehnt. Nach den neuesten Forschungen muss

man annehmen, dass die Weltentwicklung in der Weise vor sich geht, dass der Geist Gottes, der Logos, allmählich in der Weltgeschichte zum Ausdruck kommt, so dass anfangs wohl der Geist mächtig war, dass dann aber Zeiten folgten, die ein Vorherrschen des Stofflichen nötig machten, damit die Materie vom Geiste durchdrungen würde, dass dann aber schliesslich wieder eine Aufwärtsbewegung stattfindet.

Daraus würde folgen, dass die ersten Menschen, wie auch die Bibel berichtet, dem Absoluten näher standen, dass sie dann ihre Kenntniss höherer Weisheit zum Teil auf eine spätere Gestaltung der Menschheit, die tiefer stand, forterben konnten, was die Theologen bekanntlich mit dem Worte „Uroffenbarung" bezeichnen. Die Kunst nun hat offenbar in dieser Urweisheit ihren Ursprung genommen. Es bestanden heilige Zeichen, Zahlen, Wörter, Töne und Farben. Durch ihre Zusammensetzung entstand die ursprüngliche Kunst. Dies geht aus einer Vergleichung der Kunstprodukte der ältesten Völker hervor. Man findet bei allen alten zum Teil ausgestorbenen Völkern die selben heiligen Symbole, z. B. das Kreuz, die Svastika, den Kreis usw. Das kann doch kein Zufall sein. Vielmehr muss man annehmen, dass die Alten die Gottheit in solchen Symbolen verehrten, die schliesslich nur noch den eingeweihten Priestern verständlich waren und in den Mysterien den vorher Geprüften feierlich mitgeteilt wurden. So bedeutete z. B. der einfache Kreis den ersten Logos (Gott Vater), ein Kreis mit einem Strich durch den zweiten und mit einem Kreuze den Dritten. Als die Menschen materieller wurden, und infolgedess auch den ursprünglichen reinen Glauben einbüssten, wurde doch diese Symbolik noch angewandt. Sie blieb aber esoterisch. So hat die religiöse Kunst zuerst einen esoterischen Charakter gehabt und pflegt ihn bei jeder neuen Religion im Anfang zu zeigen. Man vergleiche den erhabenen Stil der Katakomben, des Byzantinertums und des romanischen Stiles mit dem Charakter des Barocks und Rokokos!

Namentlich die Inder scheinen auf dem esoterischen Gebiete, ebenso wie die Chaldäer und Aegypter, Grosses geleistet zu haben. Sie begriffen, dass jeder Ton eine bestimmte seelische Wirkung ausübte. Darauf beruhte die Schaffung einer heiligen Musik. Die alten Weisen der Veden sind seit unvordenklichen Zeiten aufbewahrt und werden auch heute noch heilig gehalten, weil man von der Wirkung der Töne und Zauberformeln (Mantras) überzeugt ist. Aehnlich hatte man die Wirkung der Farben erkannt. Die heiligen Bücher der Aegypter wurden sogar in bestimmten Farben geschrieben; je nach dem Inhalt gab es eine andere Farbe. Die Gewänder der Priester zeigen dies Prinzip in der Kirche bis auf den heutigen Tag. — Dass die Welt schliesslich nach Maass, Zahl und Gewicht geordnet ist, wusste man damals schon besser wie später. Die ganze Theorie des Phythagoras geht auf die Aegypter zurück und die chaldäischen und indischen Berechnungen sind mustergiltig. Auch die Buchstaben waren ursprünglich Geheimzeichen wie die Hieroglyphen, die überirdische und dann auch irdische Dinge bezeichneten.

In den Runen hat sich noch viel von der ursprünglichen Bedeutung erhalten, und die alten Peruaner hatten bekanntlich eine merkwürdige Bilderschrift, die sie an ihren Tempeln anwandten. Man könnte also die Erfindung der Schrift die erste Kunsttat nennen, weil sie Ideen zur sinnlichen Erscheinung bringt.

Neben dieser heiligen Kunst bildete sich naturgemäss eine weltliche, die von der Betrachtung der Natur ausging. Es ist die realistische, die schliesslich leicht zur naturalistischen, zur Unkunst wird. Während die hieratische Kunst die Ideen rein, so zu sagen nackt darstellt, legt die weltliche das Schwergewicht auf eine schöne Ausführung. Sie bewirkt dann auch schliesslich eine Verweltlichung der heiligen Kunst. Man kann dies an der Entwicklung der Götterbilder in Griechenland sehen, aber ebenso an der unserer Madonnen. Eine Rokokomadonna ist keine Mutter Gottes mehr. Schon bei Raffael beginnt der Weltsinn.

Es wiederholt sich augenscheinlich die selbe Erscheinung in jeder grösseren Periode, die die Menschheit als Ganzes zeigt, nämlich dass die erste Kunstperiode noch eine spirituelle Kunst hervorbringt, dass dann eine zweite Periode kommt, die die Malerei mehr berücksichtigt, und dass dann schliesslich eine Rückkehr zu einer geläuterten geistigen Kunst stattfindet, welche die Lehren der zweiten Periode vereinigt mit denen der ersten.

Im 19. Jahrhundert hatte bereits ein Rückschlag stattgefunden, ein Suchen nach Rückkehr zur heiligen Auffassung, so bei Overbeck, Cornelius, Hess, Burne Jones. Die ganze Schule der Prärafaeliten in England wie die der Nazarener ist gegen den Geist der Renaissance. Auch ein so bedeutender Mann wie Ruskin wendet sich gegen diese Periode als einen Abfall von der wahren Kunst, die er der Gotik vindiziert. Die Beuroner aber wollen auch von der Gotik nichts wissen. Sie kommt ihnen weltlich vor. Sie bevorzugen die Antike. Und in der Tat, wir haben noch lange nicht genug von der Antike gelernt.

Namentlich hat man noch nicht die Orientalen berücksichtigt, wie sie es verdienen. Bekanntlich hat die griechische Kunst auf die indische einen ähnlichen grossen Einfluss ausgeübt, wie auf uns. Die Schöpfung der Buddhastatuen ist ihr Werk. Dieser interessante Typus des Mannes, der die Welt überwunden hat, steht in Parallele zu unseren Christusdarstellungen, die ebenfalls von antiken Vorbildern (Apollo, Orpheus usw.) ausgegangen sind. Namentlich in Japan sollen die schönsten Buddhaköpfe sein. Was wir zu sehen bekommen, ist nur Fabrikware. Dass aber die Attribute der indischen Götter und Heiligen die selben sind, wie die christlichen, z. B. der Nimbus, die Mandorla usw. beweist schlagend, dass diese Abzeichen uralt sind. So ist die „Mandorla“ nichts anderes als das Ursymbol des „aurischen Eies“, d. h. der Gottheit. Ich konnte dies alles schon auf den ältesten Statuen konstatieren, so dass also eine Einwirkung des historischen Christentums ausgeschlossen ist.

Gerade die Japaner sind so religiös, dass sie es als eine Entweihung ansehen, einen Buddha auch nur photographieren zu lassen. Als die japanische Regierung die schönsten Gautamas zur Pariser Weltaustellung schicken wollte, lehnten es sämtliche Tempel ab, und die schönsten Sachen, die hingeschickt wurden, konnte sich der Kommissär nicht entschliessen, ausstellen zu lassen, um sie profanen Augen nicht preiszugeben. Sie blieben ruhig im Gewölbe des Crédit Lyonnais liegen.

Eine ernstlichere Beschäftigung mit der Kunst der Japaner könnte uns nicht schaden. Man sieht dort noch heiliges Kunstgefühl in der Art des Baues der Tempel, z. B. dem schönen Schwung der hölzernen Dächer. Auch die Verehrung, die sie für die Kunst haben, übertrifft bei Weitem alles, was man bei uns gewohnt ist, wie auch die Verehrung für die wirklichen Künstler so gross ist, dass sie von den Adligen unterhalten werden, ohne nötig zu haben, ihre Kunstwerke dem Publikum verkaufen zu müssen.

Die heilige Kunst ist also überall, wo sich noch das Feingefühl erhalten hat für Maass, Farbe und Ton. Ja, sie bilden zuletzt im Jenseits eine Einheit. Denn auf einer gewissen Höhe gehen sie in einander über. Mir hat einmal Frater Desiderius gesagt, die Anfangsklänge des Pilgerchores im „Tannhäuser" zeigten die selben Maasse wie die ägyptischen Pyramiden. Und so kann man sagen, dass jedes wahre Kunstwerk Musik ist.

„Wie, hör' ich das Licht?" sagt Tristan kurz vor seinem Tode. Ja, wer sich dem Jenseits nähert, erhält eine Vorstellung der ewigen Ideen, die über alles Irdische erhaben sind. Nur die grössten Kunstwerke geben uns eine Ahnung vom höheren Leben. Nur ein von Gott begnadeter Mensch kann sie schaffen. Auf ihnen beruht dann aber auch das Erlösende, Befreiende. Von dem Zeus des Phidias ward erzählt, dass, wer ihn geschaut habe, nie ganz unglücklich werden könnte.

Als ich im Vatikan war und die berühmte Statuensammlung ansah, näherte ich mich auch einem Saale, aus dem zwei junge Männer herauskamen, die ich für englische Studenten hielt. Der eine sah beim Durchschreiten der Türe noch einmal strahlenden Antlitzes nach einer Statue zurück und warf ihr voll Entzücken eine Kusshand zu. Ich dachte mir sogleich, dass dies der Eros von Centocelle (il Genio del Vaticano) sein müsse — und ich hatte recht. Diese Erinnerung kommt mir, wenn ich an die Kunst von Beuron denke, ganz von selbst. Die heilige Kunst ist die wahre, weil sie vom Genius der Liebe eingegeben ist, und sie erweckt Gegenliebe.

Harald Grävell.

Die Kunstlehre der „Meistersinger“ und Immanuel Kant.

Von Robert Petsch.

(Zum 12. Februar 1904.)

Bald nach seinem Einzuge in Weimar schreibt Schiller im Hinblick auf einen Besuch im nachbarlichen Jena an seinen Freund Körner in Dresden: „Gegen Reinhold bist Du ein Verächter Kants, denn er behauptet, dass dieser nach hundert Jahren die Reputation von Jesus Christus haben müsse.“ Nun sind gar 100 Jahre seit dem Tode des grossen Königsberger Philosophen dahingegangen, aber mit jener, von übereifrigen Anhängern prophezeiten, abgöttischen Verehrung sieht es schlecht aus. Gottlob! möchten wir sagen; es taugt nicht, einen noch so grossen Menschen zum Götzen zu machen — und doch wünschten wir heutzutage bisweilen etwas mehr Kant, etwas mehr von seiner rücksichtslos-energischen Art im Denken und im Aussprechen der Gedanken, etwas von der methodischen Gründlichkeit und dem deutschen Ernste, der den Dingen bis in die letzte Tiefe nachgeht und nicht ruht, bis ihm ein Problem zur Klarheit gereift ist; immerhin werden wir dankbar anerkennen: der grosse Meister von Königsberg hat unser Denken in Zucht genommen, hat, wie er selbst aus altpreussischem Geiste entsprossen war, andererseits wieder auf die sittliche Erziehung seiner engeren Heimat und damit auch mittelbar des weiteren Deutschlands stählend eingewirkt, Jahrzehnte nach seinem Tode vielleicht noch stärker, als zu seinen Lebzeiten; ja gerade heute, wo wir so weit von der Erscheinung des Mannes abstehen, dass wir sie historisch zu fassen vermögen, heut beginnt für das Wesentliche an ihm, wenn wir nicht irren, eine Zeit neuer Wirksamkeit. Aber auch während des verwichenen Jahrhunderts hat wohl jeder tiefere Geist zu ihm Stellung genommen, sich mit seinen Ideen auseinanderzusetzen gesucht.

Unser Meister hat die Hauptwerke Kants gekannt und hat sie mehrmals erwähnt. Er sah in Schopenhauer den eigentlichen Vollender der Kantschen Philosophie; ihm verdankte es Wagner, dass die herbe Lehre der Kritik der reinen Vernunft keinen niederschmetternden Eindruck auf ihn übte, wie einst auf Heinrich von Kleist. „Auf dem Wege der Kritik des Denkens selbst, sagt er, hat uns Kant das Licht für die richtige Erkenntnis der Dinge angezündet. Er lehrte uns, das Verlangen nach der Erkenntnis der Welt der Kritik des eigenen Erkenntnisvermögens nachzustellen; gelangten wir hierdurch zur vollständigen Unsicherheit über die Realität der Welt, so lehrte uns dann Schopenhauer durch eine weitergehende Kritik, nicht mehr unseres Erkenntnisvermögens, sondern des aller Erkenntnis in uns voraufgehenden eigenen Willens, die untrüglichsten Schlüsse auf das

An-sich der Welt zu ziehen.“ Mehrmals erwähnt der Meister ferner die „Kritik der Urteilskraft“, die für unsere moderne Aesthetik geradezu epochemachend gewesen ist; er spricht aber mehr von ihrer Einwirkung auf Schiller, als dass er sich selber mit den Hauptbegriffen Kants auseinandersetzte. Und doch musste ihm bei tieferem Eindringen in die Lektüre die Verwandtschaft der Anschauungen über Wesen und Wirken des Genies ins Auge fallen. Ich darf hier nicht daran denken, im einzelnen die Fäden zu verfolgen, die durch ästhetische Werke hindurch oder auf dem Wege der Tradition direkt und indirekt von Kant zu Richard Wagner hinführen, kann hier am wenigsten die Weltanschauungen beider Männer in Parallele zu einander stellen; dazu müsste man ein Buch schreiben, und dies Buch wird einst noch nötig werden; heut nur im Andenken an den festlichen Tag, den wir eingangs erwähnten, ein paar lose Bemerkungen, Vergleichungen zwischen Kants ästhetischer Hauptschrift und der vollkommensten und reifsten Darlegung der Kunstlehre unseres Meisters, den kunsttheoretischen Abschnitten in den „Meistersingern“, unter gelegentlichem Hinblick auf die Prosaschriften.

Schiller hat in jenen hochbedeutsamen Briefen an Körner, in denen er zu Anfang des Jahres 1793 seine sich eben festigenden Anschauungen über das Wesen des Schönen und der Kunst niederlegte, Kants Schönheitsbegriff im Gegensatz zu den Ansichten seiner Vorgänger folgendermaassen zu bestimmen versucht: die englischen Empiristen und Sensualisten, am nachhaltigsten vertreten durch Burkes Buch über das Schöne und das Erhabene, sehen das Wesen des ästhetischen Eindrucks in der blossen, unmittelbaren Affektibilität der Sinne, indem der wahrgenommene Gegenstand entweder unseren Geselligkeits- oder unseren Selbsterhaltungstrieb anregt: ihr Schönheitsbegriff ist sinnlich-objektiv; Baumgarten dagegen, der erste Deutsche, der ein Lehrbuch der Aesthetik im Anschluss an die Leibnitz-Wolffsche Aufklärungsphilosophie verfasste, formulierte das Gefühl des Schönen als die bloss sinnliche, d. h. verworrene Auffassung des Vollkommenen, die bei verstandesmässiger Durchdringung sich als wahr erweisen würde: sein Schönheitsbegriff ist rational-objektiv; er verlegt die eigentlichen Grundbedingungen des ästhetischen Eindrucks in das Objekt selbst und zwar in eine Eigenschaft des Objekts, die insofern auf meine Vernunft wirkt, als ich das die Manigfaltigkeit verbindende Einheitsprinzip wenigstens verworren aufzufassen versuche. Von solcher Vernunfttätigkeit nun will Kant nichts wissen; im Gegenteil, der ästhetische Eindruck ist ihm Sache der Urteilskraft und von der reinen Vernunft als dem Prinzip des Erkennens gerade so weit entfernt, als von der praktischen Vernunft als dem Prinzip des sittlichen Handelns; dort handelt es sich um Erkenntnis der Natur, hier um die Verwirklichung eines Zweckes, dort um etwas, das ist, hier um etwas, das sein soll; im ästhetischen Verhalten aber fassen wir die Natur ohne Rücksicht auf ihre Existenz und irgend welche äusseren Zwecke auf, wir betrachten die Gegenstände nicht, um uns Begriffe

über sie zu bilden, sondern rein um ihrer selbst willen, uns kümmert nicht Inhalt und Wert, sondern nur die Form. „Schönheit ist Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird"; es handelt sich also bei dieser Zweckmässigkeit nicht um einen äusseren Zweck, sondern um die von mir wahrgenommene innere Zweckmässigkeit des Gegenstandes, um die Vollkommenheit, die er in der Anordnung seiner Teile u. s. w. zu verkörpern scheint. Und zwar ist der schöne Gegenstand entweder in seiner Form rein durch sich selbst bestimmt, trägt das Prinzip seiner Zweckmässigkeit in sich selber, und wir reden dann von „freier Schönheit" wie vor allem bei der Landschaft, die an sich selbst gefällt; oder wir legen bei der Betrachtung einen gewissen Maassstab an und zwar denjenigen, den uns der in unserer Vorstellung aufbewahrte Begriff der Gattung gewährt, wir halten die einzelnen Erscheinungen, (den einzelnen Eichbaum) mit dem Begriff („Eichbaum") zusammen, der sich in uns gebildet hat und sprechen dann von „anhängender Schönheit". Jedenfalls tritt aus diesen Erörterungen, denen Schiller die Bestimmung entnimmt, dass Kants Schönheitsbegriff: „subjektiv-rational" sei, das eine hervor, dass der unmittelbare sinnliche Eindruck eines Gegenstandes, jenes blosse durch die Erscheinungen erregte Wohlgefallen, das uns etwa ein einzelner Ton, eine leuchtende Farbe, ein weicher Gegenstand einflösst, nicht unter den Begriff des „Schönen" im Kant'schen Sinne fällt; er scheidet es vielmehr als das bloss „Angenehme" aus dem Reiche der ästhetischen Betrachtungen von vornherein aus. Kant ist nicht umsonst der Schüler und Nachkömmling der Aufklärungsperiode, der Blütezeit des Intellektualismus in Deutschland; eine Schönheit ohne tieferen Gehalt, das heisst ohne die Möglichkeit der Wahrnehmung einer „ästhetischen Idee", ist für ihn so wenig vorhanden, als für Klopstock, der über „eine nur schöne Frau" spottet. Er wartet ab, ob ihm die Gegenstände etwas sagen und überträgt die Ideen, die sie in ihm anregen, auf die Gegenstände selber; sie scheinen ihm belebt, zweckmässig geordnet und bewegt, seiner eigenen Auffassung von ihnen entsprechend. Uns kann es nun hier ziemlich gleichgültig bleiben, ob Kant recht damit hat, dass wir erst in unserer Auffassung die Gegenstände beleben und beseelen, oder ob Schiller, im Anschluss an Herders höchst geniale, „organisch-dynamische" Naturauffassung, wonach selbst die „unorganischen" Körper bereits Spuren von Beseelung aufweisen, mit Recht die „lebende Gestalt", die „Freiheit in der Erscheinung", d. h. die Bestimmtheit durch sich selbst, von innen heraus, nach einem immanenten Gesetz von den ästhetisch aufzufassenden Gegenständen selbst fordert; die Hauptsache ist, dass einer wie der andere nicht bei der toten, äusseren Form des Gegenstandes stehen bleiben, sondern bei der inneren Form anlangen, bei dem innerhalb des Gegenstandes wirklich oder scheinbar wirkenden Formgesetze, das wir in der ästhetischen Auffassung zwar nicht mit begrifflicher Klarheit erkennen, aber doch gefühlsmässig ahnen.

Diese Grundbegriffe der Bestimmtheit des ästhetischen Objekts durch sich selbst, seiner Unabhängigkeit von äusseren Zwecken, seiner Beziehung auf unser eigenes Innenleben, tauchen nun auch bei Richard Wagner auf: „Nach dem höchsten Prinzip der Aesthetik", schreibt er Schriften VIII 124, sicherlich im Hinblick auf Kant, „ist nur das Zwecklose schön, weil es, indem es sich selbst Zweck ist, seine über alles Gemeine erhöhte Natur, somit das, für dessen Anblick und Erkenntnis es sich überhaupt der Mühe verlohnt, Zwecke des Lebens zu verfolgen, enthüllt; wogegen alles Zweckdienliche hässlich ist, weil der Verfertiger wie der Beobachter stäts nur ein fragmentarisches, beunruhigend aneinandergereihtes Material vor sich haben kann". Was aber ästhetische Auffassung der Natur bedeutet, zeigt uns Walther Stolzing in seinem Probeliede vor den Meistersingern: Lenzessehnen und Frühlingsahnen hat sich in stiller Winternacht aus den Versen Meister Walthers in sein Herz eingeschlichen und die Natur in ihrer Waldespracht hat seinem Sehnen zur Erfüllung verholfen; darüber ist er selbst zum Dichter geworden: „Was Winternacht, was Waldespracht, was Busch und Hain mich wiesen, ... was Rossesschritt, was Waffenritt, was Reihentanz bei heitrem Schanz mir sinnend gab zu lauschen", das will er im Meisterliede zu Gehör bringen; also auch hier als erste Bedingung die Rückwirkung des erschauten Objekts auf das schauende Subjekt, die Notwendigkeit, dass die erschaute Natur dem Künstler „etwas sage". Und wie stark Richard Wagner das subjektive Element des ästhetischen Eindrucks einschätzte, zeigt uns ja zur Genüge Hans Sachsens köstliches Selbstgespräch am blühenden Fliederstrauch, dessen Duft ihn nicht umsonst so sanft umfängt, sondern will „dass er was sagen soll"; mit dem unmittelbar sinnlichen Eindruck muss sich eine seelische Erregung verbinden.

Wer ist nun solcher ästhetischen Erregungen fähig? Kant würde antworten: jeder reine, im Vollbesitze seiner seelichen Kräfte befindliche Mensch. Das ästhetische Wohlgefallen an einem Gegenstande ist ganz allgemein; der eine muss das selbe als schön empfinden, wie der andere. Die ästhetischen Urteile gründen sich auf ein rein menschliches Gefühl, nämlich auf das Gefühl jener reinen, von jedem persönlichen Sonderinteresse freien, nur kontemplativen Verfassung, worin Verstand und Einbildungskraft sich mit einander in Harmonie befinden. Auf dieser allgemeinen Menschlichkeit des ästhetischen Gefühls aber beruht die Möglichkeit der Mitteilung.

Alle Menschen können also schliesslich ästhetisch empfinden. Aber nicht alle sind zu Künstlern geboren; die Kunst ist die vollkommene Darstellung einer ästhetischen Idee; vollkommen, das heisst einer inneren Gesetzmässigkeit folgend, die aber in dem Kunstwerk nicht zu Tage treten darf, ja die vielleicht dem Künstler nicht einmal voll bewusst wird; und mit dieser Auffassung des genialen Produzierens als einer Tätigkeit unter dem Zwange der Naturnotwendigkeit steht der Philosoph auf dem gleichen Boden, wie die jungen Genies seiner Zeit, die „Stürmer und Dränger".

„Die Poesie, sagt Herder, ist nicht das Erbteil einiger wenigen vornehmen und gebildeten Männer, sondern eine Welt- und Völkergabe“; „sie ist die Ursprache der Menschheit“, hatte Hamann gerühmt; und diese Bestimmtheit des Künstlers durch ein in ihm wirkendes, unumgängliches Gesetz, von Goethe tief empfunden, hat auch Schiller wiederholt ausgesprochen:

Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
Er kam mit Donners Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güssen,
Und Eichen stürzen unter ihm;
Erstaunt mit wollustvollem Grausen,
Hört ihn der Wandrer und lauscht,
Er hört die Flut vom Felsen brausen,
Doch weiss er nicht, woher sie rauscht:
So strömen des Gesanges Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen — — —

Das ist die gleiche Anschauung, die er nachher noch einmal im „Grafen von Habsburg“ vorgetragen hat. Das Genie ist also ein Gottesgeschenk, eine Fähigkeit zu erhöhter Aktion und Kombination der seelischen Kräfte, es kommt auf geheimnisvollem Wege zu uns, es kann nicht willkürlich ausgebildet werden durch Regeln und Schulmeisterei, kann auch nicht in jedem beliebigen Augenblick zur Wirksamkeit gezwungen werden; dies Geheimnisvolle wird natürlich von der jüngeren Generation besonders der älteren Gottschedschen, rationalen Aesthetik gegenüber betont und von Kant festgehalten: „Genie ist die angeborene Gemütslage, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt. Denn eine jede Kunst setzt Regeln voraus, durch deren Grundlegung allererst ein Produkt, wenn es künstlich heissen soll, als möglich vorgestellt wird. Der Begriff der schönen Kunst aber gestattet nicht, dass das Urteil über die Schönheit ihres Produktes von irgend einer Regel abgeleitet werde, die einen Begriff zum Bestimmungsgrunde habe, mithin ohne einen Begriff von der Art, wie es möglich sei, zum Grunde zu legen. Also kann die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zustande bringen soll. Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heissen kann, so muss die Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben, d. i. die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich“. Höher konnte die theoretische Philosophie die Bedeutung des künstlerischen Genies wohl kaum einschätzen. Kant lässt, wie Lessing, dem Genie sein volles Recht, dem ihm innewohnenden Gesetze zu folgen, dem er sogar die allgemein giltigen Gesetze des künstlerischen Schaffens entnehmen will. Und zwar ist er sich bewusst, dass die vom Genie zu erteilende Regel nicht in einer bestimmten Formel, sondern in einem exemplarischen Kunstwerke erteilt wird: „Die

Regel muss von der Tat, d. i. vom Produkt abstrahiert werden, an welchem andere ihr eigenes Talent prüfen mögen, um sich das Genie als Muster, nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung dienen zu lassen. Wie das möglich sei, ist schwer zu erklären. Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemütskräfte versehen hat. Die Muster der schönen Kunst sind daher die einzigen Leitungsmittel, diese auf die Nachkommenschaft zu bringen, welches durch blosse Beschreibung nicht geschehen könnte (vornehmlich nicht im Fache der redenden Künste)". Damit ist aber noch lange nicht gesagt, dass irgend eine schöne Kunst ohne Technik bestehen könnte. „Obzwar mechanische und schöne Kunst, die erste als blosse Kunst des Fleisses und Erlernung, die zweite als die des Genies, sehr von einander unterschieden sind, so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas mechanisches, welches nach Regeln gefasst und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes die wesentlichen Bedingungen der Kunst ausmachte. Denn etwas muss dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben, es war ein blosses Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln gefordert, von denen man sich nicht freisprechen darf. Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht, so glauben seichte Köpfe, dass sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradiere besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde. Das Genie kann nur reiche Stoffe zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen kann". Damit sind die Ausschreitungen der Sturm- und Drangperiode gerichtet. Von allen diesen jungen Strudelköpfen haben es nur zwei vermocht, sich zu wirklichen schöpferischen und vorbildlichen Genies zu entwickeln, und gerade sie erreichten dies Ziel durch Beugung ihrer gewaltigen Kraft unter „Regeln", die sie freilich nicht sowohl von aussen her erhielten, als durch eindringliches Durchdenken ihrer Kunst, durch den Gebrauch des ordnenden Verstandes bei der Abfassung ihrer Werke gewannen; es sind Goethe und Schiller und auch das ungestüme Erstlings-Drama des Letzteren, die „Räuber", zeigt doch schon eine Sicherheit der Komposition, eine Feinheit des psychologischen Gefüges, die uns zum Staunen über die künstlerischen Berechnungen des Einundzwanzigjährigen zwingt. Was sind also schliesslich „die Vermögen des Geistes, die das Genie ausmachen?" Kant fordert zunächst „Geist" in ästhetischer Bedeutung, d. h. das belebende Prinzip im Gemüte; dies Prinzip ist aber nichts anderes, als das Vermögen zur Darstellung ästhetischer Ideen; „unter einer ästhetischen Idee aber ver-

stehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. So besteht das Genie eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiss erlernen kann, zu einem gegebenen Begriff Ideen aufzufinden und andererseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, anderen mitgeteilt werden kann; das letztere Talent ist eigentlich dasjenige, was man Geist nennnt".

Wem unter uns fiele nun nicht der Unterricht ein, den Hans Sachs seinem jungen Freunde Walther Stolzing erteilt und die milde und freundliche Art, wie seine abgeklärte Weisheit den jungen Stürmer und Dränger mit der Regelweisheit der Meistersingerschule auszusöhnen weiss? Die fruchtbare Unterscheidung Kants zwischen den „Nachahmern" und „Nachmachern", wirft ein helles Licht auf das Verhältnis Walthers zu seinen Richtern.

Und es ist bedeutsam, dass auch Walther Stolzing vom „Nachahmen" ausgegangen ist; hat er doch seinem eigenen Geständnis gemäss die erste Anregung nicht von der Natur selber, sondern von Meister Walther von der Vogelweide erhalten, der ihm gezeigt hat, wie man das eigene Gefühl in Worte fasse; ohne eine solche Anleitung geht es nicht, wenigstens nicht dauernd; zwar erkennt Wagner, was Kant nicht betont hat, die Möglichkeit einer unmittelbar aus dem blossen Gefühlsüberschwange hervorsprudelnden Dichtung an, wie sie uns im Volkslied gegeben ist: „Mein Freund! in holder Jugendzeit, wenn uns von mächtigen Trieben zum seligen ersten Lieben die Brust sich schwellet hoch und weit, ein schönes Lied zu singen mocht vielen da gelingen: der Lenz, der sang für sie". In diesem Sinne steckt in jedem reinen, unverdorbenen Menschen etwas von einem poetischen Genie, wenn dies rein als unerklärliche Gabe der Aussprache des Gefühlten aufgefasst wird; ja, auf diese allgemeine Welt- und Völkergabe geht ja eben die allgemeine Empfänglichkeit für die Poesie im letzten Grunde zurück.

Damit ist aber noch nicht gesagt, dass diese Ausdrucksfähigkeit innerer Zustände sich bis ins späte Alter erhielte, sich in jeder Lebenslage offenbarte, wenn die innere Erregbarkeit nachgelassen hat und die Pulse nicht mehr so lebendig schlagen, wie in den Wonnetagen von Lenz und Liebe; darum muss die Fähigkeit des Empfindens und des Ausdrucks der Empfindung geübt und müssen bestimmte Formen, die ihre Ausübung erleichtern, festgehalten werden; darin liegt die Bedeutung der Technik. Ihren Wert also haben Kant und Wagner jeder an seinem Teile anerkannt, obwohl der eine theoretisch betont, dass die Kunst aus dem Walten des Genies erst die Regel abnimmt und der andere seinem Dichter-

jüngling auf die Frage: „Wie fang ich nach der Regel an?“ die Antwort erteilen lässt: „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann“; im gleichen Sinne gibt Hans Sachs den Meistern den weisen Rat: „Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eigenen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf“ und statt der Übereinstimmung des Geleisteten mit den Regeln der Zunft lässt er die innere Konsequenz des Kunstwerks gelten: „Verliess er unsere Geleise, trat er doch fest und unbeirrt.“ Zwischen dieser Hochachtung von dem Genie und der Schätzung der Technik besteht ein scheinbarer Widerspruch. Bei Kant wird er nicht gelöst, Wagner hat über ihn nachgedacht und uns die Mittel an die Hand gegeben, ihn zu überwinden. Woher haben die Meister-Nachahmer ihre Regeln? Nicht aus philosophischer Deduktion, nicht auf rein logischem Wege haben sie sie gewonnen, sondern durch Beobachtung der Art und Kunst ihrer alten Meister; liess doch in diesem Sinne Wagner selbst die Kunstlehre in hohen Ehren bestehen, während er sich gegen papierne Theorien energisch zu verwahren wusste, und andererseits auch gegen ein ödes „Nachmachen“, ein gedankenloses „Nachäffen“, wie sich Kant einmal ausdrückt, der früheren Grossmeister frischweg ablehnend verhielt. So haben denn, nach Hans Sachsens etwas optimistischer Darstellung, die Meister von der Schule den Genies der Vorzeit gelauscht, wie er nun seinerseits von Walther Stolzing Belehrung erwartet: „Will ich euch die Regeln lehren, sollt ihr sie mir neu erklären“, d. h. durch den Verkehr mit dem gottbegnadeten Genie will er den tieferen Sinn der Kunstgesetze erfassen lernen, sich wieder intuitiv in die dichterische Tätigkeit hineinversenken, um so den „Regeln“ nicht bloss zu entnehmen, was sie mit dürren Worten sagen, sondern was zwischen ihren Zeilen steht und mit Menschenworten nimmermehr ausgedrückt werden kann. Nur so, indem die Anhörung der „Regeln“ auf assoziativem Wege auch den Gefühlseindruck wieder mit heraufführt, den das Auftreten des Genies hinterlassen hat, werden sie lebendig und können Leben spenden und ihrerseits den Singer zum Meister machen, für den in früher Jugend der Lenz gesungen hatte: „Kam Sommer, Herbst und Winterszeit, viel Not und Sorg im Leben, manch ehelich Glück daneben, Kindtauf, Geschäfte, Zank und Streit: denen 's dann noch will gelingen, ein schönes Lied zu singen, seht, Meister nennt man die.“ Wer die „Regeln“ nur wortwörtlich versteht und befolgt, wird niemals volle Meisterschaft erringen; das zeigt der eitle Beckmesser, auf den Kant merkwürdig vorgedeutet hat: „Wer niemals etwas mehr, als bloss lernen und nachahmen kann, heisst ein Pinsel.“ Nur diejenigen sind der höchsten Ehre würdig, in denen ein gesteigertes Gefühlsleben waltet, die „Wahrträume“ haben, denen hinter den zufälligen Ereignissen des Lebens sein wahrer Sinn aufgeht. Denn „des Menschen wahrster Wahn wird ihm im Traume aufgetan: All' Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei“. Also auch hier das doppelte Erfordernis: einerseits die Gabe der

Träume, der leichteren und freieren Verbindung einzelner Vorstellungen zu einem Ganzen, etwa dasjenige, was Kant den „Geist", als die Fähigkeit zu ästhetischen Ideen nennt, andererseits aber die Gabe der „Deutung", nach Kant die Gabe des Ausdrucks des Gedeuteten. Wenn wir den Begriff des Meisters so auffassen, so sehen wir, dass zwischen dem Meistersinger im höchsten Sinne und dem gottbegnadeten Genie nur noch ein Gradunterschied besteht, wie ja auch Hans Sachs und Walther Stolzing nicht durch unübersteigbare Schranken von einander getrennt sind. Gerade darum aber wird auch das grösste und reichst begabte Genie ohne die Technik nicht auskommen, denn diese ist nichts anderes als der Auszug alles dessen, was sich die vergangenen Jahrhunderte an Mitteln des Ausdrucks innerer Zustände angesammelt haben; ohne diese Erlebnisse ist sie freilich wertlos, für den Wahrträumer aber von unvergleichlichem Werte, denn er müsste ohne sie erst den ganzen Entwicklungsgang des Menschengeschlechts durchmachen, wenn er seiner Zeit, die an diese Errungenschaften gewöhnt ist, voll genügen wollte. Sind doch auch die ewigen Gesetze, deren höchst unvollkommener Ausdruck diese Regeln sind, eben nichts seinem eigensten Wesen Fremdes, sondern nur der Niederschlag dessen, was schliesslich auch in ihm lebt, aber zum Bewusstsein erhoben werden muss. Weil aber die äusserliche Fixierung auf dem Papier immer nur ein sehr minderwertiger Ausdruck dessen ist, was den Künstler im Schaffen wirklich leitet und lenkt, darum bedarf es von Zeit zu Zeit einer Nachprüfung dieser Regeln; und das geschieht entweder in einer an Genies minder produktiven Zeit, indem man dem Volke die Kunst vorführt und aus dem Munde der Unverbildeten, nicht an den Regeln um ihrer selbst willen Klebenden, sondern auf ästhetischen Genuss, und künstlerischen Ausdruck der in ihm lebenden und sehnenden Not Bedachten das Urteil einholt, ob das Vorgetragene „gefällt"; nur die schulmässige Verbohrtheit der minderwertigen „Meister", die eben nur die Regeln kennen, denen aber Hans Sachsens „Geist", seine Fähigkeit zu ästhetischer Ideenbildung fehlt, können darüber schmälen und das Volk verhöhnen; wem es um die Kunst selbst zu tun ist, der hat die Stimme des Volks — dessen Begriff mit dem des „Publikums" noch lange nicht zusammenfällt! — niemals missachtet, und das Volk hat ja wohl auch über die wahre Bedeutung der Wagner'schen Musik bündiger und sicherer entschieden, als die hochvermögenden Akademiker. In diesem Sinne spricht auch Kant von der notwendigen Einheitlichkeit des Geschmacksurteils, weil das ästhetische Gefühl eben ein Gemeinschaftsgefühl ist. Der andere Weg ist der, dass die Regeln an der lebendig daherströmenden Produktion des wahrhaften Genies geprüft und verglichen werden; sagen sie etwas aus, was dem mit der unwiderstehlichen Macht des Gefühls im Vortrage des Genius Offenbarten schnurstracks zuwider läuft, dann hinweg mit den Regeln; andererseits wird das schaffende Genie gern die vorhandene Technik benutzen, aber dasjenige, wogegen sich der Gott in seinem Busen aufbäumt,

rücksichtslos verwerfen. Somit benutzt das Genie die Regel und steht doch über ihr; es muss nur erst in den wahren, tieferen Sinn der Technik eingedrungen sein, um darin nicht graue Theorie, sondern Symbole für wirkliche Lebensvorgänge zu sehen. Darüber hat uns nun Kant freilich nichts gesagt, aber wie wundervoll hat es Wagner in seiner Dichtung vorgetragen! Stufenweise geht es mit Walther Stolzings Ausbildung voran; es ist der späteren Dramatik des Meisters eigen, dass er seine Helden nicht wie z. B. „Lohengrin" als vollendete Genies vorführt, sondern sie unter das Gesetz der Entwickelung stellt. Die Entwickelung aber geht, wie bei Parsifal, der zunächst das Mitleid mit dem körperlich leidenden Tiere, dann aber das Mitleid mit dem innerlich unter der Qual der Sünde zusammenbrechenden Menschen kennen lernt, immer von aussen nach innen; erst muss Walther den ganzen Schwall von Regeln und Tabulaturgesetzen über sich ergehen lassen, womit ihn gelegentlich Davids köstliche Geschwätzigkeit bis zum komischen Ueberdruck überschüttet, dann folgt unter dem Einfluss des kongenialen Meisters, der sich mit und an ihm weiter entwickelt, der Einblick in den tieferen Sinn dieser Gesetze, in den ethischen und ästhetischen Gehalt, den auch die poetische Form als solche offenbart. Daher jene wundervolle Belehrung über den Bau des Bars. Jetzt heisst es nicht mehr, wie früher: „Eines jeden Meistergesanges Bar stell' ordentlich ein Gemässe dar aus unterschiedlichen Gesetzen", sondern die feste Zusammenfügung der Teile im Strophenbau wird mit den innigen Banden des deutschen Familienlebens verglichen, nicht aus Spielerei, sondern um des tiefen Gefühlsgehalts willen, den diese Vorstellungen nun einmal für uns Deutsche in sich tragen. „Ob euch gelang, ein rechtes Paar zu finden, das zeigt sich an den Kinden. Den Stollen ähnlich, doch nicht gleich, an eigenen Reim' und Tönen reich; dass man's recht schlank und selbstig find', das freut die Eltern an dem Kind: und euren Stollen gibts den Schluss, dass nichts davon abfallen muss." Was das hübsche Bild umschreibt, ist doch schliesslich nur der Begriff der künstlerischen Ordnung, des „Verstandes"-Elements, das sich mit der Einbildungskraft nach Kant verbinden muss, aus dem einfachen Grunde, weil es die ästhetische Auffassung des Zuhörers erleichtert; eine Ordnung, die nicht von aussen her gegeben wird, sondern sich aus sich selbst ergibt: der eine Stollen fordert den anderen, beide zusammen den künstlerischen Abschluss, so liegt die Regel im Kunstwerk selbst; der Dichter wählt sich die Form des ersten Stollens, er „stellt die Regel und folgt ihr dann", alles andere ergibt sich aus diesem Anfange; so ist das Ganze das Ergebnis eines künstlerischen Muss; was aber bei ihm mit dem Drange der Naturnotwendigkeit vor sich geht, das können nun wieder andere ihm absehen, aus seinem genialen Schalten werden neue Regeln gewonnen und alte berichtigt.

Wir sehen, dass da in der Auffassung der Kunst und des künstlerischen Schaffens keine irgend schwerwiegenden Meinungsverschiedenheiten

zwischen dem Meister von Königsberg und dem von Bayreuth wahrzunehmen sind.

Anders scheint es, um davon am Schlusse noch ein Wort zu sagen, mit der Auffassung der Musik im besonderen zu stehen; nach der landesüblichen Auffassung hätte ja Kant die Musik als die geistloseste der Künste verworfen bezw. sich ihr gegenüber völlig verständnislos gezeigt. Freilich ergeben sich hier grundsätzliche Verschiedenheiten in der Auffassung Kants und Wagners, die aber teils von der bestimmten geistigen Veranlagung des ersteren, teils von dem Zustande der Musik zu seiner Jugendzeit mitbedingt sind. Soweit gehen jedenfalls beide Männer Hand in Hand, als Kant, auch mit Beziehung auf die Musik, sagt: „In aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in der Form, welche für die Beobachtung und Beurteilung zweckmässig ist, wo die Lust zugleich Kultur ist und den Geist zur Idee stimmt, mithin ihn zu mehrerer solcher Lust und Unterhaltungen empfänglich macht, nicht in der Materie der Empfindung (dem Reize oder der Rührung), wo er bloss auf Genuss angelegt ist, welches nichts in der Idee zurücklässt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach aneckelnd, und das Bewusstsein seiner im Urteile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, mit sich selbst unzufrieden und launisch macht", und wenn nun Kant ehrlich zweifelt, ob er wirklich die Musik zu den schönen und nicht bloss zu den angenehmen, durch den unmittelbaren sinnlichen Eindruck wirkenden Künsten rechnen solle, so brauchen wir uns nur der Worte unseres Meisters zu erinnern (Schriften VIII 317): „Die Musik war unter der Führung der italienischen Gesangsmusik zur Kunst der reinen Annehmlichkeit geworden: die Fähigkeit, sich die gleiche Bedeutung der Kunst Dantes und Michelangelos zu geben, leugnete man damit durchaus ab, und verwies sie somit in einen offenbar niederen Rang der Künste überhaupt". Immerhin unternimmt Kant einen gewissen Rettungsversuch der Musik, ja, er stellt sie, „wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist", der Poesie am nächsten. „Denn, ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht, wie die Poesie, etwas zum Nachdenken übrig bleiben lässt" (Kant spricht als Intellektualist!), „so bewegt sie doch das Gemüt manigfaltiger, und, obgleich bloss vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuss als Kultur und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Künste. Der Reiz, der sich so allgemein mitteilen lässt, scheint darauf zu beruhen, dass jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhang einen Ton hat, der dem Sinn derselben angemessen ist, dass dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Ton ausgedrückt wird, und dass, so wie die Modulation gleichsam eine allgemein jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindung ist, die Tonkunst

diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdruck, nämlich als Sprache der Affekte ausübt, und so, nach dem Gesetze der Association, die damit natürlicherweise verbundenen ästhetischen Ideen allgemeiner mitteile, dass aber, weil jene ästhetischen Ideen keine Begriffe und bestimmte Gedanken sind, die Form der Zusammensetzung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie) nur, statt der Form einer Sprache, dazu dienen, vermittelst einer proportionierten Stimmung derselben, (welche, weil sie bei Tönen auf dem Verhältnis der Zahl der Luftbebungen in der selben Zeit, sofern die Töne zugleich oder auch nach einander verbunden werden, beruht, mathematisch unter gewisse Regeln gebracht werden kann), die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäss, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken. An dieser mathematischen Form, obgleich nicht durch bestimmte Begriffe vorgestellt, hängt allein das Wohlgefallen u. s. w.". Die eine der hier angeführten Bestimmungen, die Auffassung der Musik als Sprache der Affekte, hat die Aesthetik schon bei Kants Nachfolgern durch den Hinweis auf die ästhetischen „Scheingefühle" bedeutsam vertieft; sie beruht einerseits auf der ganz richtigen Auffassung von der Entstehung der Sprache aus gefühlsbetonten Interjektionen, andererseits auf der grundsätzlichen Verbindung der Gleittöne der Menschenrede und der festen Töne der Musik, einer Verwechselung, die uns bei den intellektuellen Aesthetikern des vorigen Jahrhunderts nicht auffallen kann; im übrigen verweisen wir auf Wagners Worte (Schriften IX. 90): „Ist der von uns ausgestossene Schrei, Klage- oder Wonnelaut, die unmittelbarste Aeusserung des Willensaffekts, so verstehen wir den gleichen, durch das Gehör zu uns dringenden Laut auch unwidersprechlich als Aeusserung des selben Affekts, und keine Täuschung, wie im Schein des Lichts, ist hier möglich". Gegen die andere Seite der Kant'schen Ausführungen aber, gegen das mathematische Element seiner Beschreibung, wendet sich Wagner, ohne ihn zu nennen und vielleicht auch ohne sich seiner Darlegung im besonderen zu erinnern, mit aller Entschiedenheit: (Ebenda 96) „Die Musik hat einen Entwicklungsprozess durchgemacht, welcher sie der Missverständlichkeit ihres wahren Charakters soweit aussetzt, dass man von ihr eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst, nämlich die Erregung des Gefallens an schönen Formen, forderte". Auch hier musste, wie Wagner zeigt, das Genie kommen, das durch die grenzenlos überschätzte Formenwelt hindurch zum wahren Wesen der Musik vordrang. Dies Genie war Beethoven. Kant war solche Ruhmestat versagt.

Nicht ganz so weit wären die Ansichten der beiden Meister wohl über den Punkt auseinandergegangen, den man gewöhnlich zunächst heranzieht, wenn von Kants Stellung zur Musik die Rede ist: seine Klage über die „Aufdringlichkeit" dieser Kunst, über pharisäische Familiengottesdienste mit Gesang

und anderweitige „Kunstübungen“, womit die Ruhe der Nachbarschaft gestört und anderen Leuten ein „Genuss“ aufgedrängt wird, ähnlich wie durch das Hervorziehen eines parfümierten Taschentuchs in einer Gesellschaft, die gar keine Lust hat, die gleichen Wohlgerüche einzuatmen, wie der Besitzer des Tuchs. Gerade diese Wendung gegen den abscheulichen Dilettantismus und Missbrauch der Kunst war unserem Meister ganz gewiss aus dem Herzen gesprochen und zeigte ihm jedenfalls, dass es Kant bei allen schiefen Ansichten im einzelnen doch heiliger Ernst mit der Musik war. Und gerade dieser Ernst, der in die Tiefe der Dinge vordringt oder doch vorzudringen sich bemüht, musste ihm so recht als Zeichen deutscher Innerlichkeit und Wahrheitsliebe erscheinen. Und daher rührt es wohl, dass Richard Wagner an keiner Stelle seiner Schriften von Kant anders, als mit dem Ausdrucke der tiefsten Hochchtung gesprochen hat.

Neue Schriften zur germanischen Mythologie.*)

Von Wolfgang Golther.

Die Besprechung neuer Werke über germanische Mythologie wird wohl am besten dadurch eingeleitet, dass wir einen Vergleich mit der früher üblichen phantastischen Behandlung voranstellen und hierauf die Grundsätze hervorheben, nach denen die heutige Wissenschaft zu einer mehr auf Thatsachen beruhenden entwicklungsgeschichtlichen Auffassung vorzudringen hofft.

Lange Zeit schöpften weitere Kreise ihr Wissen von germanischer Göttersage fast nur aus Simrocks Handbuch, das 1853 zuerst erschien und den Stand des damaligen Wissens popularisirte, zwar wie alles von Simrock aus bester Absicht geschrieben ist, aber wegen der wenig klaren und manchmal ganz verkehrten Darstellung mehr Schaden als Nutzen stiftete. Das Buch verallgemeinerte unglücklicher Weise eine bald hernach wieder gänzlich aufgegebene wissenschaftliche Uebergangsstufe.

Auf Simrock stützten sich zahlreiche populäre Schilderungen der altdeutschen Götterwelt und so wurden auf das Ansehen des sonst so verdienstvollen Verfassers hin gerade die schlimmsten Irrthümer und Fehler weit verbreitet und förmlich festgerammt. Noch heute begegnet man in Laienkreisen dem blassen Gespenst dieser Simrockschen Mythologie. Zwei für die damalige Zeit typische Hauptfehler belasten vor allen anderen bedenklichen Mängeln dieses Buch: das unkritische Zusammenwerfen nordischer und deutscher Ueberlieferung und die falsche Verwerthung der Märchen und Sagen. Vom deutschen Heidenthum wissen wir ja nur sehr wenig. Die trümmerhafte oder fehlende Ueberlieferung muss vorsichtig ergänzt oder erschlossen werden. J. Grimm versuchte aus sorgsamer und gründlicher Vergleichung ein Bild deutschen Götterglaubens wieder zu gewinnen. Zunächst fällt das Verhältniss zwischen der armen deutschen und reichen nordischen Ueberlieferung in die Augen. Nord- und südgermanisches Volksthum ruhen auf gemeingermanischem Grund, aber weisen auch viel eigne, neue Sonderbildung auf. Das gemeinsame Erbe und der beiderseitige Zuwachs sollen möglichst genau bestimmt werden. Immer ist die Dürftigkeit deutscher Ueberlieferung hierbei hinderlich. J. Grimm urtheilte: „die Lage der Dinge scheint also die zu sein, dass bei fortschreitendem Betrieb wir der nordischen Grenze entgegen rücken und endlich der Punkt erscheinen wird, auf dem der Wall zu durchstechen ist und beide Mytho-

*) Elard Hugo Meyer, Mythologie der Germanen, gemeinfasslich dargestellt, Strassburg, Trübner 1903. XII, 526 S. — Paul Herrmann, nordische Mythologie in gemeinfasslicher Darstellung. Mit 18 Abbildungen im Text. Leipzig, Engelmann 1903. XII, 634 S.

logien zusammenrinnen können in ein grösseres Ganzes.“ Ohne eigentliche Ahnung von der grossen Schwierigkeit dieser Frage erklärte Simrock den Zeitpunkt zum Durchstich erschienen: „Wir haben den Wall durchstochen und den Guss einer allgemeinen deutschen Mythologie unternommen“. Simrocks Verfahren war sehr oberflächlich und wissenschaftlich unhaltbar. Er nahm einfach sämmtliche nordische Mythen, gleichviel wo, wann und wie sie überliefert sind, für deutsch in Anspruch; weil Wodan und Odin, Donar und Thor, Ziu und Tyr die selben Namen sind und mithin sicherlich aus uralter und gemeinsamer Wurzel sprossten, behauptet Simrock, alle nordischen Berichte über Odin, Thor und Tyr seien bis auf ihre Einzelheiten uralt und gemeingermanisch, in Deutschland nur verloren gegangen, aber aus den nordischen Quellen leicht wieder zu ergänzen! Eine solche Meinung entschlägt sich geschichtlichen Urteils und setzt eine stillose unmögliche Kompilation an Stelle entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung. Die nordisch-deutsche Mythologie der durch Simrock vertretenen Schule nimmt sich so schlecht und unmöglich aus, als wenn man einen Satz aus nordischen und deutschen Ausdrücken bunt zusammenwürfeln wollte. Der Grundzug germanischen Volkslebens ist aber ja gerade Individualismus, die bei aller Gemeinsamkeit doch streng und eifrig bewahrte und gepflegte Sonderart.

Wie man sich die fehlende deutsche Mythologie einerseits aus der Edda holte, so andrerseits aus der Volkssage. Man hielt die Märchen und Sagen fast durchweg für verblasste Mythen und schrieb sie dem oder jenem Gott oder Helden zu auf Grund ganz allgemeiner oder nebensächlicher Aehnlichkeiten. Dass das Märchen ausserhalb der Göttersage entstand, vielleicht aus der Fremde stammt, manchmal viel älter sein kann, als der Gott, dem es ursprünglich und ausschliesslich angehören sollte, wurde überhaupt gar nicht bedacht. Ein Grundfehler, den auch J. Grimm nicht ganz mied, liegt nun darin, dass man eine deutsche Mythologie zurecht machte aus einem Material, das mit Göttersage und Götterdienst grossen Theils gar keinen Zusammenhang hat, dass man eine lücken- und trümmerhafte Ueberlieferung mit völlig fremden Dingen ergänzte. Mit viel mehr Scharfsinn und Gelehrsamkeit, aber im Ergebniss nicht minder verkehrt, suchten Lachmann und Müllenhoff aus der Heldensage mythische Bestandteile auszulösen und der Göttersage zu überweisen. Endlich kam noch die vergleichende Mythologie, die einen wohlgeordneten und reichbevölkerten indogermanischen Götterstaat behauptete, aus dem die einzelnen indogermanischen Religionen sich entwickelt hätten. Die vergleichende indogermanische Mythologie arbeitete mit ähnlichen falschen Voraussetzungen, wie Wolf und Simrock, wenn sie deutsche und nordische Ueberlieferung zu einer sogenannten höheren Einheit kompilirten. Daraus ergab sich die Ansicht einer fortschreitenden Verarmung: dem farbenreichen indogermanischen Olymp folgte ein bereits wesentlich ärmerer gemeingermanischer, und von diesem war die nordische und deutsche Götterwelt nur ein schwacher Abglanz. Ein trübes, trauriges

Bild des zunehmenden Verfalles religiöser Vorstellungen! Diese ganze dereinst so verheissungsvolle vergleichende Lehre ist heute fast allgemein aufgegeben. Nicht minder sind die verfrühten Mythendeutungen aus Naturvorgängen verlassen, die von einigen Gelehrten, so besonders von Uhland, zum Theil mit viel Scharfsinn und feinstem dichterischen Gefühl vorgetragen wurden und auch einen geringen berechtigten Kern von Wahrheit enthalten mögen, aber maasslos übertrieben und falsch angewendet wurden. Die Mythologen glaubten eine Zeit lang, bereits am Ziel zu sein, während sie die eigentlichen Probleme noch gar nicht erkannt, geschweige denn gelöst hatten. Der Wissenschaft ist aber mit einer klaren, wenn auch noch ungelösten Fragestellung viel mehr gedient als mit einer scheinbaren und vorschnellen Lösung einer im Grunde noch gar nicht begriffenen Aufgabe. An Stelle phantasievoller Zusammensetzungen und Auslegungen galt es, feste Grundsätze für die Forschung zu erringen. Darüber sind heute alle einig. So weit die Ergebnisse auch im einzelnen noch auseinander gehen, so verschiedene Auffassungen noch immer möglich sind, über eine Reihe von Grundanschauungen, von denen die Forschung auszugehen hat, besteht kein Zweifel mehr.

Die erste und wichtigste Arbeit ist historisch-philologische Quellenkritik. Schon J. Grimm hatte eine grosse Zahl unechter Zeugnisse, die in der älteren germanischen Mythologie des 17/18. Jahrhunderts vorkommen, auszuscheiden. Aber die Prüfung und Sichtung der brauchbaren Quellenzeugnisse ist noch lange nicht zu Ende. Erst seit Kurzem dringt die Erkenntniss durch, dass z. B. die alt-hochdeutschen Stabreimgedichte über Schöpfung (Wessobrunner Gebet) und jüngstes Gericht (Muspilli) ihrem Inhalt nach ganz und gar geistlich, in keinem Zug heidnisch germanisch sind, also keinesfalls fürs deutsche Heidenthum beansprucht werden dürfen. Alle früher aus diesen Denkmälern geschöpften Vermuthungen sind also hinfällig. Jedes Zeugniss muss zunächst aus seiner Zeit und Umgebung erfasst, erklärt und auf seine mythologische Brauchbarkeit geprüft werden. Man darf seinen Inhalt nicht unbesehen hinnehmen und verallgemeinern. Und schliesslich darf auch ein Mythus niemals ohne zwingende Gründe aus Zeit und Ort der Ueberlieferung gerückt werden. Die nordische Mythologie des 9./10. Jahrhunderts ist zunächst als nordische, im engeren Sinn norwegisch-isländische Dichtung zu verstehen. Was Tacitus und die andern antiken Schriftsteller berichten, muss genau geprüft werden, ob wir aus der Interpretatio romana noch einigermaassen den dahinter liegenden germanischen Mythus hindurchschimmern sehen. Dann aber gilt der Mythus nur für die germanischen Stämme des 1. Jahrhunderts, nicht aber für alle Germanen und für spätere Zeit. Bei den Zeugnissen der christlichen Zeit gilt es, die manigfachen Einschwärzungen und Missverständnisse abzuziehen und aus der feindselig gefärbten Ueberlieferung vorsichtig den echt heidnischen Gehalt herauszulösen. Man muss die Geschichte der germanischen

Mythologie aus den Quellen ablesen, nicht aber eine vorgefasste Meinung zuerst künstlich in sie hineintragen und dann aus ihnen herauslesen wollen. Eine Entwickelungsgeschichte ist anzustreben, die jeder Zeit und jedem Stamm das Eigentum belässt. Anders waren Glaube und Sage zur Zeit des Tacitus, anders zur Zeit der Bekehrung, anders im Norden als im Süden, nie waren alle diese verschiedenen Züge in einer urdeutschen, urnordischen oder gar urgermanischen Mythologie vereinigt. Wir können nicht mehr wissen, als was überliefert ist, was in den Zeugnissen der noch heidnischen Germanen etwa im 1. Jahrtausend nach Christus vorliegt. Jeder Versuch, über die Quellen in eine dunkle Vorzeit einzudringen und auf gemeinsamem Hintergrund die Ueberlieferung zu deuten, ist vorläufig misslungen. Dagegen scheint es nicht aussichtslos, nach vorsichtiger, gründlicher Prüfung die Quellen selbst zu verstehen, wenn man nur vorurteilsfrei ihnen näher tritt. Wandel und Wechsel herrscht im germanischen Götterstaat, die einzelnen Stämme und Völkerbünde unterschieden sich wohl gerade im Götterkult besonders. Wanderungen eines Kultes, z. B. Wodans von den Rheingermanen zu den übrigen Stämmen und in den Norden, Freys aus Schweden nach Norwegen, Freys und Thors nach Island vollziehen sich in geschichtlicher Zeit. Einheit erwächst erst allmählich aus der Vielheit, nicht umgekehrt.

Wir urteilen auch heute auf Grund vertiefter geschichtlicher Kenntnisse über die nordischen Zeugnisse ganz anders als früher. Die Eddalieder wurden früher für uralt und urnordisch gehalten und bis ins 5. Jahrhundert zurückverlegt. Heute ist sicheres Ergebniss, dass sie ausschliesslich dem norrönen Stamm, d. h. den Norwegern und Isländern angehören und frühestens im Ausgang des 9. Jahrhunderts gedichtet sind. Das bedingt eine ganz neue Erklärung auch ihres Inhalts. Sie sind ferner als eine Standespoesie, eine Schöpfung der höfischen Skalden erkannt worden, geben also keineswegs den Volksglauben schlechthin, sondern die Anschauungen bestimmter Kreise und einzelner, offenbar durchaus frei und selbständig schaffender Dichter. Den von der Skaldendichtung wesentlich verschiedenen Volksglauben, die im öffentlichen und privaten Leben geübte Religion, lernen wir aus den Geschichtsquellen, den Sögur, kennen. Also innerhalb der nordischen Quellen selbst ist scharf zu unterscheiden, wir haben keine einheitliche Ueberlieferung vor uns. Noch ist Alter und Heimath der einzelnen Eddalieder keineswegs sicher bestimmt, ob sie in Norwegen, auf Island oder in den übrigen norwegischen Ansiedelungen in England, Irland und auf den kleineren Inseln verfasst sind. Jedenfalls gehören sie einer Zeit an, da die Nordleute auf ihren Wikingerzügen längst mit christlichen Völkern feindlichen und freundlichen Verkehr hatten. Das Eindringen fremder, christlicher Bestandtheile in den Sagenkreis der Eddalieder ist daher nicht nur möglich, sondern sehr wahrscheinlich. Die ganze Weltlehre, der Bericht von der Schöpfung und vom Weltbrand ist ohne fremde

Einwirkungen kaum denkbar. Damit ist der alte von Simrock vertretene Irrthum erledigt: die Mythologie der Eddalieder ist unter allen Umständen eine norröne Schöpfung und gilt weder für die Dänen und Schweden, geschweige denn für die Deutschen. Verwandte Züge deuten zwar hie und da auf einen gemeingermanischen Keim, der aber in der Eddadichtung eine ganz eigenartige Blüthe getrieben hat.

Die wichtigste Aufgabe bleibt noch für lange Zeit diese rein geschichtliche Sichtung, Ordnung und Erklärung der Quellenzeugnisse, woraus die Entwicklungsgeschichte der deutschen und nordischen Mythologie sich von selber ergibt. Man geht von thatsächlichen Beobachtungen aus, während man früher Vorurtheile an die Spitze stellte und darnach gewaltsam und willkürlich die Quellen zurecht legte. Aber auch die religionsgeschichtliche, psychologische Betrachtung ist mehr hervorgetreten und leistet jedenfalls bedeutend mehr und besseres als die früher übliche natursymbolische Mythendeutung. Auch die Religionsgsgeschichte gründet sich auf Beobachtung der Thatsachen. Die germanische Mythologie verdankt der allgemeinen Religionsgeschichte und Völkerkunde bereits einige fruchtbare Gesichtspunkte. Wir unterscheiden zunächst am besten drei Begriffe: Religion, Mythologie, Theologie d. h. Götterglauben und Götterdienst, Göttersage von Priestern und Dichtern gepflegt, endlich wissenschaftliche, sei es nun dogmatische oder historische Verarbeitung der Religion und Mythologie. Der Glaube an Geister und Götter ist die Grundlage aller Sagen von Geistern und Göttern. Die heidnischen Germanen haben nun gewiss eine Religion und Mythologie gehabt, eine Theologie aber nicht. Dazu war der Priesterstand nicht genug entwickelt. Erst um 1230 hat Snorre Sturluson, ein hervorragender isländischer Gelehrter und Staatsmann, in seiner Poetik (Edda) versucht, die in Gedichten überkommenen nordischen Mythen zu einem einheitlichen System zu verarbeiten. Snorre schreibt vom historisch-wissenschaftlichen Standpunkt, nicht als heidnischer Priester und Theolog; denn das nordische Heidenthum war seit dem Jahre 1000 aufgegeben. Snorres Lehrgebäude ist manchmal sehr willkürlich, enthält manigfache Irrthümer und Missverständnisse und steht an der Spitze der wissenschaftlichen Handbücher über nordische Mythologie. Es erhellt schon daraus, wie verkehrt es war, in Snorres Edda eine unmittelbare Quelle des nordischen, ja des germanischen Heidenthums zu sehen und gar seinen Bericht von Weltschöpfung und Weltende für die germanische Urzeit in Anspruch zu nehmen! Heute wendet man sich an Snorre nur dann, wenn er Quellen benützt, die uns verloren sind. Sein System ist natürlich fürs nordische Heidenthum ohne jede Bedeutung und Verbindlichkeit. Wir sehen in den meisten Fällen, wenn nur die Quellen selbst vorliegen, viel klarer als Snorre um 1230. Auch hier hat aber die historisch-philologische Quellenkritik noch viel zu thun, um nur einmal die echt heidnische Ueberlieferung rein und unverfälscht herauszuschälen. Erst

dann, wenn diese Vorarbeit gethan ist, lässt sich der also gewonnene Stoff zur geschichtlichen Darstellung verwerthen.

Die Mythologie ist nicht anders als die Sagendichtung zu behandeln und zu erklären. Man liebte es früher, eine für die Religion allenfalls giltige Erklärungsformel auf die ganze Mythologie angewendet, z. B. alle von Thor erzählten Geschichten aus dem Gewitter, alle Odinsagen aus dem Sturm zu deuten. Die dichterische Schöpferkraft ward völlig verkannt, sie hatte eigentlich nur Naturvorgänge in Mythen umzusetzen. Jeder kleinste Zug musste sinnbildlich sein. Mir scheint, die ganze Mythendeutung ist vornehmlich daran gescheitert, dass sie auf einem Gebiet einsetzte, wo sie gar nicht mehr zuständig ist. Wo sich vergleichende und deutende Mythologie verbanden, verflog vollends jede sichere Grundlage. Man gerieth über die quellenmässigen Thatsachen hinweg ins Bodenlose, Nebelhafte, Willkürliche.

Die Hauptaufgabe scheint mir, Mythologie und Religion zu scheiden und in's rechte Verhältniss zu setzen. Aus der Religion erhebt sich der Mythus, aus Glauben und Kult die Sage, nicht umgekehrt. Die Religion, Furcht und Ehrfurcht vor dem Unsichtbaren und Uebermenschlichen ersteht unwillkürlich im Menschen, die Mythologie aber ist ein phantastisches Fortspinnen der religiösen Vorstellungen, schliesslich eine künstlerische Verklärung und Vergeistigung eines ursprünglich psychologischen, vielleicht psychopathischen Vorgangs. Die Völkerkunde hat gelehrt, zwischen höherer und niederer Mythologie, besser Religion, zu scheiden, zwischen Glauben an Gespenster und Götter. Wenn ein Deutungsversuch überhaupt am Platze ist, so wohl zunächst nur für die einfachsten Vorstellungen des Glaubens, bezw. Aberglaubens. Man hat mit Recht den Gespensterglauben, die Furcht, als eine der ursprünglichsten abergläubischen Vorstellungen erklärt und mit Tod und Alptraum zusammengebracht. Vom Gespensterglauben ist nur ein Schritt zum Ahnenkult und der steigt aus finsterer Nacht zum Licht des Heldenkultes empor; als Ansîs (nord. Aesir) bezeichneten die Germanen ihre Heroen, die schliesslich zu Göttern wurden, wie im Gotischen mit Ansîs noch Halbgötter (semidei bei Jordanes), im Nordischen aber bereits unter den Asen die waltenden himmlischen Götter verstanden werden. Das Heer der Elben wird wohl aus den still wirkenden Naturkräften, soweit sie den Menschen als thätig bewusst werden, hervorgegangen sein, während in den Riesen die gewaltsamen, entfesselten Elemente verkörpert dastehen. Hier mag die natursymbolische Auslegung immer noch berechtigt sein, aber maassvoll. Die Religion keimt nicht aus einer einzigen Wurzel, darf also auch nicht unter einem einzigen Zeitgedanken erklärt werden. Das aber lehrt jede Sagensammlung der Gegenwart und was aus Mittelalter und Urzeit bekannt ist, dass wir im germanischen Volksglauben zwei Hauptgruppen, Gespenster und Naturgeister, in manigfachen Uebergängen und Vermischungen zu unterscheiden haben. Dass die Götter aus

den Geistern hervorgingen, jedenfalls teilweise mit ihnen zusammenfielen, z. B. Odin mit dem Sturmriesen, Thor mit dem Gewitterriesen, ist durchaus wahrscheinlich, zugleich aber ist das Wesen des Gottes Freiheit in der Erscheinung, eine machtvoll gesteigerte Persönlichkeit, bei den Germanen das Ideal eines Stammeskönigs, und hierfür verfängt keine Deutung mehr, wie sie bei Gespenstern und Naturgeistern in gewissen Grenzen zulässig ist. Dass Kultvorgänge Mythen erzeugen, ist vor Kurzem durch Kauffmann für die Baldersage wahrscheinlich gemacht worden, in der wir das in höchster Not vom Volk vollzogene Königsopfer zur sagenhaften Erzählung, also einen Ritus zum Mythus werden sehen.

So sind die Pfade gewiss noch viel verschlungen, aber die Wirrniss lichtet sich auch und wir alle erstreben gemeinsam Sichtung, Sammlung, Kritik der Quellenzeugnisse, die aus ihrer geschichtlichen Umgebung und Umwelt erfasst werden sollen, und aus dem so gewonnenen Material eine entwicklungs-geschichtliche Darstellung germanischer Religion und Mythologie, die sich in den Grenzen des Erreichbaren zu halten bemüht.

In letzter Zeit wurden mehre zusammenfassende Darstellungen unternommen, in denen die oben angedeuteten wissenschaftlichen Grundsätze durchgeführt und die gemeinverständlich geschrieben sind. Auf kleinstem Raum suchten F. Kauffmann (Deutsche Mythologie, 2. Aufl. 1893 in der Göschenschen Sammlung), G. Klee (Deutsche Mythologie 1897) und ich selbst (Götterglaube und Göttersagen der Germannen, Dresden 1894) die Aufgabe zu lösen. Meiner kleinen Skizze folgte mein grosses Handbuch der germanischen Mythologie 1895. E. Mogk schrieb eine germanische Mythologie für Pauls Grundriss der germanischen Philologie, die in zweiter Auflage und Sonderausgabe 1898 erschien. In Hans Meyers deutschem Volksthum 1899 S. 317—34 gab Mogk eine treffliche Schilderung der altdeutschen heidnischen Religion. Walhall von Ranisch und Doepler (vgl. Bayreuther Blätter 1901, 267 ff.) verband mit einer klaren Darstellung anschauliche Bilder, die möglichst auch archäologische Motive verwertheten. Ein holländischer Gelehrter, Chantepie de la Saussaye, schrieb 1902 ein Handbuch ‚the religion of the Teutons', eine Quellengeschiche des germanischen Heidenthums auf breiter kulturgeschichtlicher Grundlage. Neben diesen zusammenfassenden Schriften laufen zahlreiche kleinere und grössere Einzeluntersuchungen her, von denen ich hier nur F. Kauffmanns Buch über Balder 1902 und Axel Olriks ausgezeichnete Schrift über die Götterdämmerung (om Ragnarök 1902) erwähne. Also reges Leben und immer neue Ausblicke!

Hier aber wollen wir vor allen andern zwei Bücher nennen E. H. Meyers Mythologie der Germanen 1903 und Paul Herrmanns nordische Mythologie 1903, beide gleich zu empfehlen und jedes mit eigenen Vorzügen. Gemeinsam ist diesen Werken die strenge Scheidung nordischer und deutscher Ueberlieferung, die gesonderte Behandlung der sogenannten

niederen und höheren Mythologie, die Quellenkritik und geschichtliche Auffassung, die ausführliche Schilderung der Kultformen. E. H. Meyer hatte 1891 eine germanische Mythologie herausgegeben, ein Lehrbuch zum Studium. Jetzt behandelt er den Gegenstand für einen weiteren Kreis und zwar in trefflicher, anschaulicher Weise. Im Allgemeinen hält Meyer seinen Standpunkt von 1891 auch jetzt aufrecht. Drei wesentliche Punkte unterscheiden seine Auffassung von der der anderen Forscher. Zwischen die Naturgeister und Götter stellt er eine besondere Gruppe „höherer Dämonen" ein, einen „Dämonenadel" aus indogermanischer Zeit. Er übt noch viel natursymbolische Mythendeutung und zwar besonders an diesen höheren Dämonen. Er überschätzt die Einwirkung des Christenthums auf die nordische Mythologie dermaassen, dass er z. B. die Völuspa für ein Spiegelbild der christlichen Heilslehre ansieht und als geistliche Dichtung in altnordischer Skaldensprache erklärt. Paul Herrmann hat die Trennung deutscher und nordischer Mythologie so völlig durchgeführt, dass er jeder einen besonderen Band widmet. Die deutsche Mythologie erschien 1898. An dem ersten Band war die Aufnahme einiger zweifelhafter oder unbrauchbarer Zeugnisse zu tadeln und daher gab die Darstellung kein ganz zuverlässiges Bild. In der nordischen Mythologie hat Herrmann viel gründlicher und besser gearbeitet. Das Buch macht sowohl in seiner wissenschaftlichen Grundlage wie in der lebendigen Darstellung einen sehr erfreulichen Eindruck. In der Mythendeutung und Annahme christlicher Einflüsse ist der Verfasser sehr zurückhaltend. Zu wenig scheint mir auch fast besser als zuviel, namentlich, wenn die Darstellung an weitere Kreise geht. Den reichen Stoff gliedert Herrmann nach einer kurzen geschichtlichen Uebersicht über die Quellenzeugnisse in den Seelenglauben (d. h. die Gespenster und Traumerscheinungen), die Naturverehrung (d. h. die elbischen Wesen und Riesen), den Götterglauben, den Kultus, die Vorstellungen vom Anfang und Ende der Welt. Für uns ist noch besonders erfreulich, dass das Vorwort Meyers ausdrücklich auf Richard Wagner sich bezieht, dessen Kunst die Theilnahme für den Glauben unserer Vorfahren so mächtig gefördert habe, während Herrmann an entsprechender Stelle die Walküre und die Todkündung erwähnt. Je mehr wir den entwicklungsgeschichtlichen Gedanken bei der Erforschung deutscher Götter- und Heldensage hervorkehren, desto leuchtender und klarer tritt die Meisterkunst als ein ragender Gipfel dieser Entwickelung hervor, desto unmittelbarer empfinden wir, dass jene hehre Welt germanischen Heldenthums für uns nicht unterging. Vom Bergesgipfel blickt man aber auch gern auf den langen Weg, auf die Thäler und Niederungen, auf die Vorberge und Nachbargipfel zurück und so sind diese ernsten und wissenschaftlichen Werke, die uns diese Rückblicke gewähren, in unseren Kreisen hochwillkommen.

Rostock, Dezember 1903. **W. Golther.**

„Das Leben Richard Wagners."

Von Karl Fr. Glasenapp.

Dritte, gänzlich neu bearbeitete Ausgabe von „Richard Wagners Leben und Wirken". Dritter Band. Erste Abteilung. (1864—1872.) Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1904.

In unsern „Blättern" ist es wohl nicht nötig, aufs neue zu betonen, was wir an Glasenapp besitzen. Das Erscheinen eines jeden weiteren Bandes seines grossen Wagnerwerks gibt aber immer Anlass, wieder der Freude Ausdruck zu geben, dass es gerade der Erscheinung eines Richard Wagner beschieden ist, sich so erkannt zu sehen, und dass wiederum uns, den Jüngern und Schülern, die Erkenntnis erleichtert und der Pfad unverrückbar gewiesen wird, den einzig wir zu beschreiten haben bei der Betrachtung dieses wundersamen Lebensschicksals.

Und wenn wir gerade diesem „fünften Buch" (oder dem vierten Einzelbande unter den fünf des Gesamtwerkes) ein besonders herzliches und feierliches „Willkommen" zurufen, so veranlasst uns hierzu der freudige Gedanke, dass diese bedeutsame Epoche, da der Meister „im sommerlichen Königreich der Gnade" und anderseits „in weltentrückter Stille" den höchsten Höhen seiner Kunst zuschritt, keine eindrucksvollere und lebendigere, keine historisch deutlichere und tiefer begründete Schilderung gefunden haben könnte, als eben durch Glasenapp.

„Der Reformator" — so lautet der Untertitel des fünften Buches, und mit München — Triebschen — Bayreuth ist der Raum bezeichnet, welcher die Zeit der Vollendung, der Krönung dieses Lebenswerkes umfasst.

Aber welch' eine „Zeit!" War der Lebenslauf des Genius in den ersten fünfzig Jahren seines irdischen Wallens gewiss bewegt und den mannigfachsten Erschütterungen unterworfen gewesen, wie es kaum jemals im Dasein eines Grossen so herb und verheissungsvoll zutraf, so brachte auch die Münchener zuerst scheinbar Ruhe und Erfüllung verheissende Epoche noch die wunderlichsten und unerwarteten Wendungen.

Noch einmal ward der ringende Kämpfer vor der völligen Erreichung und erhofften Verwirklichung seines Lebens- und Kunstideals von widrigen Mächten in die Ungewissheit die Erwartung, ja in die Qual der Enttäuschung zurückgeschleudert! Politische und Hofkabale verband sich mit dem, einem überragenden Genius von Natur feindlichen Ultra-Konservatismus und Ultramontanismus, der in dem Dunkel des banausischen Münchnertums dominierte. Die Rückständigkeit der Hof- und Stadtleute auf politischem und religiösem Gebiete, die Furcht der eingesessenen „Meister", welche in behaglicher Gewohnheit auf den Richterstühlen des Geschmacks in vermeintlicher Unverdrängbarkeit sich festgesetzt hatten, der Neid aller Streber gegen den beglückten Günstling des Königs und die egoistische Besorgnis, dieser

König könne mit der Anschauung brechen, welche in der Persönlichkeit des Herrschers nur den Repräsentanten steriler Ueberlieferung, den Erhalter altbayerischer Vorurteile gegen jeden Kulturfortschritt sah, — diese widersinnige Mischung von Elementen der Torheit und des Egoismus, der Kunstfeindlichkeit und Ideallosigkeit, des Hasses gegen Freiheit und frohen geistigen Genuss war bald nach einem einjährigen Aufenthalte des Meisters in München zu einer wild-gefährlichen Meute verbunden.

Hätte diese Meute nur aus dumpfen Toren bestanden und sich nur grollend abseits gehalten, so hätte man sich mit dem Worte trösten können: sie wissen nicht, was sie tun; verhängnisvoll und tragisch für die von König Ludwig und Richard Wagner gewollte Verwirklichung des deutschen Kunstideals gestaltete sich erst die Wandlung dieser breiten Macht der Torheit zur Boshaftigkeit, zur Verleumdung und Intrigue. Dem wilden Ansturm raffiniert ersonnener Verdrehungen und Lügen gelang damals der schurkische Streich: man wusste den jugendlich-idealen König durch die falsche Vorspiegelung einer drohenden Revolution zu bestimmen, dass er den geliebten Freund bat, im Interesse des Landesfriedens München auf einige Zeit zu verlassen. Was der Monarch dabei empfunden, und wie der Meister diesen Wunsch aufnahm, davon geben die bei Glasenapp abgedruckten Briefe das beredteste Zeugnis. Gelang es den Machinationen der Gegner auch nicht, die herrlich gefestigte Freundschaft zwischen König und Künstler dauernd und ernstlich zu erschüttern, so offenbarten sich die Folgen dieser Trennung später in ganz anderer Weise. Für den König in der Art, dass er durch die Erkenntnis vom Widerstand der stumpfen Welt gegen ideale Gesinnung und Betätigung und dem Nichtverstehen durch sein Volk nur allzu schnell in jene Vereinsamung getrieben wurde, welche später zu dem so schmerzvoll-tragischen Ausgang führte. Für den Meister aber, der anfangs ebenfalls verzweifelt über den unerwarteten Rückschlag in seinem Geschick in der Schweiz einsam irrend ein Asyl suchte, offenbarte sich wieder „jene geheimnisvoll waltende Schicksalsfügung, die sich zur Verwirklichung ihrer höheren Absichten des Mittels der Torheit der beteiligten, handelnden Personen bedient!“

Aus der Nicht-Verwirklichung der Münchner Festspiel-Pläne entstand die Verwirklichung des „Gedankens von Bayreuth“ als des ursprünglich von Wagner gewollten Ideals, von dem er in der Münchner Zeit nur zu Gunsten des königlichen Wunsches abgewichen war. Triebschen bildete die stille einsame Brücke, auf welcher er nun dem ersehnten künstlerischen Walhall zuschreiten sollte, jener „freien Gegend auf Bergeshöhn“, die er, „abgewandt dem Qualm der Zivilisation“, still in Deutschlands Mitten für sein „Idealtheater“ gewünscht hatte.

Wenn nun in diesen Blättern noch ein Wort über die Bedeutung der ersten sechs Kapitel von „König und Künstler“, an bis zum „Münchener Hexensabbath“ gesagt werden soll, so könnte es nur dies sein, dass hier

Glasenapps Schilderung im Hinblick auf die ganzen damaligen politischen Verhältnisse vor 1866, auf die deutschen und speziell bayerischen innerpolitischen Zustände, sowie auf das ganze Münchner Kunstleben und Treiben geradezu eine kulturhistorische Bedeutung hat. Darum möchte ich glauben, dass just diesen Band nicht nur wir Engeren mit altgewohnter Liebe und Vertiefung lesen werden, sondern dass er vielmehr draussen in der Welt für Politiker und Historiker, für Kulturforscher und wissensdurstige, wahrheitsuchende Laien als ein unvergleichlich reicher, fruchtspendender Schatz zu gelten haben wird.

Hier verschmilzt eben das Leben des Meisters, der dem Jahrhundert das künstlerische Gepräge gab, mit einem Abschnitt der deutschen Gesamtgeschichte; und obgleich Wagner so gar nie und nimmer direkt in die politische Entwicklung eingriff, bildet doch die München-Bayreuther Zeit eine überaus wesentliche, weil für das Bayrische Land selbst so fruchtreiche, Etappe der bayrischen und somit der deutschen Geschichte. Denn was ist Bayern durch Wagner geworden! Welcher Staat möchte Bayern den Ruhm nicht neiden, dass in seinen Bezirken der grösste deutsche Künstler zur Verwirklichung seines Leben-Ideals schreiten und bis auf den heutigen Tag den Strom einer Welt in dieses deutsche Land zum Genusse seines Kunstwerks leiten konnte!

Aus diesem Grunde lege ich dem neuen Bande Glasenapps einen noch erheblicheren Wert für die Allgemeinheit bei, als den früheren: er bildet ein vollständig abgeschlossenes Ganzes für sich und wird vielleicht sogar manchen neuen Leser finden, dem die Lektüre der ersten drei Bände von seinem Laienstandpunkte aus als mehr für die Forschung und Wissenschaft berechnet erscheinen mag.

Dass die Schilderung der Tristan-Aufführungen des Jahres 1865 und die Meistersinger-Aufführungen von 1868 einen breiten Raum in diesem Bande einnehmen würden, ward von uns, den ständigen Lesern Glasenapps, mit besonderer Freude erwartet. Und auch hierbei mag gesagt sein, dass bei der Lektüre dieser von einer „Fülle von Gesichten“ bewegten Kapitel eine so vollendete Deutlichkeit erreicht ist, dass wir diese künstlerisch so fruchtbaren, herrliche Erfolge zeitigenden Tage im Geiste mitzuerleben vermeinen. Vor Allem ist der charakteristische Ausdruck gefunden für die hohe Spannung, in welcher man der vielgenannten ersten Tristan-Aufführung zuschritt. Hier gestaltete sich zum ersten Male Alles nach dem Wunsche und Willen des Meisters, insbesondere empfand dieser über die Besetzung des Tristan durch Ludwig Schnorr von Carolsfeld die ungeheuerste Freude. Mit der ihm eignen unermüdlichen Energie leitete er Wochen hindurch die Proben; das Verhältnis zu den Mitwirkenden, auch zum Orchester gestaltete sich zu einem höchst freundlichen. Hier, wo alle Kräfte sinnvoll emsig walteten, fühlte sich der Meister beglückt wie nie zuvor. Hören wir ihn selbst: „Ich hatte eine kurze Zeit, in welcher ich

wirklich zu träumen glaubte: es war dies die Zeit der Proben des „Tristan". Zum ersten Mal in meinem Leben war ich hier mit meiner ganzen vollen Kunst wie auf einem Pfühl der Liebe gebettet. So musste es einmal sein! Edel, gross, frei und reich die Anlage der ganzen Kunstwerkstatt: ein wunderbar, vom Himmel mir beschiedenes Künstlerpaar, innig vertraut und liebevollst ergeben, begabt zum Erstaunen. Wie ein Zaubertraum wuchs das Werk zur ungeahnten Wirklichkeit".

Leider bedrohte ihn auch selbst am Tage der festgesetzten Erstaufführung ein übler Streich seiner Feinde, und das unberechenbare Schicksal meldete sich auch bei dieser freudigen Gelegenheit. Die infolge der Erkrankung der Frau Schnorr notwendig gewordene Verschiebung der Erstaufführung um fast vier Wochen hätte dem grossen Triumph, den Richard Wagner dennoch erlebte, fast gefährlich werden können. Aber es glückte Alles: und diese Tristantage, ebenso wie die drei Jahre später — 1868 — erfolgten ersten Meistersinger-Vorstellungen zeigen uns den Meister auf der Höhe eines wirklich vollauf beglückenden künstlerischen Erfolges, den er, nicht im eignen Interesse, aber in demjenigen der wahrhaft künstlerischen Verdeutlichung seiner reformatorischen Ideen so lange ersehnt hatte. Jetzt wussten seine Freunde, jetzt begann auch das Publikum zu ahnen, was „der Reformator" wollte, und dass die Aufführung solcher unerhört neuen und kühnen Werke nicht „unmöglich" sei!

Acht Tage nach Schnorrs Abreise von München musste der Meister die furchtbar erschütternde Kunde von dessen Tode vernehmen. Die näheren Vorgänge sind bekannt: Glasenapp schildert sie an der Hand von Wagners eigenen „Erinnerungen an Schnorr" und nach Aufzeichnungen Eduard Schuré's mit schmerzvoller Innigkeit. Wie tief erschüttert und im Innersten verwundet der Meister über den Tod des edlen Künstlers war, der ihm auch freundschaftlich so nahe gestanden, zeigt der Ausspruch, „er habe in Schnorr den grossen Granitblock verloren, der für die Ausführung seines Baues nunmehr durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen war."

Dagegen schlossen drei Jahre später die Meistersinger-Tage mit erfreulicheren Geschehnissen. An der Seite des Königs durfte Wagner bei der Erstaufführung die Huldigungen der bewusst und erkenntnisvoll begeisterten Menge entgegennehmen. War es auch längst fest beschlossen im Herzen des Meisters, nie mehr zu dauerndem Aufenthalte die Schritte nach München zu lenken, wo ihn drei Jahre zuvor schnödeste Unbill getroffen, so durfte er doch jetzt eine innerliche Genugtuung empfinden, als der König ihn bat, aus der königlichen Loge allein diese spontanen und stürmischen Huldigungsgrüsse der enthusiasmirten Zuhörer zu erwidern. Ein Bericht meldet darüber: „Der Eindruck, den diese königliche Huld auf das hiesige Publikum machte, war überwältigend. Man blickte empor zum glänzenden Plafond, ob er nicht Miene mache, einzustürzen . . . Wagner, der Ver-

ketzerte, Verbannte, welchen vor wenig Jahren des Königs Huld nicht zu schützen vermochte vor der Gehässigkeit des hohen und niederen Pöbels unserer Kunstmetropole, — er jetzt rehabilitirt in der selben Kaiserloge, in der man sonst nur gekrönte Häupter und deren Descendenz zu sehen gewohnt war.“ —

Waren uns alle diese Münchener Vorgänge aus früheren Schilderungen und aus der Lektüre von Briefen aus jener Zeit (zumal Hans von Bülows) auch in Einzelheiten bereits vertraut, so lag über manchen Partien der Triebschener Lebens-Periode — Anfang 1866 bis Anfang 1872 — selbst für den intimen Kenner von des Meisters Leben noch hier und da ein Schleier gebreitet. Wie Glasenapp hier den einzig würdigen und fast erhaben zu nennenden Ton trifft, um die eigentümliche Schwierigkeit zu überwinden, gerade diese wundersam-trauliche, tiefernste und doch so freudereiche Epoche mit rechter Herzenswärme und dabei strengster biographischer Treue zu schildern, das ist vielleicht das Bewundernswerteste an seinem ganzen Wagnerwerk. Hier kommt dem Verfasser eben jene Geistes- und Herzens-Erleuchtung zu statten, welche die Dinge nicht mit dem Auge der „Welt“, sondern in der Verklärung sieht, in welcher sie sich in Herz und Gemüt grosser Seelen abspielen. Wenn einem Biographen so reine Kraft zu schauen zur Verfügung steht und so innige Neigung, sich mitfühlend zu vertiefen in das hohe Mysterium des Schicksals genialer Persönlichkeiten, da kann man sagen: hier lehrt der einzig berechtigte und erleuchtete Schilderer selbst diejenigen, welchen der tief moralische Wert der Erfüllung höchsten Pflichtgebotes bisher noch verborgen war, wissend zu werden.

Und so wird niemand ohne allertiefste Teilnahme, ohne innerlichste Versenkung in den erhaben schönen Triebschener Traum die Kapitel lesen, welche uns von der „völligen Einsamkeit“ hindurchführen durch den frisch ergrünenden Lenz, der nach frostigen Winters Frist endlich das Dasein des Meisters verklärte. In dem „himmlischen Morgenglühen“ dieses „Traumes der höchsten Hulden“ aber reiften die „Meistersinger“, deren künstlerisch voll befriedigender Erfolg bereits besprochen ist, reifte aber auch die Vollendung des „Siegfried“ heran, den der verzweifelte Schöpfer einst in den traurigen Schweizer Tagen einsam unter der Linde mit blutendem Herzen hatte verlassen müssen. Jetzt ward er zu neuem Leben erweckt; aber auch ein anderes neues Leben ward ihm, dem Meister, noch für seine späteren Lebenstage gegeben von jenen liebesstarken Händen, die ihm in Triebschen die Stätte bereitet hatten. „An dem Tage, an welchem mir Ueberglücklichen ein schöner Sohn geboren wurde, vollendete ich die Komposition des „Siegfried“, in welchem ich mich seit elf Jahren unterbrochen hatte“ — schreibt der glückliche Vater an seinen alten Dresdner Freund, den Hofrat Dr. Anton Pusinelli.

So schauen wir in dieser Zeit die künstlerische Schöpferkraft Wagners neu erblüht und damit vermählt in innigem Bunde das beseligende Gefühl, ein dauerndes häusliches Glück, zumal das heiss ersehnte Vaterglück gefunden zu haben. Dass ihm so „Haus, Heim und Alles, dessen ein Künstler bedarf" in der Fülle unvergleichlicher Liebeskraft, hehrsten Opfermutes und des tiefinnerlichsten, vollendetsten Sich-Verstehens bereitet wurde, verdanken wir der Hingabe jener opferbereiten, edelsten Menschenseele, deren unablässige, heilig-ernste Mithülfe die Wege ebnete für die Vollendung des Ringes, und deren dankenswerter Anteil an dem Pflegen, Hegen und Wachsen und der schliesslichen Verwirklichung der Bayreuther Idee unbestreitbar ist. Welch hervorragendes Maass der Meister diesem mithelfenden, treuen Sorgen um sein Leben und sein Werk zuwies und welches unendliche Dankgefühl den lange in schöpferischen Glückes Sehnsucht Ringenden erfüllte, davon geben laut sprechende Dokumente in Schrift und Wort beredtes Zeugnis.

Denn in der traulich-treuen Stille des Triebschener Idylls erwuchs und erstarkte „der Gedanke von Bayreuth". Sein Werden und Wachsen bis zur ersten realen Verwirklichung durch die Grundsteinlegung zum Festspielhause (am 22. Mai 1872) bildet den Inhalt der letzten fünf Kapitel des Glasenappschen Bandes, die durch die bedeutungsvollen Ueberschriften bezeichnet sind: „Der Gedanke von Bayreuth", „Erste Fahrt ins „Reich"," „Das Mannheimer Konzert", „Abschied von Triebschen" und „Grundsteinlegungsfeier".

Wenn bei den ersten, die Münchener Zeit behandelnden Kapiteln dieses Bandes die sichere Zusammenfassung der vielen wesentlichen Merkmale, bei dem Triebschener Abschnitt die ebenso herzenswarme und gemütsreiche als vornehme und zurückhaltende Schilderung intimster Seelenvorgänge als das Bedeutsamste herauszuheben ist, so scheint es mir in diesem letzten Teile die philologisch-gründliche Genauigkeit zu sein. Denn es ist mit der peinlichsten Gewissenhaftigkeit alles zusammengetragen, was nur irgend wesentlich ist für die endliche Verwirklichung des Wagnerschen Lebensgedankens: Bayreuths. Allerdings lag hier meist bestimmteres, deutlicheres und reicheres Material vor, als sonst bei vielen Lebens- und Schaffensperioden des Meisters: aber wie Glasenapp alles Verfügbare sichtet, wie er das Wichtige und Wertvolle heraushebt, wie er, fast unbemerkt vom Leser, das rechte Maass des Anteils der verschiedenen Persönlichkeiten, wie vor Allem Richters, Heckels, Tausigs, Feustels, Munckers liebevoll abwägt, — das sind Vorzüge, die uns besonders wohltuend berühren, wo so vieles Unkontrollierbare auch über diese Epoche leichtfertig verbreitet worden ist.

Auch die Gründe, warum gerade München nun in keiner Weise mehr als die echte und rechte Heimat für das deutsche Festspielhaus in Betracht kommen konnte, werden nochmals eifrig und deutlich hervorgehoben.

Dabei erleben wir mit bedauerndem Erstaunen die Missverständnisse, wodurch gegen den Willen des Meisters die Aufführungen des „Rheingold" und der „Walküre" in München gewollt und leider auch erlebt wurden. Gerade dadurch befestigte sich der „Gedanke von Bayreuth" mehr und mehr, und es ist als ein merkwürdiges Spiel des Zufalls zu bezeichnen, dass es nach Glasenapp „nicht möglich ist, mit buchstäblicher Genauigkeit den Zeitpunkt festzustellen, in welchem der ..... (Bayreuther) Gedanke in dem Geiste des Meisters sich erstmalig zu lokalisieren begann".

Etwa zu Anfang März 1870, meint Glasenapp, habe der Meister nach eingehender Lektüre des Artikels „Bayreuth" im Konversationslexikon „den Ort fest im Auge behalten". Ein gütiges Geschick fügte es, dass er in den ersten der dortigen Verwaltungs-Persönlichkeiten so freundliche Hilfe und verständnisvolle Bereitwilligkeit zur Verwirklichung des grossen und erhabenen Zieles fand. Für die genaueste Forschung über diese Vorgänge lieferten das beste Material die in unsern Blättern veröffentlichten Briefe an Muncker und Feustel sowie Heckels „Briefe Richard Wagners". Der Anteil E. Heckels, des Begründers des ersten Wagner-Vereins, wird besonders deutlich herausgehoben in dem Kapitel „Das Mannheimer Konzert".

Vorher aber haben wir den Meister auf seiner „ersten Fahrt ins Reich" begleitet, — ein ausserordentlich lebensvoll geschildertes Kapitel jener für das Bayreuther Unternehmen notwendig gewordenen Reisen nach Bayreuth, Leipzig, Dresden, Berlin, Darmstadt und Heidelberg. Eine Fülle wechselnder Bilder zieht an uns vorüber, aus denen sich die enthusiastische Aufnahme Wagners seitens der Berliner Anhängerschaft lebendig heraushebt. Auch die vielbesprochene Konferenz mit dem Fürsten Bismarck hat hier die entsprechende authentische Darstellung gefunden. Immer Bekannteres enthüllt sich vor unsern Blicken: wir erleben rückblickend die Begründung der Wagner-Vereine, Carl Tausigs frühen Tod, die Aufführung des „Lohengrin" in Bologna, den Wettbewerb deutscher Städte um den Rang einer Festspielstadt, den ersten „offiziellen" Besuch Bayreuths, die bedeutungsvollen Mannheimer Tage, das Auftauchen der Idee der Begründung unserer Bayreuther Blätter in einem Nietzsche'schen Briefe und endlich den wehmütigen Abschied von Triebschen.

Es ist auch hier eine Flut von bewegten Ereignissen und bedeutungsreichen Tatsachen, welche Glasenapp trotz gedrängter Darstellung uns höchst lebensvoll vorführt. Dabei schiebt sich, ganz als ob es sich von selbst verstünde, in die wichtigen kunst- und weltbewegenden Geschehnisse jener Zeit die Wiedergabe so mancher persönlich-charakteristischen Episode. Es mag an Nitzsches edle Anteilnahme beim Abschied von Triebschen erinnert sein: „wir packten die Manuskripte, Briefe und Bücher zusammen, — ach, es war so trostlos! Diese drei Jahre, die ich in der Nähe von Triebschen verbrachte, in denen ich 23 Besuche dort gemacht habe — was bedeuten sie für mich! Fehlten sie mir, was wäre ich! Ich bin nur glück-

lich, in meinem Buche mir selbst jene Triebschener Welt petrefiziert zu haben . . . .“

Wahrlich: hier wird man inne, wie des Meisters Bild recht erschaut worden ist und stäts erschaut werden sollte. Ist nicht ein solches Wort eines den Genius verstehenden Menschen und seine Wiedergabe an richtig gewählter Stelle durch unsern ebenso tief schauenden Biographen, viel, viel wesentlicher und aufklärender, als die leichtfertigen und ungenauen Darstellungen, die so manche Episode, so mancher Zug im Leben unsres Grossen durch die gefunden, die nur immer von unten herauf die Höhen zu sehen vermögen? Und wie viele müssige Kombinationen haben sich an die Schilderungen solcher falsch und schief gesehenen und klein und niedrig empfundenen „Mit-Erlebnisse“ geknüpft! — Spricht nicht auch die Wiedergabe der beiden herrlich-schönen Briefe des Meisters und Franz Liszts, mit denen Glasenapp die beiden letzten Kapitel so tief bedeutsam und mit edlem Herzenstakte schliesst, mehr, unendlich mehr, als jemals über die Beziehungen der beiden Meister in der Zeit des werdenden Bayreuths vermutet und gefabelt worden ist?

Das „werdende Bayreuth“ — immer heller und deutlicher erscheint es vor uns! Die uns allen so vertrauten, verheissungsvollen Vorgänge bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses — hier haben sie eine erstaunlich lebensvolle, tief unser Innerstes bewegende Schilderung gefunden! Auch hier wieder unsägliche Not, von Morgen bis Abend Müh' und Angst, immer noch unerwartete Verzögerungen, — aber dann doch der Sieg des „deutschen Geistes,“ von welchem Wagner bei dem grossen Triumph in Wien 1871 das schöne Wort sprach: „Es sei soeben geäussert worden, dass im nächsten Jahre zu Bayreuth die Ideale der Musik verwirklicht werden sollten. Mit welchen Kräften und aus welchen Mitteln, das wisse er nicht. Eines erhalte ihn in dem Glauben, dass ihre Ideale zur Verwirklichung gelangen würden, und dies sei: der deutsche Geist. Worin dieser, nur zu oft als blosse Firma gebrauchte, deutsche Geist bestände, das — wisse er abermals nicht. „Er ist unfassbar, aber wir Alle fühlen uns von ihm umweht und kennen seine Manifestationen.“ —

Und dieser deutsche Geist umwehte mit mächtigem Flügelschlage das Fest der Grundsteinlegung am 22. Mai 1872, zumal bei der in solcher Art wohl nie wieder zu erlebenden unvergesslichen Aufführung der IX. Symphonie Beethovens im alten markgräflichen Opernhause zu Bayreuth; er manifestierte sich bei den Feierlichkeiten vor und nach dieser Aufführung, im Garten der „Fantaisie“ und in den Toasten bei den begeisterten Vereinigungen in den Hôtels; er klingt aus in dem tief innigen Dank, den der Meister nach gelungener Tat an die Bayreuther Bürgerschaft richtet: Allen Getreuen gilt sein „dankerfülltes Lebewohl!“

Nicht ohne tiefe Bewegung nehmen wir Abschied von dem neuen Bande dieser Meister-Biographie — in doppeltem Sinne des Wortes.

Und ein Gutes, ein leider auch gar vielen noch so „Notwendiges“ möge dieser Band, besonders in seinem letzten Teile, der Schilderung des Werdens von Bayreuth, vor Allem im Gefolge haben: nämlich zu zeigen, dass sich gerade aus dieser, durch die eigne Fassung und durch zahlreiche Dokumente einzig deutlich redenden Darstellung das auch jetzt noch so mangelnde richtige Urteil über Bayreuth überhaupt gewinnen lässt.

Um aber solch echte Kenntnis vom innersten Wesen Bayreuths und seines Schöpfers uns zu übermitteln, dazu gehört eine korrespondierende künstlerische Empfindung, die sich zu verständnisvollster und treuester Gesinnung steigern musste, hier, wo es galt das Wesen des „Reformators“ recht zu fassen und uns dabei Mitschauende, Miterleuchtete werden zu lassen! Darum harren wir dankend und hoffnungsfroh des Tages, da Karl Friedrich Glasenapp den Schlussstein legen wird an sein edles Lebenswerk!

Wilmersdorf-Berlin. **Erich Kloss.**

Zusendung.

Heimatschutz.*)

Heimatschutz fordern wir! — Einen fremden Eindringling zwar haben wir nicht zu befürchten, wohl aber die einheimischen Vandalen. Seit der Begründung des neuen deutschen Reichs sind „deutsche Interessen", „vaterländische Bestrebungen" und ähnliche Schlagworte so sehr in aller Munde, wie bis zu jenem Zeitabschnitt kaum jemals zuvor; aber die Heimat selbst, unser deutsches Land, der Nährboden aller unserer Gesittung, sie darf ungescheut entehrt, beraubt, entstellt werden. Die Kulturvölker haben immer eine Ehre darin gesehen, das zu bewahren und zu erhalten, was edel geartete und feinsinnige Menschen bei ihnen geschaffen haben. Dem zuwider ist bei uns freilich schon in früheren Jahrhunderten durch Zerstören alter Bauwerke viel gesündigt worden. Aber das verschwindet völlig im Vergleich zu dem, was heute geschieht. Ja, die Verwüstungen des dreissigjährigen Krieges haben nicht so verheerend gewirkt, so gründlich in Stadt und Land mit dem Erbe der Vergangenheit aufgeräumt, wie die Uebergriffe des modernen Lebens mit seiner rücksichtslos einseitigen Verfolgung praktischer Zwecke. Und hier handelt es sich nicht mehr allein um die Zerstörung von Menschenwerk, sondern eben so sehr um die brutalsten Eingriffe in das Leben und die Gebilde der Natur. Heide und Anger, Moor und Wiese, Busch und Hecke verschwinden, wo irgend ihr Vorhandensein mit einem sogenannten rationellen Nutzungsprinzip in Widerstreit gerät. Und mit ihnen verschwindet eine ebenso eigenartige als poetische Tier- und niedere Pflanzenwelt. In der Forstwirtschaft gilt trotz der einsichtsvollen Gegenstrebungen nicht weniger Fachmänner vielfach ausschliesslich der Gesichtspunkt, hohe Erträge zu erzielen. Namentlich in Gemeindewaldungen und Privatforsten wird nur allzuoft jede ideale Rücksicht beiseite geschoben. Selbst die Kuppen unserer Berge, welche die Linien der Landschaft seit Urzeiten bestimmen, die phantastischen Felsbildungen, welche die Abhänge unserer Täler schmücken, werden durch Steinbrüche angetastet, die häufig genug an gleichgültigeren Stellen angelegt werden könnten. Den Zauber einsamer Gebirgswelt vernichtet man durch aufdringliche Bauten. Eiserne Brücken spannt man in unschönen, das Landschaftsbild verunstaltenden Formen über unsere Wasserläufe, auch da, wo allen Anforderungen der Zweckmässigkeit mit schlichten Stein- oder Holzbrücken zu entsprechen gewesen wäre. Bäche und Flüsse werden zugunsten praktischer Zwecke so völlig umgestaltet, dass von ihrer natürlichen Schönheit nichts mehr übrig bleibt. Der Baum, der seit Jahrhunderten Schatten gespendet, wird den Theorien der Wegebaukommission zuliebe gefällt; das alte Tor, das vorspringende Haus wird niedergerissen, weil der enge Durchgang, die krumme Strasse angeblich nicht mehr den Forderungen des Verkehrs entspricht; dies aber nicht nur in Städten mit einigen hunderttausend Einwohnern, sondern in jeder Mittel- und Kleinstadt bis zum winzigsten Flecken herab, weil sie alle von der Sucht geplagt werden, grosstädtisch scheinen zu wollen. Hier legt man — unbekümmert

*) Es wird im Sinne unserer Leser sein, dass wir ihnen an dieser Stelle den uns zugesandten Aufruf zur Gründung eines Bundes „Heimatschutz" mitteilen, um sie auf diese ihnen sicher sympathische Bewegung deutschen Naturgefühles aufmerksam zu machen. Wir haben nur fortgelassen, was uns als künstlerische Werte (wie die Hendrich'schen Sagenhallen) durchaus zu Unrecht mit den tatsächlichen Gefahren geschmackloser „Erschliessungsmittel" zusammengestellt zu sein schien. *D. Red.*

um natürliche Verhältnisse oder um malerische Wirkungen — Bauwerke frei, die doch erst als Glieder eines architektonischen und geschichtlichen Zusammenhanges in ihrer vollen Bedeutung erscheinen. Dort wird das der Natur unseres Landes und unserer Empfindung so entsprechende steile Dach von dem flachen verdrängt, der kräftige Hohlziegel muss der Dachpappe oder einem anderen unschönen Surrogat, der anmutende Fachwerkbau und das verputzte Haus dem kahlen Backsteinkasten weichen. Wo wir auch hinblicken, nichts als Verunstaltungen, nichts von dem natürlichen Takte, durch den sich unter den Händen unserer Altvordern das Nützliche ganz von selber schön gestaltete, so dass die Brücke, die Mühle, die Scheune, zu anmutsvollen Gebilden in der Landschaft wurden.

Man sollte nun meinen, die ungeheure Verbreitung eines modischen Naturkultus, wie er in dem ausserordentlich gesteigerten Reisebedürfnis, in den die ganze Welt überschwemmenden Anpreisungen von Luftkurorten, schön gelegenen Sommerfrischen, Aussichtspunkten, kurz in der gesamten Fremdenindustrie zutage tritt, müsse im entschiedenen Gegensatz zu der auf anderer Seite herrschenden Nichtachtung idealer Gefühlswerte stehen. Leider aber ist dies doch nur in beschränktem Maasse der Fall. Im Gegenteil: Vergnügungssucht, die sich für Naturbegeisterung hält auf der einen Seite, und auf der anderen das Verlangen aus den Reizen der Landschaft und der Altertümlichkeit pekuniären Vorteil zu ziehen, sind in eine so verhängnisvolle Wechselwirkung getreten, dass gerade von dieser Seite her die schwersten Gefahren drohen. Durch die sogenannten „Erschliessungen“ und sonstigen Zurüstungen, welche sich Tal, Wald und Berg, Fels und Wasserfall, Dörfer, Städte und Burgtrümmer gefallen lassen müssen, durch Drahtseilbahnen, Hotelkästen und zahllose andere schön sein sollende Geschmacklosigkeiten werden alle Ursprünglichkeit und wahre Schönheit in beinahe gleichem Maasse zerstört, wie durch die Verwüstungen, die das Gefolge rücksichtsloser industrieller Ausbeutung der Natur bilden.

Wir haben nicht die törichte Absicht, die ausserordentlichen Errungenschaften der Gegenwart auf praktischem Gebiet zurückdrängen zu wollen. Wohl aber dürfen wir einen Ausgleich anstreben zwischen jener herzlosen Ausbeutung des Heimatbodens und den Forderungen des Gemüts, dessen Wurzeln keine Lebensnahrung mehr finden werden, wenn wir in gleichem Maasse fortfahren, die Schönheiten des deutschen Landes achtlos zu vernichten. Würden wir diesen Ausgleich nicht finden, so wäre das gleichbedeutend mit der Zerstörung des besten und bedeutungsvollsten Teiles unserer Kultur.

Manches zwar geschieht schon zur Besserung. Als Anfänge staatlicher Fürsorge sind zu begrüssen: das vor kurzem veröffentlichte Gesetz für Denkmalschutz im Grossherzogtum Hessen, in dem auch die landschaftliche Natur Berücksichtigung findet; das vom preussischen Landtage genehmigte Gesetz gegen den Unfug des Reklamewesens; die von der preussischen Regierung veranlasste Herausgabe forstbotanischer Merkbücher, und die seit mehreren Jahren vom preussischen Kultusministerium eingeleiteten umfassenden Ermittelungen zur Klärung der Frage des Naturschutzes. In hohem Grade bedeutungsvoll sind ferner die „Tagungen für Denkmalpflege“, welche seit einigen Jahren bestrebt sind, die ererbten baukünstlerischen Schätze unseres Landes vor Zerstörung und Entstellung zu behüten, sowie der neuerdings entworfene Arbeitsplan des Ausschusses zur Pflege heimatlicher Bauweise in Sachsen und Thüringen. Dazu kommen die in einzelnen Teilen Deutschlands auftauchenden Volkskunst- und Trachtenvereine, die Vereinigung zur Erhaltung deutscher Burgen, die in Rothenburg, Hildesheim und einigen anderen Städten getroffenen Bestimmungen zur Wahrung ihres altertümlichen Charakters, die Bemühungen des Bonner Verschönerungsvereins um die Rettung des Sieben-

gebirges, der Isartalverein in München, der Dürerbund, der Deutsche Verein für ländliche Wohlfahrts- und Heimatspflege, der Badische Verein für ländliche Wohlfahrtspflege, der Verein für Erhaltung der Alpenflora in Bamberg, die Maassnahmen zum Schutz der Vögel, der Bayerische Verein „Heimat", der hannoversche Verein Niedersachsen und zahlreiche örtliche Gruppen, die das Interesse für die engere Heimat beleben wollen — lauter Erscheinungen, die von erwachendem Verständnis für die Bedeutung dessen zeugen, was auf dem Spiele steht. Aber es fehlt an einem Zusammenschluss aller dieser vereinzelten, ähnlich gesinnten und strebenden Elemente, der in ihnen das lebendige Bewusstsein weckte von dem grossen gemeinsamen Ziel, das es zu erreichen gilt, und das in dem Worte „Heimatschutz" den entsprechenden umfassenden Ausdruck finden würde.

Schaffen wir also einen sich über ganz Deutschland erstreckenden Bund aller Gleichgesinnten, denen es darum zu tun ist, deutsches Volkstum ungeschädigt und unverdorben zu erhalten, und was davon unzertrennlich ist: die deutsche Heimat mit ihren Denkmälern und der Poesie ihrer Natur vor weiterer Verunglimpfung zu schützen!

Was im einzelnen zu tun ist, auf welchen Wegen wir hoffen, das gesteckte Ziel zu erreichen, das lässt sich an dieser Stelle nur andeutungsweise sagen. Folgendes möge genügen:

Für die Erhaltung der kunstgeschichtlich bedeutsamen — namentlich der öffentlichen — Bauwerke ist durch die staatlich organisierte Denkmalspflege in ausgezeichneter Weise gesorgt. Immerhin bleibt auch hier für die private Tätigkeit noch eine reiche Fülle von Anlässen übrig, um ergänzend und helfend einzugreifen. Das Arbeitsfeld wäre demnach in die folgenden sechs Gruppen zu teilen:

1. Denkmalpflege.
2. Pflege der überlieferten ländlichen und bürgerlichen Bauweise; Erhaltung des vorhandenen Bestandes.
3. Schutz der landschaftlichen Natur einschliesslich der Ruinen.
4. Rettung der einheimischen Tier- und Pflanzenwelt, sowie der geologischen Eigentümlichkeiten.
5. Volkskunst auf dem Gebiete der beweglichen Gegenstände.
6. Sitten, Gebräuche, Feste und Trachten.

Für jede dieser Gruppen soll ein besonderer Leiter ernannt werden, dem ein Geschäftsführer und eine Anzahl von Vertrauensmännern zur Seite zu stellen sind. Der Gruppenleiter hat sich mit den bestehenden, sein Arbeitsgebiet berührenden Vereinigungen in Verbindung zu setzen und sich um Gewinnung korrespondierender Mitglieder zu bemühen. Bei der Wahl der Gruppenleiter ist Sorge zu tragen, dass ihre Wohnsitze in verschiedenen Teilen Deutschlands liegen. Jährlich findet eine Generalversammlung statt, die von den dem Bunde beigetretenen Vereinen durch Delegierte beschickt wird. Der Vorsitz des ganzen Bundes wird einem der Gruppenleiter zu übertragen sein.

Wie aus dem Vorangegangenen ersichtlich ist, besteht nicht die Absicht, einen neuen Verein neben anderen zu gründen, sondern die bereits vorhandenen Verbände um einen Mittelpunkt zu gemeinsamem Wirken zu sammeln. Es liegt auf der Hand, welche Vorteile hieraus für die Sache erwachsen müssen. Um nur einen zu nennen: die Möglichkeit, etwas zu erreichen, verdoppelt und verdreifacht sich, wenn in jedem einzelnen Fall das ganze Gewicht einer grossen Gesamtheit in die Wagschale geworfen werden kann. So sehr aber das Zusammenfassen der Grundgedanke, der eigentliche Zweck des zu gründenden Bundes ist, dennoch lässt es sich nicht umgehen, bei der Organisation des selben auch an die Aufnahme einzelner Personen zu denken. Bestünde an jeder bedeutsamen Stelle in Deutsch-

land für jede der angeführten Aufgaben bereits ein lebendig wirkender Verein, so könnte man sich freilich damit begnügen, nur die Schaffung einer Zentralstelle anzuregen. Leider aber sind wir noch sehr weit von jenem Zustand entfernt. Bis dahin also wird es unumgänglich nötig sein, die weiten Lücken nach Kräften auszufüllen, d. h. auch einzelne, soweit sie nicht bereits Mitglieder eines der beigetretenen Vereine sind, zur Mitarbeit zu werben, und zwar eine möglichst grosse Anzahl einzelner, und das in möglichst vielen, auch kleinen und kleinsten Ortschaften unseres Vaterlandes. Ohne solche überallhin verbreitete Mithilfe wird es dabei bleiben, dass nach wie vor täglich und stündlich unersetzliche ideale Besitztümer unseres Volkes dahingeopfert werden aus Achtlosigkeit, Unverstand und Gewinnsucht, ohne dass wir rechtzeitig davon erfahren, um noch rettend eingreifen zu können.

Die Erwerbung der Mitgliedschaft ist weder für Vereine noch für einzelne an die Zahlung eines Jahresbeitrags geknüpft. Dagegen wird auf freiwillige — einmalige oder jährliche — Zuwendungen allerdings gerechnet. Die Mitgliedschaft schliesst für die beitretenden Vereine sowohl wie für einzelne die Verpflichtung ein, die vom Bunde vertretenen Gedanken in ihrer Gesamtheit zu verbreiten, ihnen nach Kräften Geltung zu verschaffen und, wenn das Einschreiten des Bundes wünschenswert erscheint, dies schnell zu seiner Kenntnis zu bringen. Der einzelne kann in verschiedener Eigenschaft Mitglied werden: als „Helfer", als „Gönner" oder als beides zugleich. Der „Helfer" stellt seine persönliche Tätigkeit den Interessen des Bundes zur Verfügung. Er soll namentlich bemüht sein, in seinem Wohnort oder in dessen Nähe die Gründung eines örtlichen Vereins für Heimatschutz herbeizuführen, sofern ein solcher daselbst noch nicht besteht. Auch soll er, falls eine Vereinigung mit ähnlichen, aber einseitigen oder teilweise bedenklichen Zielen bereits vorhanden ist, diese dahin zu beeinflussen suchen, dass sie die Gesinnungen und Absichten des Bundes zu den ihrigen macht. Der „Gönner" verpflichtet sich lediglich zu Geldbeiträgen. Um den Vorsitzenden des Bundes zu entlasten, ist eine Zentralgeschäftsstelle in einer grossen Stadt zu errichten. Ihr liegt es ob, die Kasse zu verwalten, Nachrichten zu geben und zu empfangen, Anmeldungen von Mitgliedern entgegenzunehmen usw. Durch jährlich wiederholt erscheinende gedruckte Mitteilungen soll von hier aus das Interesse für das gemeinsame Ganze lebendig erhalten werden.

In England besteht seit einer Reihe von Jahren eine Gesellschaft, die die gleichen Zwecke verfolgt und deren erfolgreiche Wirksamkeit beweist, dass unsere Ziele nicht jenseits des Erreichbaren liegen. In Frankreich ist vor drei Jahren eine „société pour la protection des paysages de France" gegründet worden, deren Mitglieder zu den hervorragendsten Männern des Landes gehören.

Und so wenden wir uns an alle, die Herz und Sinn haben für unser teures Vaterland, an den Städter wie an den Landmann, an das Alter, dessen Erinnerungen in dem Deutschland von ehemals leben, an die Jugend, die den Widerspruch zwischen dem Land der Dichtung und dem Land der Wirklichkeit dunkel empfindet, an den Pfarrer, den Lehrer, den Künstler, dessen Jungbrunnen verschüttet zu werden droht, an alle Stände und Berufsarten, damit sie sich mit uns vereinigen zum Schutz der deutschen Heimat.

Vorläufige Geschäftsstelle: Robert Mielke, Charlottenburg 5, Rönnestr. 18.

Bayreuth und Draussen.

Berlin, im April 1904.

Einladung

zur General-Versammlung am 24. Juli 1904.

Die unterzeichnete Zentralleitung beehrt sich hiermit, die **ordentliche General-Versammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins für das Jahr 1904** auf

Sonntag den 24. Juli 1904, 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 Delegierten, des Vorortes und der Zentralleitung.

Den Herren Delegierten wird anheimgestellt, sich am 23. Juli cr. 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.

Aus den Vereinen.

Berlin und Berlin-Potsdam. 15. 2. Konzert unter Leitung des Kgl. Kapellmeisters Herrn von Strauss und unter Mitwirkung der Kgl. Opernsängerin Frl. Emmy Destinn, des Herrn Kammersängers Ludwig Hess, Kgl. Opernsängers Paul Knüpfer, Konzertsängers Richard Könnecke, des Berliner-Lehrerinnen-Gesangvereins und einer Abteilung der Berliner Liedertafel (Dirigent Herr Max Werner): Vorspiel („Liebestod") von *„Tristan und Isolde"*; Gesang der Gunlöd und Zwiegesang des Odin und der Gunlöd aus Peter Cornelius unvollendeter Oper „Gunlöd"; die 2. Hälfte des 3. Aktes von *„Parsifal"*. **Darmstadt.** 28. 11. LXXVI. Vereins-Abend. Vortrag des Frl. Dr. Ella Mensch über „Lohengrin und Parsifal in der Sage und bei Wagner." 18. 1. Liederabend des Herrn Dr. L. Wüllner (5 Lieder von Wolf, 7 von K. Schindler, 3 von A. von Othegraven, 6 von R. Strauss). 19. 2. Liszt-Abend: (11 Lieder und 8 Klavierstücke, Gesang: Hofopernsängerin Frl. Klara Roediger, Herr Konzertsänger Fr. Harres, Klavier: Frl. Erika v. Binzer aus München). — Die Mitgliederzahl des Vereins beträgt 372. Der Lesezirkel umfasst 50 Zeitschriften. Zum Einkauf von Freikarten zu den Festspielen können etwa 1.00 ℳ verwendet, an die Stipendienstiftung 300 ℳ abgeführt werden.

Hamburg. 13. 2. Gedächtnisfeier: *Trauerklänge* (Herren Dir. Friedländer, Oberlehrer Feddersen); Gedächtnisrede des Herrn Schadendorf; *Senta's Ballade* (Frl. Hanna Hinrichs); *Charfreitagszauber* für Cello und Klavier (Herren E. Leichsenring, Alex. Fischer); *König Marke's Klage* (Herr Arthur Ram); *„Liebestod* (Vorspiel) *und Verklärung"* (Schluss) aus *„Tristan und Isolde"* für 2 Klaviere v. Herm. Behn (Hrn. Friedländer und Feddersen). — 12. 3. *Huldigungsmarsch* (Frl. Margarete Wehrstedt, Frl. Julie Hamel); *Siegmunds Monolog* Herr Dr. med. M. Wagner, Klavier Herr W. Fraenckel); *Albumblatt*-Schott, Larghetto und Menuett a. d. *Sonate B-dur* (Frl. M. Wehrstedt); *Elisabeth's Begrüssung der Halle* (Frl. M. Matthaei); Quintett a. d. *„Meistersingern"* (Frl. M. Matthaei, Frl. Louise Behrens, Herr Dr. M Wagner, W. Lewalter, C. W. Lynker, Klavier: Herr W. Fraenckel); *Siegfried-Idyll* für 2 Klaviere v. Herm. Behn (Frl. M. Wehrstedt, Frl. Julie Hamel).

Plauen. 12. 1. V. Konzert: *Faustouvertüre* und Symphonie fantastique von Berlioz (Chemnitzer städt. Kapelle, Kapellmeister Max Pohle); Violin-Konzert Es-dur von Mozart, D-moll von Bruch (Hr. Prof. Ysaye aus Brüssel). — 25. 1. VI. Konzert: Werke von Chopin, Dräseke, Grieg, Liszt, Nachez, G. Schjelderup, Schubert, Weber, Winiawski (Frl. Olga Hahn aus München, Frl. Elsa Schjelderup und Frl. Elsa Wagner aus Dresden; Klavierbegleitung Hr. Th. Blumer aus Dresden). — 1. 3. VII. Konzert: Klavierwerke und Lieder von Brahms, Saint-Saëns, Schubert, Schumann, Wolf, Woyrsch. (Frl. A. Huber aus Berlin, Hr. Pr. Blumer

aus Dresden.) — 23. 3. VIII. Konzert: 3 Trios von Brahms, Franck, Kirchner, Lieder von Bocquet, Grieg, Strauss, Weingartner, Wolf. (Frl. S. van Rhyn, Hr. W. Bachmann, Bocquet, Kratina, Stenz aus Dresden.) — Die Mitgliederzahl beträgt 631. Das Vereinsarchiv umfasst 261 musikal. und 143 litt. Werke.

Wien. 23. I. I. intern. Musikabend: Werke von J. S. Bach, Bruckner (Streichquintett), Götz, Löwe, Schubert, R. Strauss, Wolf. (Mitwirkende: Frau Baronin Leonore Bach, Herr Hofoperns. M. Frauscher, Quartett Fitzner, Herr W. Scholz, Vereinschor — Professor F. Foll). 5. 3. II. intern. Musikabend: Werke von Cornelius, Donato, Friderici, Gastoldi, Liszt (H-moll-Sonate), Wolf (Chöre aus dem „Fest auf Solhaug"). (Mitwirkende: Frau Kammersängerin Marie Gutheil-Schoder, Frau Gisela Göllerich-Voigt, Frau Lili Claus-Neuroth, Frl. Helene Holeczek, Herr Kapellmeister G. Gutheil, Herr W. Scholz, Vereinschor — Prof. F. Foll), am 24. 3. Vortrag des Hrn. Prof. Dr. W. Golther aus Rostock: „Richard Wagner und M. Wesendonk." — 217 ordentliche und 123 unterstützende Mitglieder. —

Ausserhalb der Vereine.

Budapest. Am 26. März hielt Hr. Prof. Dr. W. Golther aus Rostock im Klub der Kunstfreunde einen Vortrag über „Richard Wagner als Dramatiker."

Dessau. Herr Dr. Arthur Seidl hielt am 17. Januar im herzogl. Hoftheater einen Vortrag über „die Sage von Tristan und Isolde bei Wagner" zur Einführung in die am selben Abend stattfindende Darstellung des Werkes. —

Helsingfors. Wohl besonders zu erwähnen ist die erste Aufführung des *„Tannhäuser"* im finnischen Nationaltheater, welche ein Künstlerpaar von Bayreuther Gesinnung, Herr Kapellmeister A. Jaernefelt und seine Gattin, hier ermöglicht und unter begeisterter Teilnahme aus dem ganzen Lande durchgeführt haben. Frau Maikki Jaernefelt sang die Elisabeth, Herr Emil Gerhäuser den Tannhäuser; der Chor war aus 80 Damen und Herren der bürgerlichen Gesellschaft gebildet Die finnischen Sänger, die fast gar nicht deutsch konnten, lernten ihre Partien in deutscher Sprache. Anstatt der 5 angekündigten Vorstellungen mussten bis zur Charwoche 11 gegeben werden. In der grossen germanischen Kunst fand Suomi's niedergedrückter Volksgeist eine heilvolle Erhebung.

Spandau. Herr Rechtsanwalt Paul Löwe hielt an dem Wagnerabende des hiesigen Musikvereins, 14. März, einen Sage und Werk umfassenden Vortrag über „Parsifal" mit wirksamen musikalischen Erläuterungen, woran sich der *„Charfreitagszauber"* in orchestraler Wiedergabe schloss. Des Weiteren sang Frl. Marie Schroetter aus Berlin die *„Begrüssung der Halle"* und spielte Herr Musikvereinsdirigent Rich. Stiebitz Liszt's Es-dur-Konzert. Den Abschluss des Abends bildete der *Chor der Spinnerinnen* und *Senta's Ballade* (Frl. M. Schroetter). Vorsitzender des so tüchtig sich betätigenden Vereins ist Herr Oberpfarrer Recke.

Wien. Ein gerade für die Leser der B. Bl. gewiss nicht bedeutungsloses Ereignis war die vom Wiener Künstlerbund Hagen unter Leitung des Herrn Hofburgschauspielers Ferdinand Gregori am 8. März veranstaltete scenische Darstellung von acht der historischen Scenen aus Gobineau's „Renaissance", deutsch von Ludwig Schemann. Mitwirkende waren: Michelangelo — Herr F. Gregori, — Luigi Buonarroti — Herr Fr. Brassin, — Machiavelli — Herr Alb. Heine, — Granacci — Herr Max Paulsen, — Julius II. — Herr Erich Schmidt, — Raffael — Herr Eugen Franke, — Beatrice — Fräul. Caroline Medelsky, — Antonio Mini — Herr Aurel Nowotny, — Urbino — Herr Carl Baumgartner, — Vittoria Colonna — Frau Olga Lewinsky. — Der Eindruck dieser in's volle Leben tretenden grossen Dichtung wird als tief ergreifend und lebhaft fesselnd geschildert. —

Tannhäuser-Nachklänge.

Von dem Sonderabdruck der nach dem ersten Bayreuther „Tannhäuser" in den B. Bl. 1890 veröffentlichten Reihe von *„Tannhäuser-Nachklängen"* (Aufsätzen über das Werk und die Bayreuther Darstellung von Chamberlain, Bonnier, Ellis, Golther, v. Hausegger, Hofmann, Humperdinck, Koch, Löffler, v. Meysenbug, Ritter, Schuré, Schubring, v. Steyern, R. Strauss, Mark Twain, Viotta, von Wolzogen) ist noch eine Anzahl vorrätig, welche wir auf Wunsch unsern Lesern, etwa als Aufklärungs- und Vorbereitungsmittel für den Festspielbesuch von Bekannten und Jüngeren, zum Preise von ℳ 0,50 liefern könnten.

Die Redaktion der „Bayreuther Blätter."

Bühnenfestspiele in Bayreuth.
1904.

Parsifal. — Der Ring des Nibelungen. — Tannhäuser.

Aufführungstage:

Tannhäuser	22.	**Juli.**	**Parsifal**	7.	**August.**
Parsifal	23.	„	**Parsifal**	8.	„
Der Ring des Nibelungen:			**Parsifal**	11.	„
Das Rheingold	25.	„	**Tannhäuser**	12.	„
Die Walküre	26.	„	**Der Ring des Nibelungen:**		
Siegfried	27.	„	Das Rheingold	14.	„
Götterdämmerung	28.	„	Die Walküre	15.	„
Parsifal	31.	„	Siegfried	16.	„
Tannhäuser	1.	**August.**	Götterdämmerung	17.	„
Tannhäuser	4.	„	**Tannhäuser**	19.	„
Parsifal	5.	„	**Parsifal**	20.	„

Die Aufführungen des „Rheingold" beginnen um fünf Uhr nachmittags, diejenigen der übrigen Werke um 4 Uhr.

Eintrittskarten zu **Mk. 20.—** für den nummerierten Sitzplatz für jeden Abend sind vom Verwaltungsrat der Bühnenfestspiele (Telegramm-Adresse: **„Festspiel Bayreuth"**) zu beziehen.

Wohnungen werden unentgeltlich vermittelt vom „Wohnungskomité", dessen Bureau sich während der Festspielzeit am Bahnhof befindet (Telegramm-Adresse: **„Wohnung Bayreuth"**).

An den Aufführungstagen vermitteln um 11 Uhr nachts nach Eger, Neuenmarkt und Nürnberg abgehende Schnellzüge Anschlussverbindungen nach allen Richtungen.

Die Fahrscheine, die beim zusammenstellbaren Rundreiseverkehr für Bayreuth in Frage kommen, lauten:

Nr. 97 Bayreuth—Weiden	Nr. 111 Bayreuth—Lichtenfels
„ 106 Bayreuth—Nürnberg	„ 111a Bayreuth—Probstzella
„ 106b Bayreuth—Kirchenlaibach	„ 114 Bayreuth—Eger.
„ 110 Bayreuth—Hof	

Alle öffentlichen Fuhrwerke sind dem von der Behörde festgesetzten Tarife unterworfen.

Bestellungen von Eintrittskarten, Wohnungsgesuche werden umgehend vermittelt und jede weitere Auskunft bereitwilligst erteilt.

Verwaltungsrat der Bühnenfestspiele Bayreuth.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.
Im Verlage des Herausgebers.
Druck v. Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.

VII. — IX.

Die Ernsten müssen eine stille, fast gedrückte Kirche bilden, da es vergebens wäre, der breiten Tagesflut sich entgegenzusetzen; standhaft aber muss man seine Stellung zu behaupten suchen, bis die Strömung vorübergegangen ist.

Die Region der Liebe, des Hasses, der Hoffnung, der Verzweiflung, und wie die Zustände und Leidenschaften der Seele heissen, ist dem Dichter angeboren und ihre Darstellung gelingt ihm. Hätte ich nicht die Welt durch Anticipation bereits in mir getragen, ich wäre mit sehenden Augen blind geblieben, und alle Erforschung und Erfahrung wäre nichts gewesen als ein ganz totes und vergebliches Bemühen.

Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird, allein er vermag in diesem Zustande nicht zu verharren, er möchte in sich selbst zurückkehren, und will auch das Bedeutende, Geisterhebende nicht fahren lassen. Was würde aus ihm werden, wenn die Schönheit nicht einträte und das Rätsel glücklich löste? Ein schönes Kunstwerk ist nun wieder eine Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können. (Goethe.)

Zur Litteratur des Innern.

Eine Vorbetrachtung.

Die Frauen sind das einzige Gefäss, das uns Männern geblieben ist, unsere Idealität hineinzugiessen. *(Goethe.)*

In unserer Zeit, welche der Oeffentlichkeit eine so beherrschende Bedeutung zuspricht, ist es nicht verwunderlich, dass auch die Veröffentlichung der Verinnerlichung im Allgemeinen vorgezogen wird. Wie aber die Gegensätze einander anziehen, so liebt es heutzutage nicht nur die Oeffentlichkeit sich oft recht unangenehm in die Innerlichkeiten hineinzudrängen: auch die Innerlichkeit verrät ein heimliches Verlangen sich nach Aussen hin öffentlich zu bekunden. Es ist auch gar nicht zu leugnen, dass daraus mitunter bedeutende Erscheinungen hervorgehen, welche man unter die trostvolleren Anzeichen menschlicher Geistesentwicklung rechnen darf. Führte schon Schopenhauer recht eigentlich das „Innere“ in die

Philosophie ein, und hat unsere Kunst eine „Aesthetik von Innen“ gezeitigt, so sehen wir auch in den religiösen Strebungen der Zeit mehr und mehr den Begriff des „Himmelreiches in uns“ eine bestimmende Macht gewinnen, welche mit den nach Aussen gerichteten sozialen Betätigungen des christlichen Geistes in tiefbegründeter Beziehung steht. Gewiss sind dies Alles solche „Oeffentlichkeiten“, welche als geistige Dinge schon an sich den Charakter des Innerlichen tragen oder doch tragen sollten. Eben dies aber kann man von der vierten geistigen Macht, deren sich jene anderen zur öffentlichen Wirksamkeit mehr oder minder zu bedienen haben, nicht so unbedingt behaupten: die Litteratur bleibt wesentlich eine Sache der „Veröffentlichungen“, auch wenn sie heute mit Vorliebe als eine „Litteratur des Innern“ sich auf den Markt stellt. —

Zu dieser letztern Art gehört, äusserlich betrachtet, die — selbst unter dem sonst Gewohnten noch ausserordentliche — Veröffentlichung der Tagebuchblätter und Briefe aus den Jahren 1853—1871, welche unter dem Titel „Richard Wagner an Mathilde Wesendonk“ soeben bei Alexander Duncker in Berlin erschienen sind. Es wird darin der Oeffentlichkeit gar viel Inneres, ja Innerlichstes gegeben; aber gerade ihr kann solches auf diese Weise doch niemals ganz gegeben werden; noch weniger versteht sie jemals es ganz zu empfangen. Daraus entstehen leicht empfindliche Missverhältnisse und Missdeutungen verschiedener Art, gegen welche einige Irrtümer im Buche selbst, die eine ferne Zeit wohl einmal berichtigen wird, nur wenig bedeuten wollen. So werden Manche überhaupt daran Anstoss nehmen, dass dergleichen innerliche Dinge veröffentlicht werden durften. Andere aber werden an dem reichen Schatze des Unschätzbaren sich dermaassen entzücken, dass sie glauben, nun vollständig in die zartesten Geheimnisse der Seele eines Grössten miteingeweiht zu sein, ohne doch im Grunde mehr erfahren zu haben als ein dem Zufall schriftlichen Verkehrs einseitig entnommenes Bruchstück, welchem der ganze Untergrund des fein- und tiefverzweigten Lebens und der ewig geheimnissvollen Persönlichkeiten selber fehlt. Man muss in der Tat schon viel wissen, um von solchen Enthüllungen des Inneren etwas mehr als einen schönen, wohl entzückenden, aber auch verwirrenden Schein kennen lernen zu können. Man muss es z. B. wissen und völlig begreifen, dass es sich hier nicht nur um die geheimnisvolle Entstehung herrlicher Werke handelt, sondern auch um die jammervolle Zerstörung eines edlen Lebensfriedens auf lange schlimme Zeiten, und was die tiefschmerzliche Sehnsucht nach dem Heim, welche vom Schwalbenliede an das ganze Buch durchzieht, zu bedeuten hatte! — Wer aber nun gar, wie so Viele, nur etwas Falsches weiss, wird vielleicht — wenn er danach geartet ist — in manchem Punkte sich besser belehren lassen; oft genug jedoch — und das wird gerade in der schreibenden Oeffentlichkeit der Fall sein — wird man eher geneigt sein, auch das Neuerfahrene sich und Anderen nur nach dem alten falschen

Bilde zu deuten und willkürlich herauszunehmen, was sich dem am besten anpassen lässt. Dieser und ähnlicher Folgen muss man leider stäts gewärtig sein.

Zur Erklärung, wie trotzdem die Nächstbeteiligten dazu kommen konnten, eine solche, äusserste Vorsicht und zarteste Behandlung gebietende Veröffentlichung zuzulassen, ist dem Buche eine Vorbemerkung voraufgeschickt, welche vor Allem genau sich einzuprägen und nach ihrem vollen Inhalt gegenwärtig zu halten, die erste Pflicht jedes ernsthaften und ehrlichen Lesers sein wird.

„Der Meister wünschte die vorliegenden Blätter vernichtet."

„Frau Wesendonk betrachtete sich nicht als ausschliessliche Besitzerin der an sie gerichteten Briefe. Sie bewahrte sie stillschweigend, erhielt sie der Nachwelt und bestimmte sie zur Veröffentlichung unter Beigabe von Bildern und Facsimiles." *)

Wir haben es demnach mit dem letzten Willen einer Verstorbenen zu tun, welchen die nahverwandten Erben einfach zu ehren hatten, selbst wenn sie darüber anderer Meinung gewesen wären; wie denn auch wiederum dieses Gefühl der Pietät einfach zu ehren war, wenn es sich fragte, ob andere Rechte geltend zu machen seien oder nicht.

„Die Familie Wagner entäusserte sich ausnahmsweise und für diesen Fall ihres Autorrechtes und trat es dem Sohn und dem Enkel der Verewigten ab."

So blieb es ein Werk der Pietät und war nur noch auf die denkbar pietätvollste Weise der Oeffentlichkeit zu übergeben. Nicht nur nahm ein Verlag von bestem Namen seiner Verbreitung sich an; die Erben bestimmten zudem, dass „diese Publikation zugunsten des Stipendien-Fonds in Bayreuth erfolgen" solle. Und gewiss aus dem schönen und richtigen Gefühle, dass ein solches Werk wenigstens aus einer reinen Sphäre hervor in die Welt gehen müsse, ward ein besonders treuer und feinsinniger Freund unserer Sache, Professor Wolfgang Golther, mit der Herausgabe betraut, welcher Gegenstand und Aufgabe mit gleich inniger Liebe erfasste und durch seine Person dem kostbarsten Gute der Verewigten, bevor die ganze Welt danach greifen konnte, doch die Sicherheit versprach, dass es zuvörderst vor dem Schicksal einer unwürdigen Behandlungsweise bewahrt blieb. Wir leben nun einmal in einer Welt der schlimmen Möglichkeiten und haben es darum schon als ein Glück zu preisen, wenn edle Dinge in gute Hände kommen.

Wohin sie weiterhin kommen werden, das hat freilich auch der Beste nicht in seiner Hand! Auch er tröstet sich hierbei dann wohl mit der

*) Also auch die Veröffentlichung der Porträts, wie sie im Buche erscheinen, gehört zur ausdrücklichen Bestimmung der Adressatin der Briefe, von denen übrigens einige doch wohl früher vernichtet wurden, da sie in der so sorgfältig bewahrten Hinterlassenschaft sich nicht fanden.

Hoffnung, dass — wenn schon das Persönlichste immer dem Missverständnisse ausgesetzt sein wird, welches mit der Umkehrung des Verhältnisses von Kunst und Leben überhaupt beginnt, — doch so manches mehr „Sachliche" darin zu einem tieferen Verständnisse der Werke dienen könne. Nun ist zwar kaum zu denken, dass wir ein Werk Schillers etwa weniger gut verstünden, weil die edle Charlotte von Kalb seine Briefe nicht auf die Nachwelt kommen liess. Auch stünde es ja schlecht um ein Werk wie „Tristan", wenn es erst eines brieflichen Kommentars bedürfte, oder um seine bisherigen Bewunderer, wenn sie sich sagen lassen müssten: „Ihr habt Alles nur halb verstanden, da Euch gewisse erläuternde Dokumente fehlten!" Immerhin mag der rege Sinn für das Werden der Dinge, wie er gleichfalls unserer Zeit eigen ist, sich daraus etliche psychologisch-historische Erkenntnisse gewinnen, welche sich dann nicht nur philologisch, sondern auch moralisch bewähren lassen. Abwehr und Aufklärung irriger Vorstellungen wird immer not tun: sollte doch nach der voreilig erregten Wiener Presse z. B. der „Pariser Tannhäuser" durch eben diese Briefe in Acht und Bann erklärt werden! Gegen solche und ähnliche dumme und ärgerliche Möglichkeiten leistet dann allerdings eine ausdrückliche Mitteilung aus den nun vorliegenden authentischen Zeugnissen mitunter recht willkommene und gute Dienste.

Was man also innerhalb der Oeffentlichkeit, die so wenig weiss und noch weniger behält, als sicheren Besitz in Händen hat, ist ein Vorrat schöner, hilfreicher Zitate. Indem auch wir hier nun nichts weiter tun, als denjenigen unserer Leser, die das Buch noch nicht erworben haben, gerade jene Stellen „zitieren", welche unsere Festspielwerke „Tannhäuser" und „Parsifal" betreffen, suchen wir selbst, soweit es geht, die Grenze zu ziehen zwischen dem Reiche der Oeffentlichkeit und dem der Innerlichkeit, voll und tief bewusst, dass der Inhalt des Buches für die letztere etwas ganz Anderes zu bedeuten hat — was sich aber kaum darin lesen, und worüber sich jedenfalls nicht weiter reden lässt — — —

Schweigend bewahren wir die wunderbare Ahnung, dass auch hier in der geheimen Tiefe der Persönlichkeit ein Werk des Meisters einst geschaffen ward. —

Pfingsten 1904. **Hans von Wolzogen.**

Richard Wagner über Parsifal und Tannhäuser.

Parsifal.

(Venedig, 2. März 1859.)

„Der Parzival hat mich wieder viel beschäftigt und namentlich geht mir eine eigentümliche Schöpfung, ein wunderbar weltdämonisches Weib (die Gralsbotin) immer lebendiger und fesselnder auf. Wenn ich diese Dichtung noch einmal zu Stande bringe, müsste ich damit etwas sehr Originelles liefern. Ich begreife nur gar nicht, wie lange ich noch leben soll, wenn ich all' meine Pläne noch einmal ausführen soll. — —"

* * *

(Luzern, 30. Mai 1859.)

„Weiss Gott, so ernst hat's noch Keiner mit der Sache genommen. Das hat mich auch allerneuestens wieder gegen den Parzival gestimmt. Es ging mir kürzlich nämlich wieder auf, dass diess wieder eine grundböse Arbeit werden müsse. Genau betrachtet ist Anfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenstand. Das ist denn nun aber keine üble Geschichte das. Denken Sie um des Himmels willen, was da los ist! Mir wurde das plötzlich schrecklich klar: es ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung. Die Speerwunde, und wohl noch eine andre — im Herzen, kennt der Arme in seinen fürchterlichen Schmerzen keine andere Sehnsucht als die zu sterben; diess höchste Labsal zu gewinnen, verlangt es ihn immer wieder nach dem Anblick des Grals, ob der ihm wenigstens die Wunden schlösse, denn Alles Andre ist ja unvermögend, nichts — nichts vermag zu helfen: — aber der Gral gibt ihm nur das Eine wieder, eben dass er nicht sterben kann; gerade sein Anblick vermehrt aber nur seine Qualen, indem er ihnen noch Unsterblichkeit gibt. Der Gral ist nun, nach meiner Auffassung, die Trinkschale des Abendmahles, in welcher Joseph von Arimathia das Blut des Heilands am Kreuze auffing. Welche furchtbare Bedeutung gewinnt nun hier das Verhältniss des Anfortas zu diesem Wunderkelch; er, mit derselben Wunde behaftet, die ihm der Speer eines Nebenbuhlers in einem leidenschaftlichen Liebesabenteuer geschlagen, — er muss zu seiner einzigen Labung sich nach dem Segen des Blutes sehnen, das einst aus der gleichen Speerwunde des Heilands floss, als dieser, Weltentsagend, Welterlösend, Weltleidend am Kreuze schmachtete! Blut um Blut, Wunde um Wunde — aber hier und dort, welche Kluft zwischen diesem Blute, dieser Wunde! Ganz hingerissen, ganz Anbetung, ganz Entzückung bei der wundervollen Nähe der Schale, die im sanften wonnigen Glanze sich röthet,

giesst sich neues Leben durch ihn aus — und der Tod kann ihm nicht nahen! Er lebt, lebt von neuem, und furchtbarer als je brennt die unselige Wunde ihm auf, seine Wunde! Die Andacht wird ihm selbst zur Qual! Wo ist Ende, wo Erlösung? Leiden der Menschheit in alle Ewigkeit fort! — Wollte er im Wahnsinn der Verzweiflung sich gänzlich vom Gral abwenden, sein Auge vor ihm schliessen? Er möchte es, um sterben zu können. Aber — er selbst, er ward zum Hüter des Grales bestellt; und nicht eine blinde äussere Macht bestellte ihn dazu, — nein! weil er so würdig war, weil Keiner wie er tief und innig das Wunder des Grales erkannt, wie noch jetzt seine ganze Seele endlich immer wieder nach dem Anblicke drängt, der ihn in Anbetung vernichtet, himmlisches Heil mit ewiger Verdammniss gewährt! —

Und so etwas soll ich noch ausführen? und gar noch Musik dazu machen? — Bedanke mich schönstens! Das kann machen wer Lust hat; ich werde mir's bestens vom Halse halten! —

Es mag das jemand machen, der es so à la Wolfram ausführt, das thut dann wenig und klingt am Ende doch nach etwas, sogar recht hübsch. Aber ich nehme solche Dinge viel zu ernst. Sehen Sie doch, wie leicht sich's dagegen schon Meister Wolfram gemacht! Dass er von dem eigentlichen Inhalte rein gar nichts verstanden, macht nichts aus. Er hängt Begebniss an Begebniss, Abenteuer an Abenteuer, gibt mit dem Gralsmotiv curiose und seltsame Vorgänge und Bilder, tappt herum und lässt dem ernst gewordenen die Frage, was er denn eigentlich wollte? Worauf er antworten muss, ja, das weiss ich eigentlich selbst nicht mehr wie der Pfaffe sein Christenthum, das er ja auch am Messaltar aufspielt, ohne zu wissen, um was es sich handelt. — Es ist nicht anders. Wolfram ist eine durchaus unreife Erscheinung, woran allerdings wohl grossentheils sein barbarisches, gänzlich confuses, zwischen dem alten Christentum und der neueren Staatenwirthschaft schwebendes Zeitalter schuld. In dieser Zeit konnte nichts fertig werden; Tiefe des Dichters geht sogleich in wesenloser Phantasterei unter. Ich stimme fast jetzt Friedrich dem Grossen bei, der bei der Überreichung des Wolfram dem Herausgeber antwortete, er solle ihn mit solchem Zeuge verschont lassen! — Wirklich, man muss nur einen solchen Stoff aus den ächten Zügen der Sage sich selbst so innig belebt haben, wie ich diess jetzt mit dieser Gralssage that, und dann einmal schnell übersehen, wie so ein Dichter, wie Wolfram, sich dasselbe darstellte — was ich jetzt mit Durchblätterung Ihres Buches (San Marte, Parzival) that — um sogleich von der Unfähigkeit des Dichters schroff abgestossen zu werden. (Schon mit dem Gottfried v. Strassburg ging mir's in Bezug auf Tristan so.) Nehmen Sie nur das Eine, dass dieser oberflächliche „Tiefsinnige" unter allen Deutungen, welche in den Sagen der Gral erhielt, grade die nichtssagendste sich auswählt. Dass dieses Wunder ein kostbarer Stein sein sollte, kommt allerdings in den ersten Quellen, die man verfolgen kann, nämlich

in den arabischen der spanischen Mauren, vor. Leider bemerkt man nämlich, dass alle unsere christlichen Sagen einen auswärtigen, heidnischen Ursprung haben. Unsre verwundert zuschauenden Christen erfuhren nämlich, dass die Mauren in der Kaaba zu Mekka (aus der vormohamedanischen Religion stammend) einen wunderbaren Stein (Sonnenstein — oder Meteorstein — allerdings vom Himmel gefallen) verehrten. Die Sagen von seiner Mirakelkraft fassten bald aber die Christen für ihre Weise auf, und brachten das Heiligthum mit dem christlichen Mythus in Berührung, was andererseits dadurch erleichtert ward, dass eine alte Sage in Süd-Frankreich bestand, dorthin habe sich einst Josef von Arimathia mit der heiligen Abendmahlsschale geflüchtet, was ganz mit dem Reliquienenthusiasmus der ersten christlichen Zeit stimmt. Nun erst kam Sinn und Verstand hinein, und wirklich bewundere ich mit völligem Entzücken diesen schönen Zug christlicher Mythenbildung, der das tiefsinnigste Symbol erfand, das je noch als Inhalt des sinnlich-geistigen Kernes einer Religion erfunden werden konnte. Wen schauert es nicht von den rührendsten und erhabensten Gefühlen, davon zu hören, dass jene Trinkschale, aus der der Heiland seinen Jüngern den letzten Abschied zutrank, und in der endlich das unvertilgbare Blut des Erlösers selbst aufgefangen und aufbewahrt ward, vorhanden sei, und wem es beschieden sei, dem Reinen, der könne es selbst schauen und anbeten. Wie unvergleichlich! Und dann die doppelte Bedeutung des einen Gefässes als Kelch auch beim heiligen Abendmahl —, offenbar dem schönsten Sacramente des christlichen Cultus! Daher denn auch die Sage, dass der Gral (Sang Réal) (daraus San(ct) Gral) die fromme Ritterschaft einzig ernähre, und zu den Mahlzeiten er Speise und Trank gewähre. — Und diess alles nun so sinnlos unverstanden von unsrem Dichter, der eben nur für den Gegenstand die schlechten französischen Ritterromane seiner Zeit hernahm, und ihnen nachschwatzte wie ein Stahr! Schliessen Sie hieraus auf Alles übrige! Schön sind nur einzelne Schilderungen, in denen überhaupt die mittelalterlichen Dichter stark sind: da herrscht schön empfundene Anschaulichkeit. Aber ihr Ganzes bleibt immer wüst und dumm. Was müsste ich nun mit dem Parzival Alles anfangen! Denn mit dem weiss Wolfram nun auch gar nichts: seine Verzweiflung an Gott ist albern und unmotiviert, noch ungenügender seine Bekehrung. Das mit der „Frage" ist so ganz abgeschmackt und völlig bedeutungslos. Hier müsste ich also rein Alles erfinden. Und noch dazu hat's mit dem Parzival eine Schwierigkeit mehr. Er ist unerlässlich nötig als der ersehnte Erlöser des Anfortas: soll Anfortas aber in das wahre, ihm gebührende Licht gestellt werden, so wird er von so ungeheuer tragischem Interesse, dass es fast mehr als schwer wird, ein zweites Hauptinteresse gegen ihn aufkommen zu lassen, und doch müsste dieses Hauptinteresse sich dem Parzival zuwenden, wenn er nicht als kalt lassender Deus ex machina eben nur schliesslich hinzutreten sollte. Somit ist Parzivals Entwickelung, seine erhabenste Läuterung, wenn auch

prädestiniert durch sein ganzes sinniges, tief mitleidsvolles Naturell, wieder in den Vordergrund zu stellen. Und dazu kann ich mir keinen breiten Plan wählen, wie er dem Wolfram zu Gebote stand: ich muss Alles in drei Hauptsituationen von drastischem Gehalt so zusammendrängen, dass doch der tiefe und verzweigte Inhalt klar und deutlich hervortritt: denn so zu wirken und darzustellen, das ist nun einmal meine Kunst. Und — solch eine Arbeit sollte ich mir noch vornehmen? Gott soll mich bewahren!

* * *

Paris, Anf. August 1860.

„— Viel ist wieder der Parzival in mir wach gewesen: ich sehe immer mehr und heller darin; wenn Alles einmal ganz reif in mir ist, muss die Ausführung dieser Dichtung ein unerhörter Genuss für mich werden. Aber da können noch gute Jahre darüber hingehen! Auch möchte ich's einmal bei der Dichtung allein bewenden lassen. Ich halte mir's fern, so lange ich kann, und beschäftige mich damit nur, wenn mir's mit aller Gewalt kommt! Dann lässt mich dieser wunderbare Zeugungsprozess aber mein ganzes Elend vergessen. — Soll ich davon plaudern? Sagte ich Ihnen schon einmal, dass die fabelhaft wilde Gralsbotin ein und dasselbe Wesen mit dem verführerischen Weibe des zweiten Actes sein soll? Seitdem mir diess aufgegangen, ist mir fast alles an diesem Stoffe klar geworden. Diess wunderbar grauenhafte Geschöpf, welches den Gralsrittern mit unermüdlichem Eifer sclavenhaft dient, die unerhörtesten Aufträge vollzieht, in einem Winkel liegt, und nur harrt, bis sie etwas Ungemeines, Mühvolles zu verrichten hat, — verschwindet zu Zeiten ganz, man weiss nicht wie und wohin? —

Dann plötzlich trifft man sie einmal wieder, furchtbar erschöpft, elend, bleich und grauenhaft: aber von Neuem unermüdlich, wie eine Hündin dem heiligen Grale dienend, vor dessen Rittern sie eine heimliche Verachtung blicken lässt: ihr Auge scheint immer den rechten zu suchen, — sie täuschte sich schon — fand ihn aber nicht. Aber was sie sucht, dass weiss sie eben nicht: es ist nur Instinct. —

Als Parzival, der Dumme, in's Land kommt, kann sie den Blick nicht von ihm abwenden: wunderbares muss in ihr vorgehen; sie weiss es nicht, aber sie heftet sich an ihn. Ihm graust es — aber auch ihn zieht es an: er versteht nichts. (Hier heisst's — Dichter schaffe!) Nur die Ausführung kann hier sprechen! — Doch lassen Sie sich andeuten, und hören Sie so zu, wie Brünnhilde dem Wotan zuhörte. — Dieses Weib ist in einer unsäglichen Unruhe und Erregung: der alte Knappe hat das früher an ihr bemerkt zu Zeiten, ehe sie kurz darauf verschwand. Diesmal ist ihr Zustand auf das höchste gespannt. Was geht in ihr vor? Hat sie Grauen vor einer abermaligen Flucht, möchte sie ihr enthoben sein? Hofft sie — ganz

enden zu können? Was hofft sie von Parzival? Offenbar heftet sie einen unerhörten Anspruch an ihn? — Aber alles ist dunkel und finster: kein Wissen, nur Drang, Dämmern? — In einem Winkel gekauert wohnt sie der qualvollen Scene des Anfortas bei: sie blickt mit wunderbarem Forschen (sphinxartig) auf Parzival. Der — ist auch dumm, begreift nichts, staunt — schweigt. Er wird hinausgestossen. Die Gralsbotin sinkt kreischend zusammen; dann ist sie verschwunden. (Sie muss wieder wandern.)

Nun rathen Sie, wer das wunderbar zauberische Weib ist, die Parzifal in dem seltsamen Schlosse findet, wohin sein ritterlicher Muth ihn führt? Rathen Sie, was da vorgeht, und wie da Alles wird. Heute sage ich Ihnen nicht mehr! —"

Tannhäuser.

Paris, 10. April 1860.

„— Einstweilen muss ich gute Laune sammeln, um — ein grosses Ballet zu schreiben. Was sagen Sie dazu? Zweifeln Sie an mir? Nun, Sie sollen mir das abbitten, wenn Sie's einmal hören und sehen. Jetzt nur so viel: nicht eine Note, nicht ein Wort wird am Tannhäuser geändert. Aber ein „Ballet" sollte gebieterisch drin sein, und diess Ballet sollte im zweiten Akte vorkommen, weil die Abonnés der Oper immer erst etwas später vom starken Diner ins Theater kämen, nie zu Anfang. Nun, da erklärte ich denn, dass ich vom Jockeyclub keine Gesetze annehmen könnte, und mein Werk zurückziehen würde. Nun will ich ihnen aus der Noth helfen: die Oper braucht erst um 8 Uhr zu beginnen, und dann will ich den unheiligen Venusberg nachträglich noch einmal ordentlich ausführen.

Dieser Hof der Frau Venus war offenbar die schwache Partie in meinem Werke: ohne gutes Ballet half ich mir seiner Zeit hier nur mit einigen groben Pinselstrichen, und verdarb dadurch viel: ich liess nämlich den Eindruck dieses Venusberges gänzlich matt und unentschieden, was zur Folge hatte, dass dadurch der wichtige Hintergrund verloren ging, auf welchem sich die nachfolgende Tragödie erschütternd aufbauen soll. Alle späteren, so entscheidenden Rückerinnerungen und Mahnungen, die uns mit starkem Grauem erfüllen sollen (weil dadurch auch erst die Handlung sich erklärt), verloren fast ganz ihre Wirkung und Bedeutung: Angst und stete Beklemmung blieben uns aus. Ich erkenne nun aber auch, dass ich damals, als ich den Tannhäuser schrieb, so etwas, wie es hier nötig ist, noch nicht machen konnte: dazu gehörte eine bei Weitem grössere Meisterschaft, die ich erst jetzt gewonnen habe: jetzt, wo ich Isolde's letzte Verklärung geschrieben, konnte ich sowohl erst den rechten Schluss zur Fliegenden-Holländer-Ouvertüre, als auch — das Grauen dieses Venusberges finden. Man wird eben allmächtig, wenn man mit der Welt nur noch spielt. Natürlich muss ich hier alles selbst erfinden, um dem Balletmeister die

kleinste Nüance vorschreiben zu können: gewiss ist aber, dass nur der Tanz hier wirken und ausführen kann; aber welcher Tanz! Die Leute sollen staunen, was ich da Alles ausgebrütet haben werde. Ich bin noch nicht dazu gekommen, etwas aufzuzeichnen: mit wenigen Andeutungen will ich's hier zum ersten Male versuchen. Wundern Sie sich nicht, dass diess in einem Briefe an Elisabeth geschieht.

Venus und Tannhäuser verweilen so, wie es ursprünglich angegeben ist: nur sind zu ihren Füssen die drei Grazien gelagert, anmuthig verschlungen. Ein ganzer, engverwachsener Kneuel kindischer Glieder umgiebt das Lager: das sind schlafende Amoretten, die, wie im kindischen Spiel, balgend über einander gestürzt und eingeschlummert sind.

Ringsum auf den Vorsprüngen der Grotte sind liebende Paare ruhig gelagert. Nur in der Mitte tanzen Nymphen, von Faunen geneckt, denen sie sich zu entziehen suchen. Diese Gruppe steigert ihre Bewegung: die Faunen werden ungestümer, die neckende Flucht der Nymphen fordert die Männer der gelagerten Paare zur Vertheidigung auf. Eifersucht der verlassenen Frauen: wachsende Frechheit der Faunen. Tumult. Die Grazien erheben sich und schreiten ein, zur Anmuth und Gemessenheit auffordernd: auch sie werden geneckt, aber die Faunen werden von den Jünglingen verjagt: die Grazien versöhnen die Paare. — Sirenen lassen sich hören. — Da hört man aus der Ferne Tumult. Die Faunen, auf Rache bedacht, haben die Bachantinnen herbeigerufen. Brausend kommt die wilde Jagd daher, nachdem die Grazien sich wieder vor Venus gelagert. Der jauchzende Zug bringt allerhand thierische Ungetüme mit sich: unter andern suchen sie einen schwarzen Widder aus, der sorgfältig untersucht wird, ob er keinen weissen Fleck habe: unter Jubel wird er nach einem Wasserfall geschleppt; ein Priester stösst ihn nieder und opfert ihn unter grauenvollen Gebärden.

Plötzlich entsteigt, unter wildem Jauchzen der Menge, der (Ihnen bekannte) nordische Strömkarl dem Wasserstrudel mit seiner wunderbaren grossen Geige. Der spielt nun zum Tanze auf, und Sie können sich denken, was ich alles zu erfinden habe, um diesem Tanze seinen gehörigen Charakter zu geben; immer mehr mythologisches Gesindel wird herbeigezogen. Alle den Göttern heilige Thiere. Endlich Kentauren, die sich unter den Wüthenden herumtummeln. Die Grazien sind verzagt, dem Taumel wehren zu sollen. Sie werfen sich voll Verzweiflung unter die Wüthenden; vergebens! Sie blicken sich, auf Venus gerichtet, nach Hülfe um: mit einem Wink erweckt die da die Amoretten, welche nun einen ganzen Hagel von Pfeilen auf die Wüthenden abschiessen, mehr und immer mehr; die Köcher füllen sich immer wieder. Nun paart sich Alles deutlicher; die Verwundeten taumeln sich in die Arme: eine wüthende Sehnsucht ergreift Alles. Die wild herumschwirrenden Pfeile haben selbst die Grazien getroffen. Sie bleiben ihrer nicht mehr mächtig.

Faunen und Bachantinnen gepaart stürmen fort: die Grazien werden von den Kentauren auf ihren Rücken entführt; Alles taumelt nach dem Hintergunde zu fort: die Paare lagern sich: die Amoretten sind, immer schiessend, den Wilden nachgejagt. Eintretende Ermattung. Die Nebel senken sich. In immer weiterer Ferne hört man die Sirenen. Alles wird geborgen. Ruhe. —

Endlich — — fährt Tannhäuser aus dem Traume auf. — So ungefähr. Was meinen Sie dazu? — Mir macht's Spass, dass ich meinen Strömkarl mit der eilften Variation verwendet habe. Das erklärt auch, warum sich Venus mit ihrem Hof nach Norden gewendet hat: nur da konnte man den Geiger finden, der den alten Göttern aufspielen sollte. Der schwarze Widder gefällt mir auch. Doch könnte ich ihn auch anders ersetzen. Die Mänaden müssten den gemordeten Orpheus jauchzend getragen bringen: sein Haupt würfen sie in den Wasserfall, — und darauf tauchte der Strömkarl auf. Nur ist diess weniger verständlich ohne Worte. —"

* * *

(Paris. Anfang August 1860.)

„Was für ein Dichter bin ich doch! Hilf Himmel, ich werde ganz anmassend! Diese nie endende Uebersetzung des Tannhäuser hat mich schon so eingebildet gemacht: grade hier, wo Wort für Wort durchgegangen werden musste, kam ich eigentlich erst dahinter, wie concis und unabänderlich schon diese Dichtung ist. Ein Wort, ein Sinn fortgenommen, und meine Uebersetzer, wie ich, wir mussten gestehen, dass ein wesentlicher Moment geopfert werde. Ich glaubte anfangs an die Möglichkeit kleiner Aenderungen: wir mussten alle und jede als unmöglich aufgeben. Ich wurde ganz erstaunt, und fand dann im Vergleich, dass ich wirklich nur sehr wenig kenne, dem ich die gleiche Eigenschaft zusprechen kann. Kurz, ich musste mich vor mir selbst entschliessen anzuerkennen, dass gerade schon die Dichtung gar nicht besser hätte gemacht werden können. Was sagen Sie dazu? In der Musik kann ich eher verbessern. Hie und da gebe ich namentlich dem Orchester ausdruckvollere und reichere Passagen. Nur die Scene mit Venus will ich ganz umarbeiten. Frau Venus habe ich steif erfunden; einige gute Anlagen, aber kein rechtes Leben. Hier habe ich eine ziemliche Reihe von Versen hinzugedichtet: die Göttin der Wonne wird selbst rührend, und die Qual Tannhäusers wird wirklich, so dass sein Anruf der Maria wie ein tiefer Angstschrei ihm aus der Seele bricht. So etwas konnte ich damals noch nicht machen. Für die musikalische Ausführung brauche ich noch sehr gute Laune, von der ich noch gar nicht weiss, wo sie herbekommen!" —

Dazu vom 30. September 1860: „Etwas habe ich auch schon an der Musik meiner neuen Scene gearbeitet. Sonderbar: alles Innerliche, Leidenschaftliche, fast möchte ich's: Weiblich-Extatisches nennen, habe

ich damals, als ich den Tannhäuser machte, noch gar nicht zu Stande bringen können: da habe ich Alles umwerfen und neu entwerfen müssen: wahrlich, ich erschrecke über meine damalige Coulissen-Venus! Nun, das wird diesmal wohl besser werden, — zumal wenn der Nebel gut Wetter bringt. Aber das Frische, Lebenslustige im Tannhäuser, das ist Alles gut, und ich kann da nicht das mindeste ändern: alles, was den Duft der Sage um sich hat, ist auch schon da ätherisch: Klage und Busse Tannhäusers durchaus gelungen: die Gruppirungen unverbesserlich. Nur in leidenschaftlichen Zügen habe ich auch sonst dann und wann nachhelfen müssen: z. B. habe ich eine sehr matte Passage der Violinen bei Tannhäusers Aufbruch am Schlusse des zweiten Aktes durch eine neue ersetzt, die sehr schwer ist, mir aber einzig genügt. Meinem hiesigen Orchester kann ich aber Alles bieten: es ist das erste der Welt. — —"

* * *

(Anfang August 1860.)

„Es soll bald eine Prosa-Uebersetzung der vier Stücke: Holländer, Tannhäuser, Lohengrin und Tristan, herausgegeben werden, zu der ich eine Vorrede schreiben will, die meinen hiesigen Freunden etwas Aufschluss namentlich über das Formelle meiner Kunsttendenzen geben soll. Diese Uebersetzungen ging ich soeben durch, und war eben dabei wieder genötigt, meine Dichtungen mit allem Detail mir genau wieder vorzuführen. Gestern ergriff mich der Lohengrin sehr, und ich kann nicht umhin, ihn für das allertragischeste Gedicht zu halten, weil die Versöhnung wirklich nur zu finden ist, wenn man einen ganz furchtbar weiten Blick auf die Welt wirft.

Nur die tiefsinnige Annahme der Seelenwanderung konnte mir den trostreichen Punkt zeigen, auf welchen endlich Alles zur gleichen Höhe der Erlösung zusammenläuft, nachdem die verschiedenen Lebensläufe, welche in der Zeit getrennt neben einander laufen, ausser der Zeit sich verständnissvoll berührt haben. Nach der schönen buddhistischen Annahme wird die fleckenlose Reinheit des Lohengrin einfach daraus erklärlich, dass er die Fortsetzung Parzifals — der die Reinheit sich erst erkämpfte — ist. Ebenso würde Elsa in ihrer Wiedergeburt bis zu Lohengrin hinanreichen. Somit erschien mir der Plan zu meinen „Siegern" als die abschliessende Fortsetzung von Lohengrin. Hier erreicht „Sawitri" (Elsa) den „Ananda" vollständig. So wäre alle furchtbare Tragik des Lebens nur in dem Auseinanderliegen in Zeit und Raum zu finden: da aber Zeit und Raum nur unsre Anschauungsweisen sind, ausserdem aber keine Realität haben, so müsste dem vollkommen Hellsehenden auch der höchste tragische Schmerz nur aus dem Irrthum des Individuums erklärt werden können: ich glaube, es ist so! Und in voller Wahrheit handelt es sich durchaus nur um das Reine und Edle, das an sich schmerzlos ist. —"

Das Wunder der Kunst — und wir.

Von August Püringer.*)

Das Phänomen des künstlerischen Schaffens hat zu allen Zeiten sinnende Gehirne zu seiner Ergründung angereizt; und je voller, runder und köstlicher die Früchte im Laufe der Jahrtausende in immer umfassenderen, ausdrucksvolleren Meisterwerken aufreiften, destomehr wuchs die Sehnsucht, dieses Wunders Wesen nachzuforschen.

Mephistos „wie herrlich weit ihr es gebracht!" gilt allen menschlichen Einrichtungen staatlicher, gesellschaftlicher und teilweise auch wissenschaftlicher Art heute noch, dem ganzen Komplex von Begriffen gegenüber, den der Staatsbürger mit so viel Behagen umfasst, wenn er kräftig auf den Stammtisch schlägt und der „modernen Zivilisation" das erste Glas bringt! Dagegen müsste Mephistos durchdringend frecher Blick scheu, wie vor dem Kruzifixe, niederschlagen, wenn wir seinem Hohne mit einem Hinweis etwa auf Richard Wagners „Parsifal" entgegneten. Die unbeirrt steil aufsteigende Linie künstlerischen Schaffens, dieses Crescendo wundersamster Fort- und Aufwärts-Entwickelung menschlicher Geistesäusserung von dem „piano" homerischer Erzählungskunst, bis zu dem „forte" Klopstock-Bach, dem „rinsforzando" Goethe-Beethoven und dem fortissimo: Bayreuther Kunstwerk — kann auch die Rabulistik eines Satans nicht hinwegleugnen. Hier ward und wölbte sich, aus schüchtern grünem Reis, immer ragender, immer erquickender für das schattendürstende Gemüt des Wanderers, ein breitästiger Wunderbaum, um dessen lichtbestrahlten Wipfel ein balsamischer Atem haucht, und dessen Lispeln, ins Gemeinmenschlichverständliche übersetzt, uns etwa dieses sagen würde: „und am siebenten Tage ruhe ich aus und sehe, dass es gut war . . . ."

Dieser Erscheinung gegenüber hat Mephisto verspielt; und somit — stammt sie wohl vom Himmel! Vom Zentrum alles Lichtgedankens fiel der Funke künstlerischer Schöpfungskraft in die Brust prometheischer Naturen und schwoll im Gang der Jahrhunderte zu so beseligender Flammenwärme!

Nun aber — warum? Wozu leuchtet diese Himmelsflamme?

Die Frage danach wird vielleicht manchen abgeschmackt oder ärgerlich dünken. Aber vielleicht geht es wieder manchem so wie mir, dass er sich gerade darüber geärgert und mehr noch: betrübt findet, wie wir, die nun

*) Dieser Aufsatz, dessen Nachdruck bei seinem ersten unbemerkten Erscheinen im Grazer Tagblatt vor 5 Monaten ausdrücklich erbeten worden war, ist uns für die Bayr. Bl. übergeben worden, wo er denn wohl vor dem Vergessen bewahrt zu werden verdient, zumal er eine tiefgehende Lebensfrage der Kunst als eine zur Zeit der Festspiele dieses Jahres doppelt ernste und bedeutende Mahnung mit besonderer Wärme und Stärke der Empfindung uns an's Herz legt. H. v. W.

seit reichlich hundert Jahren von den erhabensten und erhebendsten Erscheinungsformen künstlerischen Schaffenstriebes überrascht wurden, sie gedankenlos als eben ein „Gegebenes" hinnehmen, wie Kinder den Glanz des Weihnachtsbaumes, ohne von den ungemeinsten Wirkungen dieser Werke mehr zu spüren als eine augenblickliche, d. h. fruchtlose Berührung des Gemütes! Oder — berührt es nicht viele schmerzlich, noch voll vom Geiste eines Dichters, zu tiefster Rührung und Verinnerlichung aufgeregt, ringsum im Gedränge zu gewahren, dass bereits an den „Garderoben" die vielhundertköpfige Menge jede letzte Seelenfessel des Dichterzaubers von sich abgestreift hat und keine andere Nötigung mehr empfindet, als mit voller animalischer Gier sich wieder nach aussen zu werfen in das kleinliche Ameisendurcheinander des täglichen Lebens? Dass sie, die des Schöpfers Macht für einige Stunden zu einer einheitlich fühlenden Gemeinsamkeit zu binden verstanden, über welche der Atem der Ewigkeit raunte, nun nichts Eiligeres zu tun finden, als wieder in einzelne Partikel auseinander zu stieben und, wie der Pudel, wenn er aus dem Wasser steigt, jede ungemeinere Regung kurz und gut von sich abzuschütteln, mit dem energischen Trachten nach dem besten Platz in der Trambahn oder im nahe gelegenen Speisehause?

Und wie es nach dem Fallen des Vorhanges im Theater ist, so ist es, wenn wir ein geistvolles Buch aus der Hand legen, oder den Konzertsaal verlassen (etwa nach der Aufführung der IX.), oder eine anregende Kunstausstellung hinter uns haben — — jede Art von Sammlung, die von echten Werken der Kunst ausgeht, gilt der Menge als Zerstreuung, und wenn auch unter hundert — fünfundneunzig in solchen Momenten in sich den Stachel spüren, dem inneren Ruf zu nachhaltiger Sammlung zu folgen, dessen Wesen wir dahin definieren können: dass er nach einem höheren Ausgleich zwischen der Welt des Ideales und des Realen klagend verlangt, — stäts werden mindestens achtzig jener fünfundneunzig von einer höheren Macht Beseelten diesen Stachel als eine Belästigung empfinden, den sie — bewusst oder unbewusst — durch desto eifrigere Hingabe an das Gewöhnliche wieder stumpf zu reiben bestrebt sind —: nur wieder ins gewohnte Gleise! Und, was von jener erhebenden Macht des schöpferischen Geistes übrig bleibt, ist eine leere Erinnerung, die schlaffe Hülse eines Gummiballes, dem die Luft entwich.

Wie? Und dafür sollte aus den bedeutendsten Menschenherzen, unter unsäglichen Entzückungen und mühevollsten Qualen die schöpferische Gewalt seit Jahrhunderten immer ausdrucksvoller und eindringlicher zu uns sprechen? um auf uns nicht anders zu wirken, als die wirbelnde Rauchwolke einer Opiumpfeife: eine Reihe anregender Traumbilder zu erzeugen, denen sofort wieder das kläglichste Erwachen folgt? Seht! Wenn immer nach Eis und Schnee vom Himmel die Sonne wieder höher strahlt, zer-

schmilzt Schnee und Eis, die gefesselten Wasser stürzen rauschend nieder, rings spriesst und keimt, duftet und blüht und jubiliert es, Früchte schwellen zur Ernte — wie wäre es um die Welt bestellt, wenn diese Wirkungen des Lichtes ausblieben? Die Landschaft des Nordpols gibt die Antwort: trostlos, zum Verzweifeln traurig für jeden, der sich nicht mit einem Eskimodasein begnügen könnte!

Wie aber der Eskimo zur Sonne seines Himmelsstriches, so verhält sich der abendländische (auch Bildungs-) Philister, dieser Zivilisations-Eskimote, heute noch zur Kunst! Für Beide ist beides ein problematisches Phänomen, dem man nicht weiter nachdenkt (also nicht einmal ein fragwürdiges!), eine Erscheinung, die zwar wohltätig berührt, deren Glanz und Wärme man sich gerne gefallen lässt, die man aber nicht eben „brauchen" kann, ohne die sich's auch „machen" lässt —, und alle Wunder des Frühlings sind ihnen nicht lebendig, nicht den Augen jener und nicht den Herzen dieser!

Dieser unwürdigen Gedankenlosigkeit, mit der wir heute noch die Kunst mit der Hast des Tages an uns vorbeiwirken lassen, steht nun merkwürdigerweise die unleugbare Tatsache einer geradezu leidenschaftlichen Steigerung des Bedürfnisses nach Illusion durch die Kunst gegenüber und namentlich die besondere Hinneigung von uns allen zur theatralischen Kunst, deren Illusionserzeugung die intensivste ist! Dass dieses Bedürfnis nach Illusion aus einem Gefühle tiefster Unbefriedigtheit über die Wirklichkeit unserer Lebensführung hervorgeht, dass in uns Zeitgenossen, mindestens unterhalb unserer Bewusstseinsschwelle, ein zum Platzen reifer Trieb rege ist, die urewige Frage nach Glück, Frieden, Harmonie, einmal befriedigend beantwortet zu finden, ist klar, dass von den Schönheits- oder Erhabenheitsreizen künstlerischer Meisterwerke diese Beantwortung ahnungsvoll auf uns eindringt, fühlen wir auch, und darum suchen wir sie immer wieder in uns aufzuregen. Aber, was uns fehlt, ist der Wille, diese aus der Glorie der Schöpferkraft auf uns wirkende Erhebungsahnung unsererseits zu beantworten! Ich frage jeden, der mit offenen Sinnen etwa die Waldszene in Wagners „Siegfried" an sich vorüberziehen lässt, ob es da nicht aus dem Bilde des göttlichreinen sehnsüchtigen Jünglings, aus den wonnigen Harmonien, in die sich für diesen die umgebende Natur auflöst, an unser Herz dringt, wie wunderbar berückender und beglückender Blumenduft, den der Abendwind von fernher, irgendwo hinterm Wald, aus einem Zaubergarten zu uns trägt? Gingen wir diesem Dufte nach, so fänden wir zweifellos den Garten, aus dem er sich erhebt. Aber wir stehen wohl ein wenig, seufzen und — setzen unseren Schlenderweg mit bestaubten Schuhen fort —, dahinten, unbesucht, liegt die Stätte, die uns beglücken könnte . . .

Wer hätte nicht aus den letzten Szenen der Faust-Tragödie, wie sie als ergreifende Auflösung der an unserem Auge vorbeigegangenen furcht-

baren Dissonanzen dieses nach Erkenntnis strebenden Geistes erklingt, oder noch intensiver aus dem Munde Hans Sachsens in den „Meistersingern" die beglückende und alle Beklemmung des Alltags in uns aufhebende Gewissheit empfangen: würde die liebreich-milde Weltanschauung, wie sie von dort oben zu uns tönt, in uns übergehen können — die Pforten jenes duftreichen Zaubergartens sprängen unserem Pochen mit Eins bereitwillig auf! Aber versuchen wir es, das Wesen dieser Weltauffassung unserer Einsicht zu vermitteln, dieses Maas von erhaben-friedlicher Tatkraft uneigennützigster Art auf unser tägliches Denken und Handeln zu übertragen? die Illusion, die uns der erhabene Schöpfergeist des Kunstwerkes vermittelte, in uns weiter walten zu lassen mit der Macht eines ernsten Vorsatzes? Nein, wir preisen mit grossen Worten unsere Meisterwerke; aber das, was aus ihrem Innersten heraus offenbarend uns gegenüber tritt: die Enthüllung eines höheren, edlen Menschentums zieht an stumpfen Sinnen uns vorüber.

Nun ist jede fortgesetzte Einwirkung ohne Wirkung eine Sinnlosigkeit, und vornehmlich, weil sie ein Naturwidriges ist. Eine Erde, die von warmen Regenschauern keine Keimkraft empfinge, wäre naturwidrig. So auch, wer fortgesetzt gierig nur die mechanisch-sinnlichen Reizungen des Kunstwerkes empfängt, ohne dessen Geist mit ernstem Liebewillen empfangen zu wollen, d. h. befruchtend auf sich einwirken zu lassen, der macht sich geistiger Selbstbefleckung — also einer ernsten Naturwidrigkeit schuldig. Wer aber fortgesetzt gegen die Natur handelt, muss die bösen Folgen solches Gehabens bald an sich selbst erfahren. Nochmals erinnern wir an den Opiumraucher. Wir wissen, welches das Ende der Unglücklichen ist, die dieser Leidenschaft wohltuender Illusionserzeugung verfallen sind: völlige Zerrüttung des Nervensystems, absolute Lebensmüdheit oder Irrsinn ist ihr Los; und wer nun die Statistik moderner Nervenärzte, Irrenhäuser und die Selbstmordchroniken aufmerksam verfolgt und dem gegenüber die erschreckende Überproduktion unserer Zeit an echter wie nachgeahmter Illusionserzeugung erwägt, wird wohl erschrocken die allseitig übereinstimmende Drastik des gebrauchten Vergleiches zugestehen müssen!

In Wahrheit: Wir vom gemeinen Lebenskampf des Alltags Ermüdete, von dem wir empfinden, dass er nur unsere Logik, unseren Verstand in Anspruch nimmt, das Beste in uns aber, nennen wir es „Seele", „Gemüt" oder wie immer, das, wodurch wir mit dem Ewigen verbunden sind, beharrlich verkümmern lässt*), wir, denen dieser nüchterne Kampf alles „Geistige" auszublasen droht, um uns schliesslich nur das animalische „Phlegma" übrig zu lassen, mittels dessen wir dann lernen würden, alles um uns her Vorgehende zu nehmen, „wie es ist", wir gebrauchen die un-

*) Freilich bedingt sich die Erbittertheit und Härte dieses Kampfes durch die Fehlerhaftigkeit der allgemeinen Lebensauffassung! „Dess' ist nur deine Wildheit schuld, die du Böser bändigen sollst!"

gemeine Illusionsanregung, die vom Kunstwerk ausgeht, als ein, wenigstens auf Momente oder Stunden wohltätig über die soziale und seelische Not uns hinweghelfendes Betäubungsmittel, und die mit jedem Jahre steigende Verehrung der Menge dem künstlerischen Genie gegenüber ist nicht etwa ein hoffnungsvolles Symptom des wachsenden Verständnisses von dem göttlichen, offenbarenden Wesen der Kunst, sondern wir müssen in ihr und ihren widerlichen Ausschreitungen zum Personenkultus nichts anderes gewahren, als die halbirrsinnige, krankhaft dankbare Verzückung, mit der etwa zur Zeit einer allgemeinen Hungersnot die armen Ausgehungerten sich den gutmütigen Fuhrmannsleuten vor die Räder der Wagen werfen würden, auf denen sie von irgendwo aussen her einige tausend Brote importiert brächten! Augenblickliche Stillung des verzehrendsten Hungers — dann wieder eine Weile leidlicheren Daseins mit der stillen Hoffnung auf die Ankunft neuer Nahrungsladungen, und so fort, von der Hand in den Mund — aber nirgends der rechte Eifer, die von Missernte heimgesuchten eigenen Felder von neuem und in einer Weise umzuackern und zu bebauen, die erst eine dauernd glückliche Existenz verbürgte.*)

Diesen anwidernden „Gebrauch" des Publikums vom Kunstwerk, als eines immer gieriger verlangten Betäubungsmittels, überschauend, begreife ich heute sehr wohl den Standpunkt eines von vielen sehr verehrten Mannes, des einsamen Berliner Philosophen Eugen Dühring, dem alle Kunst ein Greuel ist. Seinerzeit hat mich dies mit grosser Geringschätzung gegen den Mann erfüllt; wogegen ich eben heute begreife, dass Dühring nichts als ein unerbittlicher Tatsachenlogiker ist. Er sieht den Organismus der zivilisierten Völker im Innersten krank, regenerationsbedürftig, und möchte helfen. Nun gewahrt er den immer steigenden Kunstrausch der abendländischen Welt und empfindet ganz zweifellos, dass diese immer häufiger erfolgenden Betäubungen aller Schichten durch (mit der Wirklichkeit heftig kontrastierende) Illusionsreize das Volk nur abhalten können, überhaupt rechtzeitig zu gewahren, dass es eines Arztes bedürfe. So grollt, ja flucht er der Kunst, wie nur ein rechtlicher — wenn auch nicht gerade genialer — Arzt das verhängnisvolle Morphiumfläschchen fluchend in Trümmer werfen würde, das er auf dem Nachttischchen seines Patienten entdeckte.

Dass wir diesem ehrlichen Logiker nicht in diese äusserste Konsequenz nachgehen können, wird nun wieder nur der verstehen, der es fasst, dass die Heilung kranker Seelen sicher nicht durch — Logik erfolgen kann, sondern nur durch: das Licht. Das, was in uns das Licht ist, was wir „Gemüt" oder „Liebe" in uns nennen, das, was alle Schulen und gesell-

*) Dass hier der wichtigen Sache auf den Grund gesehen ist, bezeugt der weitere Umstand, dass die Menge den unmittelbaren Trägern künstlerischer Illusion, also den Darstellern (im Drama) und den Virtuosen (im Konzert) noch viel begeisterter zujauchzt, als den Schöpfern des Kunstwerkes selbst, wie der Bettler die Hand küsst, die ihm ein warmes Mahl zureicht, ohne dessen zu gedenken, der es zurichtete.

schaftlichen Institutionen gedankenlos verkümmern lassen, und dessen Pflege allein die Auflösung der furchtbarsten sozialen Dissonanzen *) verbürgte, somit das Herannahen drohender und gefürchteter revolutionärer Fieberschauer des Volksorganismus noch rechtzeitig zu bannen vermöchte, das, was die Menschheit aus dem brüchigen Provisorium der „Zivilisation" zu einer wahrhaftigen „Kultur" führen könnte, dieses Licht des Herzens ist, wie der Heiland schon vor zweitausend Jahren predigte, und mit ihm später alle unsere grössten Meister erkannten, der einzige Hoffnungsstrahl für uns Lebenswunde, und aber es hat keinen mächtigeren und reineren Nahrungsquell als die seit einem Jahrhundert immer rauschender aus dem Innersten des Alls hervorbrechende Quelle echt künstlerischen Schaffens!

Wenn es gelegentlich immer wieder zu hören ist, „die Kunst sei um ihrer selbst willen da", so tröstet mich bei dieser fatalen Phrase nur das eine, dass sie nicht deutschem Geiste entstammt, wenngleich sie die kritischesten Deutschen, die bekanntlich alles fasziniert, was von jenseits des Rheingoldstromes kommt, unkritisch genug nachzubeten sich gewöhnt haben. Es entspricht ganz dem an der Oberfläche des Scheins haften bleibenden Geist der Romanen, der dieses „l'art pour l'art" prägte, die Kunst als eine schöne Kokette zu empfinden! Denn wenn bekanntlich Schopenhauer nachweist, dass nichts im All um seiner selbst willen da sein kann, hätte er nur die „Kokette" (bezeichnenderweise auch eine Type des romanischen Wesens) ausnehmen müssen. Diese ist wirklich um ihrer selbst willen da. Sie sucht zu verlocken, ohne an sich ziehen zu wollen, was sie verlockte, wirkte also, ohne wirken zu wollen, und ist somit genau ein so naturwidriges Phänomen, wie unser Kunstpublikum, das sich zu illusionieren liebt, ohne illuminiert (erleuchtet) sein zu wollen! Es wäre also das Zutreffende des früher zitierten leidigen Wortes auf die spezifisch französische Kunst zu beschränken, welche tatsächlich (mit Ausnahme einziger Molières und Gobineaus, die aber Beide bekanntermaassen von germanischen Vorfahren abstammten) nur das hervorgebracht hat, was das Publikum wünscht: Opiate! Dagegen ist die deutsche Kunst stäts eine Frau gewesen, die fruchtbar sein, veredelnd wirken wollte auf die, zu denen sie sprach, ein Weib, das die Liebe hingebend gewährte, dafür freilich so und so oft betrogen wurde, indem, wie wir sahen, nur Sinnenreize gesucht wurden, wo die Innigstliebende wiedergeliebt zu werden hoffte! Ist sie somit ihrem Volke bisher unfruchtbar geblieben, so geschah dies gegen ihren heiligsten Lebenswillen, und sie litt martervoll darunter in den erlauchten Geistern, aus denen sie bis jetzt sich aussprach und die alle

*) Dass wir hier nicht etwa an eine Ausgestaltung der nicht minder gemütslosen modernen „von Fall zu Fall-Wohltätigkeit" denken, die sich in Bildung von Ballkomitees und Arrangierung von opulenten Festen erschöpft, bedarf hoffentlich des Abweises nicht!

blutende Märtyrer waren, weil sie sich als Prediger in der Wüste und unverstanden fühlten.

Und was uns diese „Stimme von oben", die deutsche Kunst, sein soll, was sie in Wahrheit ist, das soll und kann uns schliesslich jetzt nur ein Deutscher sagen und wir werden dann schnell im reinen sein:

„Die Natur", sagte Nietzsche, da er noch der Gesunde*) war (1874), „bedarf des Künstlers zu ihrer eigenen Aufklärung über sich selbst, damit ihr endlich einmal als reines und festes Gebilde entgegengestellt werde, was sie in der Unruhe ihres Werdens nie deutlich zu sehen bekommt —, also zu ihrer Selbsterkenntnis!" und weiter: „Der Natur gelten alle ihre Erscheinungsversuche nur so viel, damit endlich der Künstler ihr Stammeln errät, ihr auf halbem Wege entgegenkommt — ausspricht, was sie mit ihren Versuchen will". („Schopenhauer als Erzieher".)

Hier ist einmal die Stimme echter Kunst verstanden, ihr Sinn aufs Fasslichste wiedergegeben. Selbsterkenntnis der Natur durch und in uns (ihren selbstbewusst gewordenen Objektivationen), Veredlung durch Verinnerlichung ist die Wirkung aller echten Kunstschöpfungen auf uns, wenn wir von ihnen den richtig-nachhaltigen — selteneren und andächtigeren — Gebrauch machten. Ein Spiegel ist sie der Menschheit!

Sehen wir in dessen eine Glasfläche (das „naturalistische" Kunstwerk), so finden wir uns Einzelne in das Getriebe des Ganzen übersichtlich eingefügt, erkennen die Spuren unserer tausendfach aus der Wirklichkeit bedingten verzehrenden Tagesleidenschaften, jede Falte, jedes kleinste Sündenmal unseres vergrämten, dem „Ebenbilde Gottes" entfremdeten Antlitzes —; das „wisst ihr, wie es ward?" beantwortet sich hier uns Bedürftigen und über den ungeschmeichelten Anblick Erschrockenen, nicht ohne dass wir aus dem Blick unseres Auges, wie es aus dieser Spiegelfläche uns traurig bedeutungsvoll ansieht, die Spuren einer erhabenen Unschuld verkennen könnten, die uns das Herz in der leisen Zuversicht erbeben macht, es könnte doch alles noch anders werden, wenn wir nur wollten!

Wie nun dieser ernstliche Wille uns noch ans Ziel führen könnte, beantwortet uns ein Blick in die andere Fläche des Spiegels (das idealische Kunstwerk), ein Erlebnis, das uns wirklich nur aufjubeln lassen kann: denn, was sich uns hier zeigt, ist wieder unser eigenes Antlitz, das fühlen wir — aber, durch welches Gnadenwunder! — in hinreissendster Schönheitsvollendung prangend, in rosiger Gesundheit und Reinheit erblühend, und,

*) Das Verhalten des Publikums zu dieser hervorragenden Begabung, die leider ein düsteres Schicksal später so unbarmherzig verwirrte, ist für unsere heutigen Beobachtungen zu lehrreich, um übersehen werden zu können. Die literarischen Früchte des gesunden Nietzsche („Geburt der Tragödie", „Unzeitgemässe Betrachtungen" I—IV u. dgl.) sind zur Zeit ihres Erscheinens, wie auch heute noch nach 30 Jahren, so gut wie unbeachtet geblieben. Die philosophastrischen Trunke des heillos Erkrankten dagegen wurden von der breitesten Allgemeinheit sofort gierig und bis zur Neige geleert!

ward uns früher Antwort auf die Frage „wie es ward“, so drängt sich uns hier ungestüm, aus Herzensgrunde, die Frage auf unsere Lippen: „Wisst ihr, wie das wird?“ Diese Frage müssten wir allerdings unserseits zu beantworten die Verpflichtung fühlen!

Aber sollte uns die Antwort so schwer fallen müssen, wenn wir erst des wunderbaren Geheimnisses der Liebe, als des kostbarsten Besitztums unserer Seele, bewusst würden, wie sie so bedeutungsvoll klar, so handgreiflich aus den erhabenen Spiegelbildern echtester Menschlichkeit in allen den grossen Meisterwerken unserer Kunst unserem sehnsüchtigen Blick sich offenbar macht? Aus Raffaels sixtinischer Madonna mit dem Knaben, wie aus Goethes Ottilie („Wahlverwandtschaften“), aus der traurigen Lichtgestalt Cordelias, wie sie die bis zum Wahnsinn verwirrte leidende Seele König Lears zu beruhigen vermag, wie aus dem siegreichen Blick Parsifals, der jenen anderen sterbenskranken König Amfortas endlich von seinem fressenden Leiden erlöst? So viele Meisterwerke der Kunst, so viele Fingerzeige der selben Richtung an das Innerste unseres Wesens, die uns zur Befreiung nicht nur von unserer Betäubungsgier, sondern auch ihrer Ursachen führen können.

Denn dieses erhabene Gefühl ewiger Liebe aus den Werken unserer Meister immer nachhaltiger in uns überströmen lassend, müssten wir bald jene Kunst des Sehens erlernen, die Jesus klagend an uns vermisste, da er die herrlichen Worte sprach: „Ich stand in der Mitte der Welt und ward von ihr im Fleische gesehen; und ich fand alle Menschen trunken, aber keinen fand ich dürstend unter ihnen, und meine Seele grämte sich über die Söhne der Menschen, weil sie blind sind in ihrem Herzen und nicht sehen . . . .“ (nach dem von Greenfell und Hunt in den Ruinen von Oxyrhynchor aufgefundenen griechischen Dokumente.)

Mit dem Herzen sehen können! Dies würde uns denn allmählich befähigen, jenem Gesicht der Vollendung ähnlich zu werden, das uns aus der zweiten Fläche des Spiegels der Kunst entgegenprangte. —

— Ob wir hoffen können, dieses Ziel zu erreichen?

Nun, wenn der letzte Funken einer solchen Hoffnung uns entschwunden wäre, wäre das Leben nicht mehr lebenswert! So beseele sie uns also angesichts der unerschöpflichen Reihe meisterlicher Werke unserer Kunst und — des Festspielhügels zu Bayreuth!

Nur werden wir nicht länger mehr säumen dürfen, den reinen Wunderquell der Kunst mit reinen Sinnen zu trinken: in uns aufzunehmen, anstatt nur an uns zu nehmen. Wollen wir dies aber — dann haben wir auch höchste Zeit, den Grundgedanken einer deutschen Kultur in diesem Sinne, den „Gedanken von Bayreuth“, der auch Goethes und Schillers Gedanke war, uns zu eigen zu machen! Den Gedanken einer Kunst, die wir endlich zu sehr im höchsten Sinne als heilvoll wirkend empfinden, als dass wir sie noch in unser kleinlich verwirrtes Leben herabziehen dürften,

zu der wir aus der Enge in hoffnungsvoller Wallfahrt zur Höhe pilgern sollen, wie wir unter ehrlichem Schweissvergiessen Berggipfel erklimmen, um der Weihe eines vollen Sonnenaufganges teilhaftig zu werden!

Von solchen Hoffnungen und Erwartungen den offenen Blick wieder „in Stadt- und Weltchronik" versenkend, stimmt zu solchem als so notwendig erkanntem Vorhaben allerdings empörend schlecht die träge Gleichgiltigkeit, mit welcher der deutsche Zivilisations-Eskimo den Gedanken sich ganz vertraut zu machen scheint, auch die erhabenste Lichtoffenbarung, die wir dem guten Genius der Menschheit verdanken, Bayreuths „Parsifal", allmählich seinem segenbergenden Schrein entnommen zu sehen, um den Zauber seiner Wirkung, wie alles Ähnliche bisher auch, wieder als blosses Opiat in fünfzigfacher Verdünnung an die Betäubungsgier der zerrütteten Residenzen-Menschen verschwenden zu lassen! Mögen wir bewusst werden. dass der von wissenden Willenserben des grössten Meisters alles Kunstschaffens in diesen Jahren so mutig gekämpfte Kampf um „Parsifal" kein Tagesereignis ist, sondern entscheidend für Gelingen oder Nichtgelingen der Mission des deutschen Geistes als des „Weltbeglückers", Weltveredlers.

Denn mit eins würde, wenn wir uns hier nicht bewähren, Mephisto, den wir eingangs schon beschämt und vertrieben wähnten, wieder hinter uns auftauchen und, siegreich funkelnden Auges, mit höhnischem Triumphgeschrei uns in die Ohren gellen: „Wie herrlich weit Ihr's doch gebracht!"

Und dann hätten wir darauf keine Antwort mehr —.

Germanische Jugendträume.

Von Alex. Wernicke.

Die ältesten grossartigen Zeugen unserer heimischen Kultur, die noch kraftvoll mitten unter uns Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts stehen, sind unsere herrlichen deutschen Dome. Man nennt ihren Stil freilich noch immer romanisch, obwohl ihre Geburtsstätte im Herzen des alten Sachsenlandes liegt, dessen Aufgabe es ja so oft gewesen ist, deutsche Art und deutsches Wesen zu wahren und zu verteidigen. Und doch ist die übliche Bezeichnung, so irreleitend sie einerseits ist, in anderer Hinsicht nicht ohne Bedeutung, denn diese Gotteshäuser künden uns, wie sich die Weltanschauung der römisch-katholischen Kirche in den Seelen unserer Altvordern spiegelte, zu einer Zeit, als noch ein „heiliges römisches Reich deutscher Nation" bestand.

Nicht der Genius eines einzelnen Künstlers von hoher Begabung lebt, steingeworden, in jenen Domen, die sich von ihrem Ursprunge aus über das gesamte Gebiet germanischer Kultur ausbreiteten, sondern die Seele eines kraftvollen deutschen Stammes in einer bestimmten Periode von dessen geschichtlicher Entwicklung, und diese Aeusserungen fanden bei den verwandten Seelen der selben Rasse weithin Widerhall.

Darum künden uns jene steinernen Zeugen von der Weltanschauung, welche die Menschen germanischen Geblütes erfüllte, als sie jene Meisterwerke schufen.

In ruhiger Sicherheit stehen die gewaltigen Steinmassen mit ihren gedrungenen Türmen vor uns, emporgewachsen auf breitem Kreuzesgrunde, mächtig und fest und wohl gegliedert. Nur so viel Licht, als unbedingt erforderlich, gelangt in das Innere durch die Bogenfenster und durch die Rosetten, von denen aus der ornamentale Schmuck in stilvoller Umrahmung sparsam die Aussenflächen der Mauern umzieht. Allein am Hauptportale des ernsten Baues tritt uns eine reiche Fülle künstlerischen Lebens entgegen, und segnend begrüsst uns von dessen Tympanum herab der Heiland, umdrängt von den Scharen der Engel und den Grossen der Kirche. Wir treten ein, und erblicken über uns auf ihren festen Säulen und Pfeilern die mächtigen Kuppelgewölbe, zu denen der Weihrauchduft in bläulichen Wolken emporflutet, und fühlen uns gebannt durch die ernsten Bilder der Heiligen, die von den Wänden und den Decken zu uns hinabschauen. Vor uns erhebt sich jenseits steinerner Schranken in Halbdunkel getaucht, der reichgeschmückte Chorraum, die geheimnisvolle Stätte der Priester, unter der sich die Gruftkirche wölbt für die Helden der Kirche — und vom Lettner herab tönt zu uns die lateinische Messe. So künden uns die romanischen Dome von einer sicheren und wohlbegrenzten Weltanschauung voll erhabenen Ernstes und voll inneren Friedens, in welcher der Einzelne, ohne zu fragen, seinen Platz suchen und finden konnte.

Verfolgen wir aber die Meisterwerke des romanischen Stils in ihrer geschichtlichen Entwickelung weiter und weiter, so bemerken wir, dass in die sichere Ruhe dieser Schöpfungen mehr und mehr Bewegung kommt. Die gleichmässige Rundung des Bogens, durch welche die gesamte Konstruktion bestimmt wird, geht verloren, es ist, als wenn sich der ganze Bau heben und weiten wollte, während sich der Höhenunterschied zwischen der Stätte für die Laien und dem Orte für die Priester mehr und mehr ausgleicht. Endlich stehen wir vor dem kühnen Bau der gotischen Kathedrale mit ihren schlanken Türmen und ihrem spitzen Bogenwerk und ihren grossen farbenglühenden Fenstern, durch welche des Himmelslichtes reiche Fülle mit satten Tönen in das Innere flutet.

Es ist, wie Lucifer zu Satan sagt (im Vorspiel zu Immermann's Merlin):

Die Steine selbst ergreift ein Sehnen,
Zum Himmel leicht empor zu reisen.
Die Pforte reckt sich auf als Bogengang,
Um droben zu vernehmen hold Gerüchte;
Die kurze Säule wächst zum Pfeiler schlank,
Und trägt, ein Baum, granitne Blumen, Früchte.

Wieder spricht nicht der Genius eines einzelnen Künstlers zu uns aus dem gotischen Dome, der einst seinen Siegeszug durch die germanische Kulturwelt von Burgund aus über den Norden Frankreichs und über den Norden Italiens hin begann.

Wir begreifen, dass die germanische Menschheit, als sie vom Stile Niedersachsens zum Stile von Burgund gelangte, eine grosse innere Umwandlung durchgemacht haben muss. Dort Alles in sich gefestigt und abgeschlossen, hier Alles Streben und Leben und Bewegung.

Es war ein Neues in diese Welt hineingekommen, eine grosse Sehnsucht, aber keine traumverlorene Sehnsucht untätigen Hoffens und Harrens, sondern eine Sehnsucht, gewappnet mit der Kraft, dem Sehnen zu folgen und seine Ziele zu gestalten, auf allen Gebieten des Lebens bereit und fähig, die gleichmässige Rundung des romanischen Bogens zur gotischen Spitze zu treiben. Es war wie das Erwachen eines hochbegabten und kraftvollen Jünglings, der seinen Weg in's Leben nimmt, — und tatsächlich trat damals die germanische Kulturwelt, welche bisher unter dem Schutze der Kirche ihren Kindertraum geträumt hatte, der grossen Lehrerin dankbar folgend, in ihr Jünglingsalter. Jetzt erfolgte im Grossen, was man im Kleinen tagtäglich beobachten kann, wenn Eltern die Eigenart ihrer flügge gewordenen Kinder nicht begreifen. Es ist umsonst, sie in dem alten Banne halten zu wollen, und jede Wohltat, die in dieser Hinsicht geübt wird, gestaltet sich zur Plage und führt zum Proteste gegen den gut gemeinten, aber lästigen Zwang.

Die germanische Welt umfasste damals das heutige Deutschland, östlich bis zur Linie der Elbe, den skandinavischen Norden und Engeland, aber auch ganz Frankreich und Spanien und vor allem Italien. In vielen

Gebieten, ja in den meisten Gebieten des Westens und Südens mit fremdem Blut gemischt stellte die germanische Rasse doch überall die Herrengeschlechter; freilich war der alte Erbfluch des Germanen, in der Fremde seine Eigenart, einschliesslich der Sprache, äusserlich zu verlieren, schon damals verhängnisvoll geworden.

Seitdem haben viele Ereignisse dazu geführt, in Frankreich, in Spanien und in Italien das Germanenblut zu lichten, zuerst die grauenvollen Albigenserkriege der Inquisition und zuletzt die Guillotine der französischen Revolution, dazwischen aber die ungezählten Kriege von Land zu Land und die endlosen und erbitterten Kämpfe der Geschlechter in den Städten.

Damals aber, zur Zeit der romanischen und gotischen Dome, war das germanische Blut, das die Völkerwanderung in alle Gaue getragen, noch der Kitt der ganzen Kulturwelt, welche östlich von den mehr oder minder zivilisierten Slaven und im Süden von den hochbedeutenden Sarazenen umsäumt wurde.

In diese überreiche Zeit germanischer Jugendträume, für welche das Jahr 1200 etwa den Mittelpunkt bildet, fällt die Geburt einer germanischen Kultur, insbesondere auch einer deutschen Kultur, an deren Erhaltung und Entwicklung wir Kinder des 19. und 20. Jahrhunderts fort und fort zu arbeiten haben.*)

Kein Geringerer als der Nationalökonom Schmoller (Berlin) hat nach reiflicher Ueberlegung die wirtschaftlichen Bewegungen unserer Zeit trotz Technik und Industrie und Weltverkehr und Weltwirtschaft lediglich als secundäre Fortsetzungen der Bewegungen jener grossen Epoche bezeichnet.

Man kann dieses Wort für alle Gebiete des Lebens in Anspruch nehmen, falls man nur beachtet, dass es schwerer ist, Grundlagen zu finden und zu festen, als weiter zu bauen. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint uns jene Zeit als die Geburtsstätte unserer heutigen Zivilisation und Kultur, es ist etwa die Zeit, in der das glänzende Geschlecht der Staufer steigt und fällt. Noch einmal strahlte über Friedrich Barbarossa, dem ritterlichen Ritterkaiser, der Glanz der alten Krone Karls des Grossen, aber sein Kampf mit den lombardischen Städten und sein universaler Gegensatz zu der nationalen Politik Heinrichs des Löwen deutet schon in eine andere Zukunft. Als ihn dann im fernen Osten auf seinem Kreuzzuge die Wogen des Seleph verschlungen, da vermag sein Sohn, der sechste Heinrich, zwar noch die Zügel der Regierung straff und fest zu halten, aber er stirbt zu früh für sein Land, und die Jugend seines unmündigen Sprossen, des hochbegabten Friedrich des Zweiten, umtoben schon die Stürme des Verfalls des alten Kaisertums. Mit dem übermächtigen Papste Innocenz dem Dritten und mit dessen kräftigem Nachfolger steht dieser Fürst in stätem Kampfe, sein Fluch ist der innere Zwiespalt seiner Stellung als Landesherr von Sizilien

*) Vgl. Chamberlain, die Grundlagen des 19. Jahrhunderts.

und als deutscher Kaiser. Bald fällt das Haupt des letzten Hohenstaufen, des jugendlichen Schicksalserben Konradin, zu Neapel auf dem Schaffotte (1268). Die deutschen Fürsten schlagen inzwischen die deutsche Kaiserkrone auf Meistgebot los, es tritt das Interregum ein (1266—1273), die kaiserlose, die schreckliche Zeit mit ihrem Faustrechte, das alte Kaisertum ist für immer begraben.

Dafür steht das Papsttum, welches das ganze Abendland durch die Kreuzzüge nach Osten und nach Spanien (Toledo) hin in Bewegung gesetzt hatte, auf der Höhe seiner Macht, aber sein Sieg über das Kaisertum bedeutete zugleich den Untergang seiner weltlichen Macht, denn mit diesem Siege hatte es sich, wie auch einsichtige Kleriker stäts vorausgesagt, seiner kräftigsten Stütze beraubt. Seine neuen Truppen, die Bettelmönche, konnten an dieser Tatsache nichts ändern.

Mit diesem Siege und mit diesem Untergange wurde die universelle Idee des Gottesstaates, in welchem der Kaiser das weltliche und der Papst das geistliche Schwert führen sollte, zu einem kraftlosen Schatten; der häusliche Streit zwischen Papsttum und Kaisertum innerhalb des Rahmens der universellen Idee hatte diese selbst beseitigt.

Neue Mächte treten auf das Feld, die Landesfürsten grossen und kleinen Stiles und vor allem die Städte, und mit ihnen beginnt die bürgerliche Kultur mit ihren Geschlechtern, ihren Zünften und Gilden und mit ihrer Wertschätzung des beweglichen Kapitals im Gegensatz zu der alten Naturalwirtschaft innerhalb des Lehenssystems. Die gelehrte Bildung überschreitet den Kreis der Kleriker, als neue Stätten einer höheren Kultur blühen die Universitäten auf, der Ritterstand tritt zurück und die Städter gewinnen an Bedeutung. Die ganze Weltanschauung ändert sich: Franz von Assisi und die Seinen sind die Vermittler dieser Aenderung, im Dienst der Kirche lösen sie, und dann auch die Dominikaner, die Welt von der Kirche, indem sie das Volk auf dem Lande und das Volk in den Städten erziehen und mündig machen.

All das Neue, welches etwa der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts entspricht, ist aus einem Punkte zu begreifen: zum ersten Male wurde von germanischer Seite ein kräftiger Protest erhoben gegen das System des christlichen Romanismus mit seiner privaten Weltflucht und seiner korporativen Weltbeherrschung.

Wie kam es zu diesem Proteste?

Um das Jahr Tausend hatte man, der Offenbarung Johannis folgend, innerhalb der christlich-germanischen Welt das Ende aller irdischen Dinge, den jüngsten Tag erwartet, mit dem dann in erhabener Herrlichkeit das Reich Gottes anbrechen sollte. Diese Erwartung hielt die Geister im Banne und die Leiber im Zaume. Was nützt es in diesem, dem Untergange geweihten Jammertale zu wirken und zu schaffen, wenn man dabei nicht das

Heil der Seele und das kommende Gottesreich in's Auge fasste? Selbst die Kirche bezeichnet das zehnte Jahrhundert als das dunkele Jahrhundert!

Als das Jahr Tausend, in welchem Otto der Dritte im geweihten Rom die Wende der Zeiten erwarten wollte, friedlich vorüberzog, löste sich die Gebundenheit, welche dessen Erwartung hervorgerufen hatte, langsam auf. Natürlich hielten einzelne den Glauben an die Weltkatastrophe auch für die Folge fest, wie ihn einzelne auch vorher bereits abgeschüttelt hatten, aber die grosse Masse wurde frei von dem chiliastischen Drucke und gewann langsam wieder Lust am Dasein, das Germanenblut regte sich. Die erste grosse Aeusserung dieser erwachenden Lust am Dasein war eine künstlerische Tat, die Errichtung der romanischen Dome*), in der noch völlig die Weltanschauung der überwundenen Epoche lebte. Diese Tat war gewissermaassen ein heiliges Opfer für die Vergangenheit, nun führte der Weg in eine neue Zukunft, neu in politischer, sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht und neu in kultureller Beziehung.

Es ist ein Stück von der Tragödie zwischen dem Widerstreit menschlicher Absichten und menschlicher Erfolge, dass gerade das Papsttum auf dem Wege zu seiner Höhe dieses Neue vorbereiten und einleiten musste. Vergebens hatte es sich bemüht, den Gottesstaat auf Erden bis zum Jahre Tausend zu verwirklichen, aber es hatte doch eine grosse Macht über die Völker der christlich-germanischen Kulturwelt gewonnen. Als es sich nun anschickte, diese Völker gegen die Heiden in Bewegung zu setzen, gegen die Heiden in Spanien und in Sizilien, gegen die Heiden an der östlichen Grenze Deutschlands, vor allem aber gegen die Heiden im heiligen Lande, da leitete es eine Bewegung ein, welche es nicht wieder zum Stillstande bringen konnte. Losgerissen von der heimatlichen Scholle, mit welcher der einzelne damals in der Zeit der Naturalwirtschaft geradezu verwachsen war, schauten die Völker erst verwundert und dann voll Sehnsucht in die fremde Welt hinein, die ihnen jetzt erschlossen wurde, und ihre Gebundenheit löste sich. Mochten die Beweggründe, welche die ersten Kreuzfahrer leiteten, noch so rein gewesen sein, schon im „Reimfried von Braunschweig“ werden neun Ursachen angegeben, welche zum Zuge gegen die Heiden trieben, und unter diesen sind nur zwei geistlicher Art, die übrigen aber höchst weltlich. Der Gang in die Fremde wurde verhängnisvoll, aber auch voll von Verheissungen; die Kreuzfahrer lernten auf ihren Zügen, wo sie sich auch der nationalen Gegensätze bewusst wurden, viel Neues kennen, vor allem aber auch: dass es unter den Heiden ebenso gute und schlechte Menschen gibt, wie unter den Christen. Während die Kirche „Räuber, Mörder, Diebe, Juden, Ketzer und Heiden“ zusammenzustellen pflegte, erklang jetzt überall die Rede von dem einen Gotte, der Christen, Juden und Heiden schirmt, wenn sie zu ihm beten. So löste

*) Vgl. die Chronik des Mönches Glaber.

man sich aus der Gebundenheit der alles beherrschenden Kirche mit ihrem Systeme der privaten Weltflucht und der korporativen Weltbeherrschung, man lernte wieder „Ja“ sagen zum irdischen Leben und trachtete nach dem Besitze der Welt, und zwar in frommer Freude an der schönen Gottesschöpfung. Diese fromme Freude am Leben mit seinen vielgestaltigen Formen, aus welcher alles Grosse der Folgezeit fliesst, fand ihren deutlichsten inneren Ausdruck im Minnesange.

Gegenüber dem Zölibate der römischen Priester, gegenüber aller Möncherei und Nonnerei, dem Kerne und Ziele aller privaten Weltflucht, pries man in lauten Tönen die Liebe zwischen Mann und Weib in ihrer süssen Seligkeit und in ihrer hohen Würde.

Dem düsteren „Memento mori“ des christlichen Romanismus schleuderte der Minnesang des jugendlichen Germanentums sein „Memento vivere“ entgegen, indem er das Weib und mit ihr alles Schöne in der Welt wieder zu Ehren brachte.

Das war der Mittelpunkt des Minnesanges, der tönenden Seele der Zeit, aber von diesem Kerne aus wuchs er mächtig nach allen Seiten und umspannte die ganze Welt, sie von jenem Mittelpunkt aus beleuchtend und erweiternd, und führte auch hinaus über die Welt, hin zu Gott.

Der Minnesang hat fast alle Gebiete germanischer Kultur siegreich durchzogen, seit sich einmal in den farbenglühenden Tälern diesseit und jenseit der Pyrenäen die Schönheit der Welt dem trunkenen Auge von neuem offenbart hatte. In ihm erklang die Stimme der glänzenden und waffenfrohen Ritterschaft, die sich ihres eigenen Wertes bewusst geworden war, aber dieser Stimme tönte entgegen, was im Volke lebte und webte, und selbst die Priester stimmten ein in den Chorus.

Unter manigfachen Namen hat der Minnesang von der Provence aus die germanische Kulturwelt durchzogen. Seine deutsche Bezeichnung ist von hoher Bedeutung für sein eigentliches Wesen. „Minnen“ heisst „Gedenken“, die seelische Seite der Liebe, das stäte gegenseitige „in Gedanken haben“, wird hier als Bezeichnung gewählt. Darum lässt sich auch das Wort „Minne“ von seinem eigentlichen Mittelpunkte aus auf die verschiedensten Gebiete übertragen, ähnlich wie das jetzt gebräuchliche Wort „Liebe“. Von dem wetterfesten Seemann, der auf Abenteuer und Entdeckungen zieht, heisst es z. B., dass er nichts minne als das ewig bewegliche Meer mit allem seinen Zauber, und von dem Geizigen wird gesagt, dass die Minne des Goldes bei ihm alle andere Minne verschlungen habe. Bekannt sind die Worte des grimmen Hagens aus dem Nibelungenliede, die er bei Beginn des letzten Todeskampfes spricht:

„Nun trinken wir die Minne
Und zahlen des Königs Wein“

— hier ist die „Minne“ Kriemhildens stätes, aus ihrer Liebe zu Siegfried entsprungenes Gedenken an die Rache.

Wollen wir nun im Minnesange die träumende Seele jener überreichen Zeit germanischer Jugendträume sehen, so müssen wir das Wort „Minne“ mindestens in dreifacher Bedeutung nehmen.

Die Macht der Liebe, welche dem Cölibate des katholischen Klerus siegreich gegenübertrat, war den Minesängern selbst und Allen, die ihnen lauschten, wie eine neue Offenbarung, sie sahen in der freien gegenseitigen Hingabe des Einen an den Andern mit ihrem Traume von Ewigkeit und ihrem Sehnen nach Unendlichkeit veranschaulicht das grosse Mysterium der Liebe Gottes zu den Menschen, und hier konnten sie in gewissem Sinne an die Ueberlieferung anknüpfen, denn das Hohelied Salomonis, welches um die Wende des 11. Jahrhunderts in deutscher Uebersetzung (Williram) weit verbreitet war, hatte dieses Gleichnis geläufig gemacht. So führte die Minnesänger die Liebe, welche ihnen die ganze Welt vergoldete, zum Preise und Dank gegen den Schöpfer, der ihnen diese schöne Welt gegeben.

Darum waren die Sänger, welche die Liebe zwischen Mann und Weib in lauten Tönen preisen, fast alle fromme Leute, nicht fromm im Sinne der Lehre der römisch-katholischen Kirche, sondern fromm im evangelischen und protestantischen Sinne. Nicht der rächende und zürnende Jehovah, der sich schliesslich durch Vermittlung der Kirche zur Gnade wendet, ist ihr Gott; sie loben den Gott der Liebe, der ein Vater aller seiner Kinder ist. Ihm klang ihr Preislied, und neben ihm der jungfräulichen Mutter, der Himmelskönigin, in der auch die Erinnerung an Freia wieder lebendig geworden, und dem gütigen und mächtigen Heiland, mit dessen Bilde Baldur und Siegfried zusammfliessen.

Bezeichnend für diese religiöse Auffassung ist z. B. ein Wort Gottfrieds:

„Wem Gottes Minne nie besass
Das Herz und das Gemüte,
Der ist der Gnad' ein eitles Fass,
Blind ist des Herzens Spiegelglas.“

Darum heisst es mit recht bei Dante:

„Zum Himmel kann die Lieb' begeistern,
Ihr folge ich als Führerin“

und bei Walther

„Wer sagt, dass Minne Sünde sei,
Der soll sich erst bedenken wohl;
Ihr wohnet alle Tugend bei,
Die man mit Andacht grüssen soll.“

So wird „Minne alles Glückes Hort“, und ihre Sänger sind ganz im Rechte, wenn sie „Gottes Huld und ihrer Herrin Minne“ stäts zugleich erstreben.

Diese enge Beziehung zwischen „irdischer“ und „himmlischer“ Minne ist unserer nüchternen Zeit schwer verständlich, aber die Dichter aller Zeiten bezeugen ihren tiefen Sinn. Aus der Freude am Dasein klingt es für Schiller heraus,

„Brüder — über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen“

und für Goethe fliesst aus dem „Schau' ich nicht Aug' in Auge Dir" die fromme Stimmung, welche schliesslich zu dem Bekenntniss führt: das Ewig Weibliche zieht uns hinan!

Freilich am deutlichsten zeigt uns diese Beziehung und ihre ganze Tiefe einer der grössten Minnesänger jener alten grossen Zeit, Dante, in seiner „Vita nuova", als er die Jugendgeliebte verklärt vor sich sieht:

„Denn ihre süsse Schönheit ward,
Nachdem sie früh von uns geschieden,
Verklärt zu geist'ger Schönheit hoher Art,
Die durch die Himmel giesset
Ein Liebeslicht, das alle Engel grüsset,
Und jener hohen Geister Seligkeit
Erstaunen macht ob ihrer Lieblichkeit."

Noch ein drittes ist für den Minnesang bezeichnend, die Liebe zur Heimat, zum Hofe auf der Flur und zum Gaue und zum Vaterlande und zu Allem, was dieser heimische Boden trug, und zu Allem, was auf diesem heimischen Boden gewandelt war.

Jetzt wurden sie im deutschen Lande wieder überall lebendig, die herrlichen Gestalten der Vorzeit, die von der Kirche gebannt in der Spielmannsecke verborgen ihr Dasein gefristet, Siegfried, der strahlende Held und der finstere Hagen, und Kriemhilde und Gudrun, und auch das keltische Erbe musste in deutschem Gewande Gefolgschaft leisten.

Der Bruch mit Rom führte zur Heimat zurück, aus dem kaiserlichen und päpstlichen Universalismus zur Nationalität, er führte aber auch zurück zur Freude an dem Schönen, was dieser Heimat entspross und sie umgab, zur Freude an den Blumen auf der Flur, zur Freude an dem lichten Sonnenschein und den hellen Sternen, zur Freude an dem murmelnden Bache, kurz zurück zur Natur.

Dem französischen Wahlspruch „Gott meine Seele, dem König mein Arm, das Herz meiner Dame, die Ehre für mich" kann man für die deutschen Gaue die Worte zur Seite stellen: „Gott meine Seele, der Heimat mein Sang, mein Herz der geliebten Frau."

Das ist die dreifache Minne, mit der die Sänger auszogen gegen die Weltflucht Roms, und auch gegen seine Weltbeherrschung. Wie scharfe Pfeile flogen ihre kurzen Sprüche und wie ein Hagel von Schwerthieben drangen ihre längeren Lieder hinein in das feindliche Lager, sie klangen von Mund zu Mund und von Ohr zu Ohr, die Zeitungen von damals.

Es versteht sich von selbst, dass der Minnesang überall in der heimischen Sprache erscholl, im Gegensatze zu dem gemessenen Ernste der lateinischen Kirchensprache. Darum sind die Minnesänger für jene Zeit das selbe, was Klopstock und Wieland, Lessing und Herder, Goethe und Schiller für unsere Zeit geworden sind, die grossen Sprachschöpfer und Sprachbildner — sie waren aber damals, wo Singen und Sagen noch zusammen bestand, zugleich auch noch Meister der Töne, wie es erst Richard Wagner

wieder für uns gewesen. Diese Lust am Singen und Sagen in der heimischen Sprache war fast überall lebendig, wo germanisches Blut kraftvoll wallte. Die erste Welle dieser Bewegung zeigte sich nicht im eigentlichen Deutschland, sie kam, vielleicht einem Gesetze der Rassenmischung entsprechend, aus einem Landstriche, in dem die germanischen Herrengeschlechter schon mit der alten Bevölkerung verschmolzen waren nach Recht und Sitte und Sprache.

Zunächst war es der Landessaum jenseit der Pyrenäen, in welchem der Minnesang in Berührung mit der reichen und hohen Kultur der Sarazenen seinen ersten Frühling feierte, um dann nach dem südlichen Frankreich hinüberzugleiten. In der Sprache der Provence, in der langue d'oc, die jenseits und diesseits der Pyrenäen herrschte, erklangen die Lieder der Troubadour's, und in dieser Sprache wanderten sie nach dem Norden und nach dem Süden Italiens. Bald folgte auch Nordfrankreich in seiner Sprache nach, und dann begann auch Italien in seinen heimischen Lauten zu dichten, und ebenso Deutschland.

Nach Norden zu wird die Bewegung schwächer. Hier wurde der Gegensatz zu Rom ebenso scharf empfunden, aber die Abhängigkeit war geringer. Schon 1215 schuf sich Engeland seine Magna Charta, den ersten Versuch einer Verfassung. Um sie wogte der Kampf unter Heinrich III., und als dieser König, mit Rom verbündet, den Oberrichter Herbert de Borgh, welcher seine Gegnerschaft führte, gefangen genommen hatte, da fand sich kein Schmiedegeselle, der ihm Handschellen machen wollte, weil er die Heimat gegen die Fremden aus Rom verteidigt hatte. Das ist der selbe Geist, der in den Minnesängern lebendig war.

Den Reigen der Troubadour's eröffnet zur Zeit des ersten Kreuzzuges, also um das Jahr 1100, der Graf von Poitiers, dessen Vorname Wilhelm noch seine germanische Abstammung bezeugt. Ihm folgt eine Reihe glänzender und einflussreicher Sänger aller Stände, um den Kampf für die dreifache Minne zu führen. Unter diesen Sängern der Provence steht Arnaut Daniel, den Dante vor allen preist. Er ist der Verfasser des Lanzelot, jenes Werkes, das Paolo und Francesca zusammenführte.

„Verführer war das Buch — und der's geschrieben —
An jenem Tage lasen wir nicht mehr"

so kündet uns Francesca's Schatten im Inferno.

Unter ihnen steht Bernhard von Ventadour, als Sohn eines armen Schlossknechtes geboren und von Edelfrauen vergöttert.

„Wohlauf mein Lied, nun ziehe hin
Zur Liebsten über's Meer und sage,
Es weilte seufzend alle Tage
Bei ihr allein mein stolzer Sinn"

so singt sein „Kreuzfahrer" im fernen heiligen Lande.

Unter ihnen ist auch Bertram de Born, bekannt aus Uhland's Gedichte, der kampfesfrohe und liederreiche Mann, den Königinnen geliebt und um den Königskinder ihres Vaters Zorn trugen. Dante trifft ihn in den

Klüften der Hölle, noch immer voll Leidenschaft, so dass ihm sein eigenes leuchtendes Haupt als Fackel in dem Dunkel dient. Freude an der Natur und Freude am Schlachtgetümmel atmen seine Lieder.

Unter ihnen ist auch Peire Cardinal, der seine gewaltigen Rügenlieder über Rom gegen Gott selber richtet und unaufhörlich gegen Rom's Klerus zu Felde zieht.

„Sie heissen Hirten zwar,
Doch sind sie Mörder gar!"

Hieher gehört auch Wilhelm von Tay-Laurent mit seinem Wahlspruche: „Lieber Jude als Geistlicher".

Den Sängern der Provence folgt Italien. In italienischer Sprache singt Franz von Assisi am Ende seines Lebens seinen grossen Hymnus, in dem er Frau Sonne als Schwester begrüsst, und neues und volles Leben birgt sich auch unter dem lateinischen Gewande der Lieder seiner Schüler. Welche Fülle der Empfindung liegt im „Stabat mater dolorosa" von Jacopone da Todi! Welche Gewalt in den mächtigen Klängen von Celano's „Dies irae"!

Ein glücklicher Zufall hat uns aus dieser Zeit ein italienisches Lied im Volkston erhalten, das die Geliebte eines Kreuzfahrers singt, erst voller bitterer Zweifel, dann in gläubigem Vertrauen.

„Das Kreuz, das rettet die Seelen —
Mich richtet es zu Grund!
Das Kreuz, das thut mich quälen,
Es betet umsonst mein Mund.

Die Schiffe stehen am Strande,
Bald stossen sie in's Meer;
Mein Lieb, zum fernen Lande
Zieht's mit dem grossen Heer.

O, Vater, Herr und Schöpfer,
Führ' ihn zum Hafen hin,
Da sie ja doch als Diener
Des heil'gen Kreuzes zieh'n."

Am Schlusse dieser italienischen Periode steht der gewaltigste aller dieser Sänger, Dante, in dessen Adern deutsches Fürstenblut wallte, der Mann, in dem nach Carlyle's Worten zehn schweigende christliche Jahrhunderte ihre Stimme gefunden, der grosse Richter über Päpste und Fürsten, die er in die Schlünde seiner Hölle bannt, der grosse Büsser, der selbst von der Hölle durch das Fegefeuer zum Himmel schreitet. Wir würden ihn nicht vergessen, wäre auch nur das Eine von ihm erhalten, das uns wie mit Tannhäuserklängen berührt:

„Durch Priesterfluch geht nicht das Heil verloren,
Und immer kann die ewige Liebe retten."

Auch er ist ein Sänger der dreifachen Minne. Wie hat er die Schönheit der Natur empfunden! Wie hat er sein Florenz geliebt und wie sein grösseres Vaterland Italia, für das er seinen Kaisertraum träumte!

„Mein bergentspross'nes Lied, nun zieh' hinab!
Vielleicht siehst du Florenz, mein Vaterland,
Das mich aus sich verbannt,
Des Mitleids bar und ohne Liebe!"

So klagt er, aber aus seinem Zürnen klingt stäts seine Liebe, auch wenn er singt:

„Sklavin Italia, du des Schmerzes Heim,
Schiff ohne Steuermann im Sturmgebraus,
Nicht Herrin von Provinzen, Dirnenhaus!"

Dass aber Dante auch Minnesänger in der engeren Bedeutung des Wortes gewesen, zeigen schon die wenigen Striche, mit denen er das Bild von Paolo und Francesca malt. In der Hölle klagt er sich selbst der Hoffahrt und der irdischen Liebe an, und gelegentlich bekennt er:

„Mit der Liebe war ich stäts zusammen
Seit der neunten Sonne meines Lebens,
Hab' erfahren, wie sie spornt und zügelt,
Qual und Wonne kenn' ich ihrer Flammen."

oder:

„O, könnt' ich jene blonden Locken fassen,
Die Amor, mich zu quälen, schön gekraust,
Die meine Liebe fast verkehrt in Hassen,
Wie hätte ich in ihnen wild gehaust."

Dafür finden wir aber auch den Uebergang von der irdischen zur himmlischen Liebe bei Dante wohl am feinsten und schönsten geschildert. Als er Beatrice wiedersieht, die ihn vom Wagen der Kirche herab grüsst, da fliesst von seinen Lippen das wunderbare Bekenntnis:

„Ich sah' schon manches Mal beim Morgenwehen
Den Osten ganz in Rosenfarben blühen,
Den Himmel sonst in heitrer Bläue stehen,
Die Sonne aber leicht umschattet glühen,
So dass durch dunstig trübe Nebelhülle
Die Strahlende dem Aug' erträglich schien.

So sah, umwölkt von duft'ger Blumenfülle,
Die Engelhände auf sie niedersprühten
Wie leisen Regen in der Mittagsstille,
Ein Weib in weissem Schleier ich, mit Blüthen
Und grünem Laub des Oelbaumes in den Haaren,
In dessen Kleide helle Flammen glühten.

Und meine Seele, ob seit langen Jahren
Ihr nicht mehr so, wie einst in Jugendpracht
Das allgewalt'ge Zittern widerfahren,
Sie fühlte heut' — nicht durch das Aug' gebracht,
Nein durch geheime Kraft, die sie erregte, —
Der alten Liebe wundersame Macht."

Uebermannt von den alten Erinnerungen und den neuen Empfindungen wendet sich Dante an Vergil, der ihn bis hierher sorglich geleitet, aber

der treue Freund ist fort, und an seiner Stelle führt ihn Beatrice empor, nachdem er Lethe's Fluten geschlürft. Nun darf er bekennen:

„Du bist es, die mich hoch hinaufgezogen
Zur ew'gen Freiheit aus der Knechtschaft Banden"

und bald kreist seine Seele mit dem Seraph, um täglich von ihm neu die Lieb' zu lernen.

Das ist der selbe Weg, dessen Abschluss uns Goethe zeigt in jenen Worten:

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis,
Das Unzulängliche hier wird's Ereignis,
Das Unbeschreibliche hier ist es gethan,
Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan."

Datieren wir Dante, der seine Höllenfahrt am Charfreitag des Jahres 1300 antritt, auf dieses Jahr und den Graf von Poitiers auf das Jahr 1100, so ergibt sich ein Zeitraum von 200 Jahren, dessen Mittelpunkt wiederum das Jahr 1200 ist.

Innerhalb dieses Zeitraumes wurde der Minnesang auch im Norden Frankreichs heimisch und auch in Deutschland. Gerade für unsere engere Heimat lässt sich nachweisen, dass die Bewegung aus der Fremde Altes zu neuem Leben weckte. Schon ein Capitulare Karl's des Grossen verbietet den Nonnen in ihren lateinischen Beichten deutsche Liebeslieder oder besser Liebesgrüsse einzuschalten. Der erste Roman, der uns erhalten ist, der lateinisch geschriebene Ruodlieb (um 1050), bietet uns ein Beispiel eines solchen Liebesgrusses dar:

„Sag' ihm von mir aus treuem Herzen
So viel Liebes, als jetzt Laub hervorspriesst!
So viel der Vögelein Wonnen sind,
So viel Minne biet' ich ihm!
So viel Gras und Blumen kommen,
So viel Grüsse bring' ich ihm!"

Aus etwas späterer Zeit stammt der bekannte Spruch:

„Ich bin dein, du bist mein!
Du wohnst in meines Herzens Schrein!
Verloren ist das Schlüsselein,
Darum musst du ewig drinnen sein!"

Von diesen Sprüchen führt uns der Weg unmittelbar hinein in den reichen Schatz unseres Minnegesanges, der nicht blos in den Liedern lebt, sondern auch in den grossen Epen, den Volkssagen sowohl als den Kunstsagen — wir brauchen nur an Gestalten zu denken wie Kriemhilde und Gudrun.

Neben Herrn Wolfram's hohes Lied von der himmlischen Minne, den „Parzival", tritt Meister Gottfried's irdisches Gegenstück „Tristan und Isolde", aber Wolfram, der tiefsinnige Bringer fremder Mären, hat auch leidenschaftliche Tagelieder gedichtet, und von dem Weltkinde Gottfried stammt das schöne Marienlied:

„Du Rosenblut, du Lilienblatt,
Du Königin der heiligen Stadt."

In allen der reichen Aeusserungen dieser sangesfrohen Zeit findet man kaum Anschauungen, welche dem christlichen Romanismus mit seiner privaten Weltflucht und seiner korporativen Weltbeherrschung nur einigermassen entsprechen. Selbst der „Parzival" hat ein durchaus protestantisches Gepräge, seine Gemeinde steht ganz ausserhalb römisch-katholischen Kirchentums. Bezeichnend für die ganze Weltanschauung der Zeit ist vor allen auch Hartmann's „Armer Heinrich". Das Epos beginnt ganz im Stile der mittelalterlichen Legende: Herr Heinrich, die Krone aller Zucht, wird vom Aussatz befallen, weil er zwar tadellos ist im Sinne der Welt, aber doch nicht rein im Geiste der Kirche. Aber die Lösung beruht ganz auf der inneren Wandlung des Helden, der sich selbst besiegt, und die liebevolle und opferwillige Bauerntochter wird seine, des Herren echte Gemahlin! So steht es fast überall, wenn man in die Tiefe geht, aus ihr bricht ein neuer Geist hervor.

Auf den ersten Tagen des deutschen Minnesanges liegt noch der Glanz der Stauferherrlichkeit. Das grosse Maifest Barbarossa's, dem ja der „Archipoeta" auf seinen Zügen folgte, war noch so recht eine Feier deutschen Minnesanges. Bald kamen aber andere Zeiten, Zeiten voll Not und Elend. Sie fanden ihren Wiederhall in Walthers Liedern, der unter den deutschen Minnensängern als Spruch- und Liederdichter sicher die erste Stelle einnimmt.

„Wintermüde und frühlingsatmend,
Schwermütig-sinnend und liebesfroh,
Glaubensinnig und kirchenfremd,
Der Heimat hold und dem Papste gram"

so tönt sein Sang, und als Echo antwortete man darauf:

„Herr Walther von der Vogelweide!
Wer dess vergäss, der thät mir leide."

Als der sechste Heinrich inmitten seiner grossartigen Pläne, welche nach dem alten oströmischen Reiche und dessen Hauptstadt Byzanz zielten, plötzlich (1198) in Messina gestorben war, da lebte der alte Kampf zwischen Barbarossa und Heinrich dem Löwen in neuer Form wieder auf, ihre Söhne Philipp und Otto standen sich als Bewerber um den Kaiserthron feindlich gegenüber. Diesem Elend erklangen Walther's erste Sprüche:

„Bekehre dich und höre,
O, Deutschland, meine Lehre:
Die armen Könige drängen dich,
Dem Philipp setz' die Krone auf
Und lass' die Andern beugen sich!"

Papst Innocenz der Dritte erkennt den Welfen Otto an (1201), obwohl Kaiser Heinrich's junger Sohn Friedrich sein Mündel ist, und nun singt Walther:

„Zu Rom da hört' ich lügen,
Zwei Könige betrügen.
Sie bannten, wen sie wollten,
Nicht, wen sie bannen sollten."

Die Waffen sind Philipp günstig, aber bald (1208) wird er ermordet, und nun wird Otto in Rom zum Kaiser gekrönt (1209). Als solcher kommt er aber sofort mit seinem Gönner Innocenz in Streit, der den Bann über ihn (1211) verhängt und nun seinen Mündel Friedrich als Gegenkönig aufstellt.

Da richtet Walther an den Papst die Worte:

„Wir hörten Euch der Christenheit gebieten,
Zu sein dem Kaiser untertan,
Da Segen er von Euch empfah'n"

und ferner

„Uns Laien wundert nur der Pfaffen Lehre:
Was sie gesagt vor wenig Tagen,
Verdrehen sie, wollen's anders sagen."

Die Liebe zur Heimat hat Walter hellsichtig gemacht, und weiter folgt Schlag auf Schlag gegen Rom.

„Der Stuhl zu Rom ist wieder jetzt so wohl besetzet,
Wie er durch Gerbert war, der ihn durch Zauberei verletzet.
Der hat gegeben nur der Höll' sein eigen Leben,
Doch dieser will sich ihr mit aller Christenheit ergeben"

oder

„Ihr Kardinäle, decket euren Chor:
Der heil'ge Hochaltar steht unter einer üblen Traufe"

oder

„Wir klagen All' und wissen doch nicht, was uns irret,
Seitdem der heil'ge Vater uns so schrecklich hat verwirret."

Den Priestern gilt:

„Uns weisen sie zu Gott und fahren selbst zur Hölle.
Sie sagen, wer ihren Worten folgte schnelle
Und nicht dem Werke, ginge sicherlich zum Himmel ein"

oder

„Wess' Herz sich nicht in dieser Zeit zum Bösen kehret,
Wo selbst der röm'sche Papst den Ketzerglauben mehret,
Dem wohnt ein sel'ger Geist und Gottes Minne bei,
Nun sehet, was der Pfaffen Werk und ihre Lehre sei!"

Die päpstlichen Opferstöcke entlocken ihm die Sprüche:

„Seht doch, wie christlich uns der Papst in Rom verlachet,
Wenn er es seinen Wälschen sagt, wie er's bei uns gemachet.
Was er da sagt, er hätt' es besser nie gedacht:
Ich hab' zwei Allemannen unter eine Kron' gebracht,
Damit das Reich sie schwer mit Krieg und Brand belasten.
Indessen — füll' ich meinen Opferkasten.
Ich führe sie zum Opferstock und all ihr Gut wird mein,
Ihr deutsches Silber führt in meinen wälschen Schrein.
Drum esst nur, Pfaffen, immer Hühner, trinket Wein
Und lasst die dummen deutschen Laien — fasten."

oder

„Sagt an, Herr Stock, hat euch der Papst denn hergesendet,
Dass ihr ihm Reichtum bringet und uns arme Deutschen pfändet?
Wenn ihm das Geld in Menge fliesst zum Lateran,
So macht ein arges Kunststück er, wie er auch sonst getan:

Er sagt, das heilige Land bedroheten Gefahren,
Die Christen sollten nicht der Gaben sparen.
Ich glaub', des Silbers wenig kommt zur Hilf' in Gottes Land!
Denn grosses Gut zerteilet nimmer Pfaffenhand.
Herr Stock, ihr seid auf Schaden hergesandt,
Wie viel im deutschen Land er Törinnen und Narren fand!"

Wie Walther's Pfeile wirkten, erfahren wir von seinen Gegnern. So klagt sein Zeitgenosse Thomasin von Zirkläre, dass ein Spruch Walther's Tausende von der Erfüllung des päpstlichen Gebotes abgehalten habe.

Dafür gelten dem Kaiser und dem deutschen Lande und Volke Walther's wärmste Grüsse, und demütig verehrt er Gott, den Herrn, und ruft auf zum Kampfe gegen alles Böse, den Sieg über sich selbst von allen preisend.

„Wer schlägt den Löwen, wer schlägt den Riesen?
Wer überwindet jenen und diesen?
Der tut es, der sich selbst bezwinget."

Dass Walther auch Minnesänger im engeren Sinne gewesen, braucht kaum in Erinnerung gebracht zu werden. Wie freut er sich des Maienglanzes und des Vogelsanges und der Blumen auf der Flur!

„Unter der Linde
Auf der Heide"

so klingt es bei ihm in süsser Erinnerung, aber auch ernste Mahnungen spricht er aus:

„Wer guten Weibes Minne hat,
Der schämt sich jeder Missetat."

So steht Walther vor uns, ein ganzer Mann voll von echtem deutschem Empfinden, wie er es selbst von sich bekennt:

„Reich an Ländern ist die Erde,
Deren beste ich geschaut,
Doch von ihnen ist das werte
Vaterland mir lieb und traut.

Seht auf mich mit tiefstem Hohne,
Kündet je des Atems Hauch,
Dass ich liebe fremden Brauch:
Deutscher Zucht gebührt die Krone.

Reine Minne, hohes Streben
Und tiefinnerstes Gemüt
Nur auf deutscher Erde blüht.
Möcht' ich lange auf ihr leben!"

Unter denen, die Walthers Spuren folgten, ist der Verfasser von Freidank's Bescheidenheit (im Sinne von Bescheidwissen) von besonderer Bedeutung, weil sein Werk Streiflichter auf die ganze kulturelle Lage der Zeit wirft. Gott dienen ohne Wanken, ist der Anfang aller Weisheit, aber

„Ströme aller Schätze eilen
Nach Rom, um immer dort zu weilen,
Allein gefüllt wird's nimmermehr!
Unsel'ger Abgrund, immer leer!

Auch alle Sünde dorthin schwimmt
Und von den Menschen man sie nimmt:
Ob man sie wohl auch dort behält?
Das sei dem Glück anheimgestellt."

oder

„Die Gnade ist des Esels Sache,
Dass sie den Ochsen sündlos mache"

oder

„Der Ablass dünkt die Toren gut,
Den ein Narr dem andern tut."

Für den Streit zwischen Kaiser und Papst gilt der Spruch:

„Für zwei Schwerter eine Scheide,
Das verdirbt sie alle beide:
Wenn der Papst das Reich begehrt,
Verdirbt sein und des Kaisers Schwert."

Den Fürsten gilt der Gruss:

„Die Fürsten sind den Eseln gleich,
Nichts tun sie ohne Steckenstreich"

oder

„Die Fürsten zwingen mit Gewalt
Den Stein, das Wasser, Feld und Wald,
Sie lassen „Wild" und „Zahm" nicht frei,
Gern kämen sie der Luft auch bei."

Ueber Herren und Knechte heisst es:

„Ich glaube, wenn des Guts Gewinnung
Sich richten sollt' nach der Gesinnung,
So würde mancher Herr zum Knecht,
Manch Knecht gewänne Herrenrecht."

Sein freier Mut äussert sich z. B. in den Zeilen:

„Wer rüstig ist, der wasche sich
Zuerst, und danach wasch' er mich!"

Um die leitenden Linien in dieser ganzen Mosaik nicht zu verlieren, müssen wir uns immer wieder daran erinnern, dass der Protest dem christlichen Romanismus galt mit seiner privaten Weltflucht und seiner korporativen Weltbeherrschung. Am stärksten ist wohl die scheinbar so leicht hingeworfene Kritik Gottfried's, als das Gottesurteil für das schuldige Liebespaar „Tristan und Isolde" entschieden hat.

„Da war es deutlich offenbar
Und aller Welt bestätigt klar,
dass der gar tugendsame Christ
Wie in dem Wind ein Aermel ist."

Am bittersten ist vielleicht die lateinische Satire aus dem zwölften Jahrhundert „Evangelium secundum Marcas Argenti", in welcher die Goldgier der Kurie folgendermassen gegeisselt wird.

„Es hebt an das Evangelium der heiligen Mark Münze. Zu jener Zeit sprach der Papst zu den Römern: Wenn der Heiland zum Sitze unserer Majestät kommen wird, so sagt zuerst „Freund, wozu bist Du gekommen?“ Wenn er aber hartnäckig weiter pocht und euch nichts geben wird, dann werft ihn hinaus in die äuserste Finsternis u. s. w.“

Erinnern wir uns ferner, dass in den Albigensern und Waldensern der selbe Geist des Protestes lebte, der in den Troubadours der Provence sich regte, und dass diese auf der Schrift bestehenden Gläubigen mit ihrer freien Predigt der Kirche als die ersten wirklichen Ketzer galten! Bedenken wir ferner, dass diesen Ketzern die „Brüder und Schwestern vom freien Geiste“ folgten, zu denen sich fast alle Begarden und Beginen rechneten, und dass ihre Sätze fast aussehen wie eine Umschreibung von Nietzsche's Worten: „Gott ist tot. Wir aber wollen, dass der Mensch lebe!“ Wurden doch um 1270 an der Universität zu Paris Sätze öffentlich verteidigt, wie die folgenden: „Es wird nichts gewusst wegen des Wissens der Theologen“ oder „Die christliche Religion hindert uns, etwas hinzuzulernen“ — und ähnlich stand es in Oxford und Cambridge!

Ging doch von Kaiser Friedrich dem Zweiten, der mit den Sarazenen so gute Freundschaft hielt, die Sage, dass er Moses, Christus und Muhamed als die drei grossen Betrüger bezeichnet hätte!

Verfolgen wir diese und ähnliche Stimmen weiter, so werden wir gestehen müssen, dass der Protest gegen Rom kräftig und weit verbreitet war, aber auch, dass er zum Teil schon über sein Ziel hinausschoss. Fast scheint es uns wunderbar, dass diese Zeit, welcher das neue Papier ebenso als Hilfsmittel der Gedankenverbreitung diente wie der späteren Epoche der Buchdruck, überhaupt der Renaissance und der Reformation etwas zu tun übrig gelassen hat.

Noch war aber der Augenblick für eine Sammlung aller dieser protestierenden Kräfte nicht gekommen, sie legten sich in gegenseitigem Widerstande lahm.

Dafür sammelte sich die katholische Kirche zu neuer Macht: das grosse Lateran-Konzil vom Jahre 1215, auf dem über 1500 Prälaten erschienen, bezeichnet schon die Wende. Hier wurden drei furchtbare Waffen für den Kampf der Folgezeit geschmiedet, die Transsubstantiations-Lehre, die Ohrenbeichte und die Inquisition.

Zugleich nahm die Kirche das Brauchbare aus der Bewegung der Ketzer für sich heraus, indem sie sich Franz von Assisi und die Seinen verpflichtete, ihnen die freie Predigt gewährend. So traten die milden Franziskaner in den Dienst Roms und neben sie stellten sich, aus härterem Holze geschnitzt, die Dominikaner, beide gefährliche Truppen des Papsttums. Beide Bettelorden sind, unterstützt durch die Tertiarier, für diese Zeit das selbe, was später die Jesuiten wurden, die siegreichen Lenker der Gegenreformation.

Aus dem Schosse der Dominikaner, welche vor allen die Träger der Inquisition wurden, stieg der geistesgewaltige Thomas von Aquino (1225 bis 1274) empor, der gestützt auf die von den Arabern gebrachten echten Werke des Aristoteles allen Aeusserungen der Kirche ihren inneren Halt gab. Während das Deutschtum bei seiner wachsenden Bevölkerungsziffer weiter nach Osten drängte, um schliesslich zwei Drittel des heutigen deutschen Reiches den Slaven abzuringen, und während die städtische Kultur mit ihrer Geldwirtschaft sichere Fortschritte machte, um dem modernen nationalen Staate die Grundlage zu schaffen, schlang Rom von neuem das alte Band um die Geister, und die holden und doch so ernsten Jugendträume des erwachenden Germanentums zerstoben überall.

Es ist wieder ein Stück von dem tragischen Widerstreite menschlichen Strebens und menschlicher Erfolge, dass aus dem Orden der Dominikaner, welche die Kirche so eifrig verteidigt hatten, die Männer hervorgingen, welche die deutsche Mystik erweckten und damit eine christlich-germanische Weltanschauung wirklich begründeten. Von Ekkehard und Tauler führt der Weg zu den Brüdern von Deventer u. A., und von da zu dem unbekannten Frankfurter, welcher die „Deutsche Theologie" verfasste, das Buch, welches Luther so tief ergriff und so stark beeinflusste.

Die deutsche Reformation nahm genau die selben Probleme auf, welche die germanische Kulturwelt um das Jahr 1200 beschäftigt hatten, und führte sie weiter, freilich nicht zu Ende. Die neuen Kirchenbildungen, welche sie dem christlichen Romanismus entgegensetzte, harren noch immer der inneren Einheit, bedingt durch eine in sich geschlossene deutsch-christliche Weltanschauung.*)

Wäre diese vorhanden, so würde sich ihr auch ein neuer grosser Stil gesellen, das dritte Glied in der Kette, welche die romanischen Dome mit ihrer Gebundenheit und die gotischen Kathedralen mit ihrem Sehnen bezeichnen, ein Stil der gestillten Sehnsucht, der Sehnsucht nach einer christlichen, auf deutschem Grunde erwachsenen Weltanschauung, in welcher der einzelne sicher seine Stelle zu suchen und zu finden vermag.

Wann wird die Zeit dieses Stiles kommen, um die germanischen Jugendträume zu verwirklichen, welche um die Wende des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts in so bunter Fülle emporstiegen?

---

*) Vgl. Bayr. Bl. 1902, Stück 1 bis 3. Zur Jubelfeier des 300jährigen Geburtstages Herzog Ernst des Frommen von Gotha.

Venus und Elisabeth.

Von Robert Petsch.

„Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust;
Die eine will sich von der andern trennen.
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andere hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen!"

Jene beiden Grundtriebe des unmittelbaren Lebensgenusses und der Sehnsucht nach geistiger und sittlicher Vervollkommnung, der Weltdurchdringung und der Weltentfremdung, die Fausts Seele zerreissen und den eigentlichen Resonanzboden für das tragische Erleben der Menschheit überhaupt bilden, sie haben in Richard Wagner gelebt, sie haben in seiner Seele mit einander gekämpft wie in wenigen — das war das Menschliche in ihm; es hat der eine den anderen auf die Dauer nicht übermocht, er sah im Körper nicht den Kerker des Geistes, doch auch im sinnlichen Genusse niemals das letzte Ziel menschlichen Strebens, er wusste die streitenden Elemente zu höherer Einheit zu binden, — das war das Reinmenschliche, Vorbildliche, uns Aufwärtsleitende in ihm; und wenn jedes seiner Werke, wie alle Schöpfungen des Genies, den Stempel des inneren Erlebnisses aufweist, so spiegelt die ganze Reihe seiner Dramen, insbesondere vom „Fliegenden Holländer" an, das wachsende und in seinen Formen und Zielpunkten wechselnde Sehnen nach der inneren Harmonie, das schliesslich im „Parsifal" seine schönste Befriedigung findet. Anders als in diesem letzten, gewaltigsten Aufschwung vertrauensvollster Hoffnungsfreudigkeit stellt sich das die inneren Erlebnisse wiederspiegelnde Weltbild des Künstlers am Anfang seiner Bahn dar; mitten im mutigen Kampf um die Befreiung der Menschheit, um die Erlösung des Rein-Menschlichen aus den Banden des „Stäts Gewohnten" drängte ihn der Geist zur künstlerischen Verkörperung seiner Verzweiflung über die Welt, wie sie die Gegenwart seinen schaudernden Blicken darbot. „Sinnlichkeit und Lebensgenuss stellten sich meinem Gefühle nur in der Gestalt dessen dar, was unsere moderne Welt als Sinnlichkeit und Lebensgenuss bietet; wandte ich mich hiervon mit Widerwillen ab, und verdankte sich die Kraft meines Widerwillens nur meiner bereits zur Selbständigkeit entwickelten, menschlich-künstlerischen Natur, so äusserte sie sich menschlich, wie künstlerisch, notwendig als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente, das, in seinem Gegensatze zu der mich weithin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunst, mir als ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar Liebendes erscheinen musste. Was war aber dennoch im

Grunde dieses Verlangens an ers, als die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimenden Liebe, nur einer Liebe, die sich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte?"

Das ist die Sprache jener unbedingten Wahrhaftigkeit, mit der das künstlerische Genie die Dinge auf die Idee ihrer selbst zurückführt und im verworrenen Leben des Alltags, in der unwahrhaftigen „Wirklichkeit" die ewig wirksamen Gesetze, die „Wahrheit", den eigentlichen Sinn des Lebens nachweist; der Dichter schöpft aus den Quellen des Lebens, von deren schlammig getrübtem Wasser in der Alltagswelt er sich mit Abscheu weggewendet hat. In der Natur, auch in der moralischen, herrscht die Kraft und lebt sich in gewaltigen Formen aus, wenn sich nicht aufeinanderstossende Gewalten zu neuer, kräftiger Einheit innig verschmelzen; in der Welt der Zivilisation ist von der Kraft kaum noch etwas zu spüren; ihr letzter Nachhall gibt sich in lauen, mattherzigen Regungen kund und neben und nach einander treten Zerrbilder zutage, die auch in ihrer Verbindung nicht zu einer lebensfähigen Einheit werden können. Da grinst uns an Stelle lebfrischer, antiker Sinnlichkeit der Cynismus des modernen Geldmenschen an, dem für sein Gold alles feil ist; statt nagender und zerreissender Zerknirschung im Sehnen nach Vollkommenheit eine äusserliche Modereligion mit einigen Zeremonien und tüchtigen Dogmen; statt wahrer Entsagung, die unter harten Kämpfen und vielleicht manchem Hin- und Herschwanken auf dem dornigen Pfad der Läuterung aufwärts geschritten ist, ein ungesundes Pendeln zwischen gemeiner Lüsternheit und frömmelnder Empfindelei, zwischen halbem Genuss und ekler Uebersättigung. Das ist die Welt der Halben, in die „Tannhäuser" hineintritt als ein Fremder: er „ist nie und nirgends etwas nur ein wenig, sondern alles voll und ganz"; angesichts der reinen Jungfrau und ihrer aufwallenden Liebe von heftiger Sinnlichkeit ergriffen, schweift seine Seele weit hinaus über das schale und halbe Genussleben der Weltkinder — sie sind einer Vertretung in unserem Drama nicht gewürdigt worden — und wirft sich der zeugenden Naturkraft selbst in die Arme; von einem Hauche der Reinheit gestreift, unterwirft er sich Demütigungen, die weit über das Mass, wie es unter den „Frommen" üblich ist, hinausgehen und doch nur das äussere Zeichen einer inneren Selbstentäusserung sind, für die den staatlichen und kirchlichen Würdenträgern jedes Verständnis abgeht, da sie, einseitig nach der geistigen Seite hin entwickelt oder doch erzogen, die geheimnissvolle Verflechtung zweier Seelen in seiner Brust nicht mitempfinden können; nur Elisabeth, nur das reine Weib, das der Natur und dem Menschlichen mit seinem ewigen Widerspruche näher steht, das nicht nur eine christliche Erziehung genossen, sondern die empfangenen Lehren auch in sich vergeistigt und vertieft hat, kann ihn, durch Liebe hellsichtig gemacht, verstehen und durch ihre Aufopferung nach sich ziehen.

So steht sie nicht als die unbedingt Reine Frau Venus als der Teufelin gegenüber, sie steht vielmehr in der Mitte zwischen ungebändigter kraftvoller Urnatur und kraft- und saftloser Unnatur, als menschliches Wesen neben der Göttin.

Frau Venus ist Göttin und zwar nicht in dem Sinne, wie die Bewohner Wallhalls, nicht wie Wotan, der in seiner inneren Zerissenheit, in seinem gewaltigen Doppelstreben nach Liebe und nach Macht, wie eine ins Ungeheure projicierte Menschennatur erscheint, ihr Bild ist in vollster Absichtlichkeit mit jener Einseitigkeit entworfen, womit der mythologisierende Volksgeist die Personifikation dieser oder jener bestimmten Naturkraft ausgestaltet. So ist ihr die Doppelheit in Tannhäuser, sein Sehnen „der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen", sein Verlangen nach Streit und Wechsel, nach der scheinbar vergehenden und sich wieder neugebärenden Natur da draussen in Thüringens Gauen so unverständlich, wie ihm der Anblick der ewig schaffenden, wechsellosen und unbegrenzten Natur auf die Dauer unerträglich sein muss und von jeher gewesen wäre, wenn nicht der Genuss seine Empfindung für das All-Eine zunächst abgestumpft hätte. Seine starke, an gewaltige Wechsel gewöhnte Seele kann sich in dies ewige Einerlei nicht finden: „zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden blieb dem Menschen nur die bange Wahl"; der „Friede" aber ist das Ergebnis des Kampfes; zwischen Kämpfen und Geniessen abwechseln, das heisst für den Menschen „leben"; der Gott geniesst den Frieden als erhabene, nimmer gestörte Ruhe, in Verbindung mit unbegrenzter Genussfähigkeit. Aber ist Venus wirklich durchgebildet als solche blindlings wirkende Naturkraft, die sich auswirken muss und jedes Hindernis gewaltsam aus dem Wege drängt? Wohl leitet uns erst des Meisters Wort zum vollsten Verständnis an: „Die Venus wird nur dann glücken, wenn bei günstiger äusserer Disposition für diese Rolle die Darstellerin vollen Glauben an ihre Partie gewinnt und dieser wird ihr dann kommen, wenn sie es vermag, Venus in jeder ihrer Kundgebungen für vollkommen berechtigt zu halten, für so berechtigt, dass sie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe sich opfert". Sie erhebt Anspruch auf die Liebe und Ausdauer Tannhäusers, weil ihr ganzes Wesen auf Genuss gestellt ist, weil sie den schönen Jüngling erhascht mit jenem unbekämpfbaren Rechte, mit dem der Strom über seine Ufer tritt und Land und Leute mit sich fortreisst; wer will mit ihm rechten, wer will ihm Einhalt tun? Der Natur gegenüber heisst es sich fügen; sie hört auf keine Einwände und respektiert keine Macht, sie hat ja keine Seele. „Genusswesen ohne Seele"; passt das auf Venus, genügt es, um den innersten Kern dieser Persönlichkeit zu fassen? Solche Wesen sind in der Kunst gebildet worden; wir brauchen nur den Helena-Akt in Goethes Faust aufzuschlagen und lernen alsbald die schwätzenden, lachenden, blindlings geniessenden Mägde der Fürstin kennen, die das tiefe Herzeleid der schulbeladenen Schönheit nicht begreifen, deren ganzes Trachten auf Genuss ausgeht und die darum

nicht mit der sterbenden Führerin zum Orkus wandeln, sondern Busch und Baum, Berg und Fluss beleben; das sind Elementargeister ohne Seele; aber sie spielen eine untergeordnete Rolle und können nie eine andere spielen; sobald sie uns menschlich interessieren sollen, diese schönen Wesen aus dem Fabellande, muss der Dichter ihnen warmes Menschenblut in die Adern giessen, muss ihnen gleichsam ein Stücklein seiner Seele verleihen, mögen sie nun Undine heissen oder Rautendelein und gerade das ist das eigentliche erste Zeichen seelischer Regung, dass sie sich hinübersehnen ins Menschenland, dass sie die ewige Eintönigkeit ihres Daseins vertauschen wollen mit der bunten Fülle des menschlichen Lebens, dass sie von fernher nach jener verhängnisvollen Doppelheit verlangen, die doch wieder die ganze Schönheit unseres Daseins ausmacht, denn unsere höchste Seligkeit und unser höchster Schmerz ruht im Kampfe. So sehnt sich Lohengrin ins Menschenland, so streben die Riesen im „Ring des Nibelungen" nach „Weibes Wonne und Wert", so verlangt Frau Venus nach dem schönen Menschenjüngling; ihr ist es auf die Dauer nicht wohl dort unten im Hörselberg bei den Nymphen und Sirenen, Faunen und Amoretten, die alle ihre bestimmte, ein für allemal feststehende Rolle vertreten; sie strebt nach der wechselreichen Fülle einer menschlichen Seele, nach diesem Mikrokosmus, der, immer neu und immer anders, doch auch schliesslich Seiten zeigen muss, die ihr fremd sind; wir hören nicht, wie es die alte Sage von der Hüterin des Berges vermeldete: dass sie bald diesen, bald jenen der Menschenkinder verlockt habe; er ist der erste, der zu Frau Venus vorgedrungen ist, der erste, der den starken Trank maasslosen Sinnengenusses vertragen konnte, ohne doch auf die Dauer sich seiner zu erfreuen. So vertritt sie eigentlich nicht mehr die schaffenden und zeugenden Naturkräfte an sich, sie steht an jener Grenze, wo die Beseelung der Natur beginnt; diese Beseelung aber geschieht, wie Schiller uns lehrt, dadurch, dass der rohe Genuss sich adelt durch Schönheit! Und Venus ist nicht die Astarte der Phöniker, sie ist die Hellenin! So steht sie an der Spitze all der mythischen Gebilde des Hörselbergs, als mächtige Herrscherin schaltet sie über ihrem Reiche, aber sie ist über dies Getriebe doch wieder erhaben, wie nach des Meisters Forderung der Fürst über den Hexensabath sich entgegenstehender Interessen in seinem Volke sich erheben und die eigene Persönlichkeit zur höchsten Staffel des Reinmenschlichen, mit Schiller zu reden, zur Geisterwürde steigern soll. Sie erscheinen, toben und geniessen in Scharen: Venus muss mit Tannhäuser allein sein, um ihre volle Liebesglut zu offenbaren; aber auch ein Blick auf jene Herdenwesen zeigt uns ein stätes Aufsteigen zur Vollendung in Venus.

Der Meister hat in die wundersamen Gebilde des seelenvollsten und darum geheimnisvollsten Kults der Hellenen, in den Dienst des Bacchos tief hineingeschaut und dem griechischen und dem späteren römischen Fabelwesen bis ins innere Herz gesehen; auf den mythologischen Ursprung der

Vorstellung kommt es ihm und uns nicht an; nur der Sinn, den das Altertum in diese Gestalten hineinlegte, die besondere seelische Stimmung, die sie in ihnen verkörpert sah, galt es zu reproduzieren. Neigen diese Jünglinge in der mit Liebe gesättigten Atmosphäre des Hörselbergs an sich schon zum Sinnengenuss, so bedarf es kaum noch der Trunkenseligkeit des Bacchanals, um sie alsbald den Lockungen der schönen Nymphen folgen zu lassen; aber Trunkenheit und Sinnlichkeit steigern sich gegenseitig, alsbald entfesselt sich die wildeste Lust und statt der liebenden Jünglinge in Menschengestalt erscheinen die halb tierischen Satyre und Faune auf dem Plan, „der allgemeine Taumel steigert sich zur höchsten Wut". — Auf griechischen Vasen sieht man bisweilen inmitten der trunkenen Raserei der Mänadenscharen den Gott des Weines stehen, ernst und still in sich gekehrt, das Haupt gesenkt, — der hohe Gott ist edlerer Natur als seine Umgebung, in ihm erweckt der Wein nicht bloss rasende Lust, sondern tiefes Sehnen, fühlendes Versenken in Menschentiefen, die dem „nüchternen" Alltagsmenschen verschlossen bleiben, wehmutvolles Auskosten der Leiden des eigenen und fremden Herzens, über die jener leichtfüssig-mitleidlos hinwegeilt; Venus zeigt diese Traurigkeit nicht, aber ein höheres Sehnen ist auch ihr eigen: selbst mit der höchsten Schönheit begabt, strebt sie, ihrem innersten Wesen entsprechend, nach den schönen Formen; dies wilde Geniessen, dies Umeinander- und Ineinanderschlingen kann ihr nicht behagen; sie strebt nach Anmut im Geniessen, die Grazien stehen ihr zur Seite. Nun denken wir wieder daran, wie nach Schillers tiefsinniger Darstellung in den „Künstlern" der Mensch den Weg in die Höhe damit begann, dass an Stelle des rohen Sinnesgenusses die Freude am schönen Scheine, das ästhetische Geniessen trat, dass der Anblick und die Beseelung der schönen Form die erste Tat der Abstraktion war, die erste Aufopferung eines Teils seiner selbst, somit die erste Aeusserung des Reinmenschlichen, dass das Schöne den Durchgangspunkt zum Wahren und Guten bildete, wie es später die Reiche der Wahrheit und Sittlichkeit wieder zur höchsten Vollkommenheit adeln soll. Womit aber beginnen die Grazien ihre Tätigkeit? Sie wecken die Amoretten, die mit ihren Pfeilen die Rasenden verwunden; von Liebe berührt, eilen sie paarweis dem Hintergrunde zu; an Stelle des blossen Genussstrebens, das in dem Gegenüber nur den Körper gewahrt, ist ein geistiges Bedürfnis getreten, ein Sehnen nach festerer Verbindung in grösserer Einsamkeit. Und die selben Grazien, die trunkene Heere durch „mächtiges Liebessehnen" gebändigt haben, halten Wache an dem Ruheplatz der Göttin. Sinnlichkeit durch Liebe geadelt, das war der Sinn dieser Szene, ein tiefer und wahrer Sinn. Liebe weckt seelisches, geistiges Leben; Liebe leitet die Naturwesen — zur Menschlichkeit. Venus' Neigung zu Tannhäuser ist nichts anderes, als das aufs Höchste gesteigerte Sehnen jener anderen Wesen, das „ängstliche Harren der Kreatur" auf Erlösung durch das Menschliche. Daher rührt der tragische Schimmer, der

trotz aller orgiastischen Ausgelassenheit über diese ganze Szene ausgebreitet ist, wenn sie im Sinne des Meisters aufgeführt wird. Auf diese Sehnsucht deuten die Nebelbilder hin, die der liebenden Göttin erscheinen: Zeus wird zu Europa gezogen, wie zu Leda; dort erscheint er als Stier, hier als Schwan: er entäussert sich seiner höchsten Würde, um ein noch Höheres zu erlangen: die Liebe eines Menschenherzens. Das ist wahrlich ein tragischer Schluss; wie der tragische Held eines Schiller'schen Trauerspiels aus der erbärmlichen Gegenwart in einen idealeren Zustand hinüberstrebt, den er doch nicht herbeiführen noch selbst erreichen kann, weil er ihm „nicht natürlich" ist (vergl. die Briefe über „Don Carlos", besonders die Ausführungen über den Marquis Posa), so strebt sie zu dem Menschlichsten der Menschen, zu Tannhäuser hinüber, dessen wahre Liebe sie doch nie erringen kann; denn Liebe heisst Verstehen, Einheit und Ineinanderfliessen der Seelen; sie aber, die unbegrenzte Göttin, kann in des endlichen Menschen Seele nicht lesen, wie ihr Werben und Bangen um seine Seele, ihre Drohungen und Lockungen beweisen; das gerade, was sie an diesem Menschenkinde anzog, jener seelische Reichtum, der das Liebessehnen vertieft, ist eine Folge seiner Endlichkeit und Begrenztheit, sie müsste ihre Gottheit opfern, um ihm gleich zu werden. Hat doch auch ihn ein tragisches Sehnen ergriffen, aber Formen angenommen, die ihrem Auge ewig verschlossen bleiben müssen; er sehnt sich nach Wechsel, sie nach dauernder Liebe; zum ersten Male offenbart sich in völliger Klarheit der gewaltige Unterschied ihrer beiden Naturen; nun reden sie an einander vorbei; denn an wirkliche Einigung ist nicht mehr zu denken. Zu beachten ist noch die Versatilität ihres Geistes, die sie sich wohl im Verkehr mit Tannhäuser errungen hat und die uns an Kundrys heftiges Liebeswerben um Parsifal erinnert. Sie erinnert ihn an die Herrlichkeiten, die sie ihm geboten, sie fragt sich selbst, ob ihre Liebe lästig war, sie sieht in dem Zwiespalt seiner Seele nur Untreue, Heuchelei und Falschheit, sie sucht ihn durch Lockungen wieder an sich zu ziehen, flucht dem ihr Unbegreiflichen als einem Wahnsinnigen, den sie einst, wenn er als Bettler zurückkomme, von sich verstossen wolle, und dämmt doch ihren Götterstolz alsbald in Demut wieder ein, um ihm die Rückkehr nicht unmöglich zu machen; ein Sträuben wäre ihr unmöglich, es widerspricht ihrer Natur, sie muss jedem Liebeswerben entgegenkommen, ja sich selbst darbieten; und das gerade ist es, was Tannhäuser auf die Dauer zurückstossen muss; er will auch in der Liebe das Leid geniessen, das selige Leben durch heftiges Streben adeln. Bedeutsam sind die Worte, mit denen Venus ihr eigenes Gebahren dem der Weltkinder gegenüberstellt: „Nicht sollst du ihr ein scheues Opfer weih'n, — nein! — mit der Liebe Göttin schwelge im Verein"; aber gerade das Ringen um eine Seele macht den Reiz irdischen Liebeslebens aus — von all den Schönen des Chors der „Helena" sucht sich Euphorion diejenige heraus, die ihm entflieht, und küsst mit besonderem Behagen den ihm

„widerwärt'gen Mund". Gerade ihre völlige Verständnislosigkeit für Tannhäusers Sehnen erklärt uns seine Rückkehr zur Menschenwelt, lässt uns den völligen Umschlag seiner Natur verstehen und lässt es uns glaubhaft erscheinen, wenn er, der von starken Eindrücken des Augenblicks so abhängig ist wie ein Naturkind, wenn er später ohne Lüge versichern kann, er wisse nicht mehr, wo er gewesen sei:

„Fern von hier,
In weiten, weiten Landen. Dichtes Vergessen
Hat zwischen heut' und gestern sich gesenkt. —
All meine Erinnerung ist mir schnell geschwunden —"

bis ihm plötzlich auf associativem Wege, wie Siegfried in der „Götterdämmerung", die Erinnerung an das Entschwundene wieder auftaucht. Sein Herz hat er im Hörselberge nicht zurückgelassen, denn er fand kein gleichgestimmtes, in das er es hätte hineinversenken können. Die gewaltigen Schwankungen, denen sein Inneres unterliegt, erfordern eine andere Seele, die mit ihm bangen und schwanken kann, wenngleich die wilden Strebungen hier zu völliger Harmonie verbunden werden. Venus „weicht nur dem Weibe, das aus Liebe sich opfert". Das ist Elisabeth.

Auch Elisabeth ist eine durch und durch tragische Figur, nur rührt ihr Leiden nicht davon her, dass sie über die Grenzen hinausstrebte, die ihr von der Natur gezogen sind und sich in zwecklosem Streben nach dem ewig Unerreichbaren verzehrte; sie hält sich ganz innerhalb menschlicher Schranken, aber sie strebt einer Vollendung des Reinmenschlichen zu, für die, wie Wagner zur Zeit der Ausdichtung des Dramas gesagt haben würde, die Zeit noch nicht reif war, und die, wie er sich später überzeugte und wie wir heute mit ihm sprechen würden, auf dieser Erde kein Menschenkind ungestraft erreicht, denn die Welt der Halbheit kennt allenthalben nur Kompromisse und Assimilationen, sie kann den Anblick des verkörperten Urbegriffs nicht ertragen, sie widerstrebt auch dem Menschen, der sich zur Idee seiner selbst zu erheben im Begriff steht.

„Die Wenigen, die was davon erkannt,
Die töricht genug ihr volles Herz nicht wahrten,
Ihr Schauen, ihr Gefühl dem Pöbel offenbarten,
Hat man von je gekreuzigt und verbrannt."

Verstandesmässig erkannt freilich hat Elisabeth nichts davon, was das Reinmenschliche ist; sie geht instinktiv ihres Weges, ihr Gefühl leitet sie ebenso, wie es später Parsifal zur Vollendung führt; was sie an „Wissen" erwirbt, verdankt sie nicht der Belehrung, sondern der Erfahrung durch Mitleid, durch volles Sichhineinversenken in die Seele des anderen. In die Seele eines Tannhäuser aber, dieses gewaltigen, vollsaftigen, ganzen Menschen kann sich nur hineinfühlen, wer eben selber die Anlage zur Ganzheit hat; dazu ist kein Landgraf und kein Walther, ja schliesslich

kein Wolfram imstande, weil bei ihnen allen eine Seite des Menschlichen der Verkümmerung anheimgefallen ist, während in ihr, dem Weibe, der ganze Mensch durchgebildet erscheint. Freilich, „die Natur des Weibes ist die Liebe, aber diese Liebe ist die empfangende und in der Empfängnis rückhaltlos sich hingebende.“ Damit ist nicht gesagt, dass das Weib zur Passivität verurteilt sei; im Gegenteil ist Elisabeth in so hervorragendem Masse die eigentliche Führerin der Handlung in unserem Drama, dass Tannhäuser fast mehr als die Persönlichkeit erscheint, an dem sich die ungeheuren Wandlungen vollziehen, an dem die Weltmächte ihre Wirkungen ausüben. Das Feld, auf dem ihre Aktivität sich zu betätigen hat, liegt im Innern des Gemüts; aber auch diese seelische Regsamkeit muss erst geweckt werden, was durch Erfahrung geschieht, und zwar durch Erfahrung über sich selbst. Schrittweise führt uns der Künstler diesem Ziele zu. Er verlangt, „dass die Darstellerin den Eindruck der jugendlichsten und jungfräulichsten Unbefangenheit mache, ohne zu verraten, ein wie sehr erfahrenes, feines weibliches Gefühl sie erst zur Lösung ihrer Aufgabe fähig machen konnte.“ Also die Erfahrung darf nicht eigentlich ins Bewusstsein treten; sie handelt nach wie vor instinktiv, nur dass ihr Instinkt immer feiner und zarter wird; sie handelt eigentlich nicht reflektierend, sondern immer naiv aus ihrer Natur heraus, aber diese Natur wird immer feinfühlender und empfindlicher; sie wird eine „schöne Seele“ im Sinne Schillers, die das Rechte findet, weil es ihr zur zweiten Natur geworden ist, die genau weiss, was sich ziemt, nicht zufolge des höfischen Ceremoniells, aber angesichts der Lage des Augenblicks und der höchsten sittlichen Pflichten, etwa wie die Prinzessin in Goethes „Tasso“. Freilich, wie Antigone vielleicht nicht ohne weiteres für die Gebote der Gottheit eintreten würde, sondern ihre innere Reaktionsfähigkeit erst durch die Liebe (zum Bruder! wir sprechen von einem antiken Werke!) erweckt werden muss, so ist auch hier die Liebe der Funke, der plötzlich das dunkle Land menschlicher Seelennöte erhellt und alle in ihr schlummernden Kräfte zur Entfaltung bringt. „Das wahre Weib liebt unbedingt, weil es lieben muss. Wo es aber lieben muss, da empfindet es einen ungeheuren Zwang, der zum ersten Mal auch seinen Willen entwickelt. Dieser Wille, der sich gegen den Zwang auflehnt, ist die erste und mächtigste Regung der Individualität des geliebten Gegenstandes, die, durch das Empfängnis in das Weib gedrungen, es selbst mit Individualität und Willen begabt hat. Das ist der Stolz des Weibes, der ihm nur aus der Kraft der Individualität erwächst, die es eingenommen hat und mit der Not der Liebe zwingt. So kämpft es um des geliebten Empfängnisses willen gegen den Zwang der Liebe selbst, wie es unter der Allgewalt dieses Zwanges inne wird, dass er, wie sein Stolz, nur die Kraftausübung der empfangenen Individualität selbst ist, dass die Liebe und der geliebte Gegenstand eins sind, dass es ohne diese weder Kraft noch Willen hat, dass es von dem Augenblicke an, wo es Stolz empfand, bereits ver-

nichtet war. Das offene Bekenntnis dieser Vernichtung ist dann das tätige Opfer der letzten Hingebung des Weibes: sein Stolz geht so mit Bewusstsein in das einzige auf, was es zu empfinden vermag, was es fühlen und denken kann, ja, was es selbst ist, — in die Liebe zu diesem Manne." (Werke III 390). Unwillkürlich denken wir bei der Darstellung des Weibes, das erst durch den Mann volle Individualität empfängt, und zwar diejenige des Mannes, an gewisse Ausführungen des jungen Schiller in seinen Jugendgedichten und philosophischen Briefen, wonach der Mensch selber zu dem wird, was er sich vorstellt; und was könnte sich das Weib eindringlicher vorstellen, als den geliebten Mann?

Sie erhält also erst ihr eigentliches Leben durch Tannhäuser; doch würden wir sicherlich sehr gegen des Meisters Absichten verfehlen, wenn wir annehmen wollten, dass diese volle, reine Menschennatur, die sich in ihr entfaltet, erst von dem Geliebten in sie hineingelegt worden sei; so geht kein psychisches Geschehen vor sich, dass etwas ganz neues in die Seele eindränge, sondern die dort vorhandenen Keime werden geweckt, die Elemente zu neuen Verbindungen gelockt: die Grundlagen müssen vorhanden sein, auf denen sich das Spiegelbild der Individualität des Liebenden aufbauen kann; und zu Tannhäusers Glück sind sie vorhanden, denn so wie er in eminentem Sinne „der Mensch" ist (viel mehr, als etwa „der Künstler", nach des Meisters eigenen Worten), so ist sie in hervorragendem Sinne „das Weib", das reine, menschliche Weib, nicht die Göttin der Liebe ohne Seele oder doch ohne volle Seele. Man muss nur daran denken, dass der Meister in seinem letzten und reifsten Werke die schuldbeladene, zerrissene, nach Erlösung ringende Menschheit überhaupt in der Gestalt des irrenden Weibes dargestellt hat und dass die Worte der geläuterten Kundry: „Dienen, dienen!" wahrhaftig nicht bloss im Sinne des weiblichen Geschlechts als der zur Sklaverei bestimmten Hälfte der Menschheit gesprochen sind, sondern dass der Meister eben im Dienen den Beruf des Menschen schlechthin sah; Weibheit und Menschlichkeit schliessen sich für ihn nicht aus, sie verhalten sich zu einander wie konzentrische Kreise. Bedeutsam klingt hier eine Belehrung, die Richard Wagner an einen jung verlobten Freund richtete: er solle nie vergessen, dass ihm die Braut schon als Weib überlegen sei, da sie als solches der Natur und dem Menschlichen unendlich näher stünde als der Mann, der durch die Schranken des Standes und Berufs gebunden schon an sich dem Philistertum zu verfallen drohe.

Also Elisabeth ist ganz menschlich und darum nach der sinnlichen wie nach der geistigen Seite hin gleichermaassen wenn nicht entwickelt, so doch begabt, wodurch sie sich eben über die einseitig sich äussernde Ritterschar der Wartburg erhebt; die reichen Kräfte, die in ihr verborgen ruhen, sind teilweise durch die Macht der Dichtung und der Musik in ihr geweckt worden, wie sie von der höfischen Umgebung geübt wurde; aber was wollten diese „weisen Rätsel und heitren Lieder" besagen, diese ersonnenen Aus-

drucksformen überlieferungsmässiger Standesdichtung, gegen die gewaltige Stimme der Natur, die ihr aus den Liedern Tannhäusers entgegendrang. Sie selbst schildert ja das nie gekannte, mit der Plötzlichkeit und dem Nachdruck des Wunders auf sie eindringende, gewaltige Sehnen, das seine Worte und Weisen in ihr erweckten; es ist kein Zufall, sondern künstlerische Absicht, dass nur sie diese Wirkungen verspürt hat, während alle anderen am Hofe in dem, was sich der „kühne Sänger" herausnahm, höchstens eine Gradabweichung, nimmermehr aber eine Wesensverschiedenheit von dem üblichen Kunstausdruck entdeckten. Geht es doch nicht anders am Kaiserhofe des „Faust" her, wo die Herren und Damen über die Erscheinung der Helena und des Paris witzeln und kritteln, während das Genie von dem Anblick der schönsten Frau zum Durchbrechen aller Grenzen hingerissen wird. Nur er, der Schönheitsdurstige, zu den Müttern Herabgestiegene und auf den Anblick der verkörperten Idee der Schönheit Gerüstete kann diesen vollen Eindruck empfinden; und nur Elisabeth, die rein Menschliche, besitzt die nötige Receptivität, um bis ins Innerste hinein von Tannhäusers Liedern erschüttert zu werden.

„Doch welch ein seltsam neues Leben
Rief euer Lied mir in die Brust!
Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
Bald drang's in mich wie süsse Lust:
Gefühle, die ich nie empfunden!
Verlangen, das ich nie gekannt!
Was einst mir lieblich, war verschwunden
Vor Wonne, die noch nie genannt! —
Und als ihr nun von uns gegangen, —
War Frieden mir und Lust dahin;
Die Weisen, die die Sänger sangen,
Erschienen matt mir, trüb' ihr Sinn;
Im Traume fühlt' ich dumpfe Schmerzen,
Mein Wachen ward trübseliger Wahn;
Die Freude zog aus meinem Herzen: —
Heinrich! Was tatet ihr mir an?

Ja, was tat er ihr an? Er hat das Weib in ihr geweckt, das Sehnen nach Liebesvereinigung mit dem Manne, den Drang zur vollen Hingebung, nur dass sie sich darüber nicht begrifflich klar wird, sondern ein unbekanntes Sehnen ihr Herz erfasst hat; man beachte die Wirkung, die sie ihrerseits auf Tannhäuser geübt hat; wie sie das höfische Leben fliehen muss, so geht auch er in die Ferne; die Berührung mit ihrem liebefähigen Herzen hat in ihm eine gewaltige Leidenschaft entzündet, die er unter den auf der Wartburg befolgten Formen nimmermehr zu befriedigen hoffen darf: er geht zu Frau Venus. Davon hat Elisabeth keine Ahnung, ihr fehlt die Erfahrung, ihr fehlt das „Wissen" über das, was in ihr und dem Geliebten vor sich ging; unser eigenes Herz ist kein geeigneter Gegenstand der Beobachtung; es muss ein fremdes sein, an dem wir „lesen lernen", ein solches,

das uns durch Liebe wertvoll geworden ist und dessen Wert durch Entfernung oder vielleicht durch schweres Leid, das ihm widerfährt, noch gesteigert wird. Beides trifft bei Elisabeth der Reihe nach zu. Instinktiv modelt sie ihr Inneres nach dem Bilde des entfernten Geliebten um, sie lernt ihm nachempfinden; aber gerade die Entfernung, die einerseits ihre Sehnsucht und ihre innere Tätigkeit, ihren „Willen" steigert, wird andererseits zur heilsam wirkenden Gewalt; ästhetische Scheingefühle sind minder stark, als eigene, selbsterlebte Gefühle; was wir dem Andern nachempfinden, rüttelt uns nicht so bis in die Grundtiefen der Persönlichkeit auf, wie die eigenen Kämpfe und Nöte; darum nimmt Tannhäusers Individualität in ihrer Wiederspiegelung in Elisabeths Seele einen mehr gemässigten Charakter an und so wird es ihr möglich, in sich die heftigen Gegensätze zu vereinen, die sich in ihm zunächst unversöhnlich befehden. Dazu freilich muss sie die streitenden Gewalten erst gründlich „kennen" gelernt haben.

Wie Parsifal durch die Berührung mit den Blumenmädchen und durch die wundervolle Erscheinung Kundrys inmitten ihrer verlockenden Umgebung genügend sinnlich erregt ist, um die volle Macht der Verführung auf sich wirken zu lassen, wie aber andererseits gerade durch die von der schönen Genossin absichtlich verwandte Erinnerung an die Mutter und durch seinen Schmerz über ihren von seiner Torheit mitverschuldeten Tod seine geistige Natur zur Wachsamkeit ermahnt worden ist, so hat Elisabeths Liebesdrang in der Einsamkeit, in der Entfremdung gegenüber der kalten Hofgesellschaft sich ausreifen können und durch die Wiederkehr Tannhäusers neue Nahrung erhalten und steigert sich beim Vortrag seiner ersten Strophe, während die ernste Weise Wolframs, ihres unerhörten Verehrers, doch auch auf sie einen gewissen Eindruck gemacht hat. Wie aber dem reinen Toren gerade die heftigste Berührung durch die Sinnlichkeit, der Kuss der liebeglühenden Kundry zum „Wissen" verhilft, zur Einsicht in die eigene Seele, in die Gefahren, die ihm drohen und denen Amfortas zum Opfer gefallen ist, so schrickt Elisabeth heftig zusammen, als der Geliebte, der soeben noch ihren Beifall erhalten sollte und nur um der Gesellschaft willen unbelobt blieb, plötzlich in verzehrendem Brande der sinnlichen Lust aufzuflackern scheint; seine Worte, seine Weise, seine Geberden, sein ganzes Wesen sind ihr ein gewaltiger Kommentar alles dessen, was für diesen Kreis mit dem Begriff des ‚Venusberges' verbunden ist. Aber die Parallele lässt sich noch weiter führen: wie Parsifal sofort die Versuchung innerlich überwindet, gegen Kundrys Bitten und Verwünschungen taub bleibt und doch schliesslich ihrer nicht vergisst, sondern mit wahrer, das heisst erziehender Liebe zu ihr umwendet: „Du weisst, wo du mich wiederfinden kannst", so gibt sich Elisabeth mit ihrem sittlichen Feingefühl, das mehr wert ist, als das sittliche ‚Wissen' ihrer Umgebung, nicht einen Augenblick einer Täuschung über die Gefährdung der Seele des Geliebten hin; sie versucht seine furchtbare Seelenlage nicht mit einem Worte zu beschönigen, sie durchschaut auch mit

dem Tiefblick des Genies seine gefährliche äussere Lage und ahnt, dass ihm vom Papste her keine Erlösung bevorstehe, weshalb sie sich auch mit ihrer Fürbitte unmittelbar an den Höchsten wendet; aber sie selbst gibt den Freund nicht auf, sie, die bisher schüchterne, menschenscheue, nach altdeutscher Frauensitte zurückhaltende Jungfrau tritt plötzlich handelnd, fordernd, gebietend hervor als die Beauftragte Gottes, des Gottes der Gnade, der den reuigen Sünder nicht verstossen wird. Sie folgt auch hier ganz und gar ihrem Gefühl, sie weiss, dass Tannhäuser nicht verloren gehen kann.

Liegt aber da nicht ein Widerspruch vor? Kann sie so rein empfinden, wenn sie wirklich Tannhäusers Bild durch die Macht der Liebe ganz in sich aufgenommen, sich mit ihm identifiziert hat? Ich denke, die Sache liegt so: wie wir niemals den Baum an sich, sondern dieses und jenes, mehr oder minder unvollkommene Exemplar vor uns sehen und erst auf dem Wege der Abstraktion in uns die „Idee" Baum zurückbleibt, so tritt uns der einzelne Mensch, mit dem wir es zu tun haben, niemals in seiner Ganzheit, sondern nur in einer augenblicklichen Situation zu Tage und aus allen unseren Erfahrungen über ihn weben wir sein Bild zusammen; nun erkennt eben das Auge der Liebe auch hinter und über den unvollkommenen Erscheinungsformen der einzelnen Momente die bleibenden, festen Züge der Persönlichkeit; natürlich ist es ein möglichst reines, ideales Bild, das in der Seele des liebenden Weibes zurückbleibt*); an das Ideal glaubt sie, mit ihm identifiziert sie sich und sie ist tief verletzt, wenn die augenblickliche Erscheinung des Geliebten nicht zu diesem Ideale stimmen will. Beklagt sie doch in unermesslichem Schmerze „den Todesstoss, den sie von ihm empfing".

„Seht mich, die Jungfrau, deren Blüte
Mit einem jähen Schlag er brach, —
Die ihn geliebt tief im Gemüte,
Der jubelnd er das Herz zerstach."

Es werden in diesem Augenblick übermenschliche Kräfte in ihr entfesselt und ihr ganzes Streben wird nun in Zukunft einzig und allein darauf gehen, das Idealbild des Menschen, das sie sich bisher unter Tannhäusers Gestalt vorgestellt hat, zu verwirklichen; dies Bild, an das sie glaubt und das sie für ihn auch erreichbar glaubt; das Mittel zu seiner Läuterung aber kann nur darin bestehen, dass er sein eigenes Ideal, den Ausgleich einer gewaltigen Streitkräfte seines Herzens, in die Wirklichkeit übertragen sieht; also hat sie selbst als Liebende jenes Ideal zu verkörpern, was ihr, der innerlich angelegten, der gleichen seelischen Strömungen, aber in minderer Heftigkeit teilhaftigen Jungfrau leichter werden muss als ihm.

*) Aus ähnlichen Motiven heraus schuf Schiller die Amalie in seinen Räubern. In ihrer reinen Seele spiegelt sich das Bild Karls in seiner Reinheit, wie er ehemals seiner Umgebung erschien. In der grossen Abschiedsszene steht der nunmehrige Räuber und Mörder seinem Idealbilde gegenüber, das ihn zurückschreckt.

„Das Ewig-Weiblich zieht uns hinan“. Denn wenn die Frau das höchste menschliche Ideal nur unter der Gestalt des geliebten Mannes aufzufassen vermag, so wird diesem das Weib als die notwendige Ergänzung seines eigenen Wesens zur Führerin auf dem Wege zum Menschlichen. Nur ihr zu Liebe geht er als Büsser nach Rom:

„O, dass nur er versöhnt,
Der Engel meiner Not,
Der sich, so frech verhöhnt,
Zum Opfer doch mir bot!“

Es ist natürlich, dass Elisabeth von nun an die höfische Gesellschaft noch strenger meidet, als bisher; hat sie doch jetzt nicht nur ein Ziel, einen Anknüpfungspunkt für ihre Gedanken, sondern einen heiligen Zweck, eine Aufgabe, der sie zustrebt. Es wäre aber psychologisch unrichtig, wenn diese Aufgabe sofort in der Klarheit vor Augen stünde, mit der sie allmählich durch die tragische Konsequenz des Dramas enthüllt wird: zwar ahnt sie, dass in Rom keine Rettung mehr für Tannhäuser sei, dass also die Erde ihm nichts mehr zu bieten habe, aber Gewissheit hat sie darüber noch nicht und so stark ist doch noch der Lebenstrieb in ihr, das täglich das fallende Laub in ihr den Zweifel erweckt, ob er mit dem Begnadeten zurückkehren werde, dass sie „mit grosser Aufregung unter dem Zuge der Pilger nach Tannhäuser forscht“. Man betrachte dieses letzte Aufflackern des Triebes zum Leben nicht als einen Rückfall. Schaut doch auch Antigone, fest entschlossen zum Opfertode für die Ehre des Bruders, mit tränenfeuchtem Auge in die lachende Welt des Lebens zurück und nur der Chor der kurzsichtigen thebanischen Greise kann ihr aus dieser „Inkonsequenz“ einen Vorwurf machen. Sobald Elisabeth den Freund unter den Pilgern nicht entdeckt hat, ist der Kampf in ihrem Innern entschieden, sie ist überzeugt: „Er kehret nicht zurück“, das heisst nicht unter den Begnadigten; sie sieht aber hinter der Entscheidung des Papstes, dessen hartherzigen Urteilsspruch sie nicht mehr erfährt, einen tieferen Sinn, wie Tristan hinter den Anfeindungen seiner Umgebung. Sie fühlt, dass Tannhäusers ungeheuerliche Abschweifungen in das Gebiet der Sinnlichkeit unweigerlich seine Seele in den Abgrund reissen, sie dem Menschlichen entfremden muss, wenn sie nicht durch ein völliges Entsagen, eine gründliche und dauernde, eine nicht trotzig sich kasteiende und somit herausfordernde, sondern demütig vergebende Abkehr von allem Genusse aufgehoben und wett gemacht wird; denn das Maass von Sinnlichkeit, das er genossen, überstieg das dem Menschen Zugemessene; aber ist sie überhaupt fähig, an sich selbst dieses für ihn notwendige Opfer zu vollziehen, es ihm vorzuleben? Gewiss, auch ihre Seele ist durch jeweilige Sympathie mit seinem sinnlichen Streben aus dem Gleichgewichte gerissen worden; sie ist zwar nicht im Hörselberge gewesen, dafür ist sie aber auch eine Jungfrau, der viel engere Schranken gezogen sind als ihm, und sie hat ein unendlich

viel feineres Empfinden, das in dem einstigen sehnenden Liebesbangen nach dem abwesenden Tannhäuser und dann in ihrer seligen Uebereinstimmung mit seiner ersten Liebespreisstrophe wenigstens die Möglichkeit einer Verunreinigung anerkennt; in diesem Sinne ruft sie die Jungfrau um Reinheit und Engelgleichheit an:

„Wenn je in tör'gem Wahn befangen,
Mein Herz sich abgewandt von dir —
Wenn je ein sündiges Verlangen,
Ein weltlich Sehnen keimt' in mir, —
So rang ich unter tausend Schmerzen,
Dass ich es töt' in meinem Herzen."

Ein feiner Zug des Dichters, dass er die Entsagende noch einmal mit ihrem hoffnungslosen Verehrer, mit Wolfram zusammentreffen lässt. Zur Harmonie der Seele durchgedrungen, tritt sie auch ihm nun mit voller Klarheit und Ruhe gegenüber; erklärende Worte tun nicht mehr not: Ein letzter Blick fällt auf ihn, aber nur ein Erinnerungsbild taucht in ihr auf, ihr Gefühl wird durch diese Begegnung nicht erregt. Nicht der weltfremde edle Sänger der Anbetung im Geiste hat es vermocht, alle Kräfte der Seele in ihr wach zu rufen, sondern allein die volle Liebe zu dem ganzen Menschen. Nur wo die Liebe den ganzen Menschen ergreift, kann er sich ganz hingeben, sich opfern.

Wir sehen Elisabeth nur als Leiche wieder, doch noch im Tode, ja gerade im Tode ist ihre Wirkung unendlich gross. Ihr, dem bis zum Opfertode liebenden Weibe muss Venus weichen, die keine Seele hatte und darum nur das Leben um jeden Preis, nicht den freiwilligen Untergang wollen konnte; sie erzwingt sich durch den sinnlichen Eindruck ihrer aufgeopferten Schönheit die völlige Einswerdung mit Tannhäuser, den sie zum Sühnetode nach sich zieht.

In Richard Wagners jüngeren Jahren ist die Kunst ein Mittel, der Welt ein Spiegelbild ihres gegenwärtigen Zustandes in idealischen Proportionen vorzuhalten und nur nebenher auf eine ferne, bessere Zukunft hinzuweisen, wo Platz für das Rein-Menschliche geschaffen werden soll; die Werke der reifsten Zeit weisen ein anderes Bild: das Kunstwerk führt aus der Welt des Alltags in das Reich des Ideals, das es als verwirklicht hinstellt, in schöner Einhelligkeit mit Schillers Forderung:

„Nicht vom Kampfe die Glieder zu entstricken,
Den Erschöpften zu erquicken,
Wehet hier des Sieges duft'ger Kranz.
Mächtig, selbst wenn eure Sehnen ruhten,
Reisst das Leben euch in seine Fluten,
Euch die Zeit in ihren Wirbeltanz.
Aber sinkt des Mutes kühner Flügel
Bei der Schranken peinlichem Gefühl,
Dann erblicket von der Schönheit Hügel
Freudig das erflog'ne Ziel."

Schiller hat diese Forderung in seinen Dramen nicht erfüllt; er hat den Retter der Welt nicht auf die Bühne gebracht. Die seelischen Vorgänge, die den Helden auf diese letzte Höhe führen, sind so intimmer, zarter Natur, dass der umschreibende Ausdruck des Wortes nicht genügen würde, um sie in entsprechender Weise zu verdeutlichen, sondern entweder einen unbehilflichen oder einen ruhmredigen Eindruck erwecken müsste; das Wort wendet sich an den Verstand und dieser fordert Beweise, wo dem Kunstwerke gegenüber einfach das instinktive Urteil des Gefühls zu Recht besteht. Die Sprache des Gefühls aber ist die Musik; und so ist das musikalische Drama dazu berufen, jene höhste Stufe der Kunst zu erringen, die Schiller durchaus nicht der Tragödie anweisen wollte: es zeigt den Menschen in des Lebens Drang, aber es kann ihn hinaufführen auf eine freie Höhe. Das ist die selige Erkenntnis, die dem gereiften Meister vorbehalten war; und so tritt an Stelle der tragisch leidenden und untergehenden Gestalten der Erlöser und Erlösten seiner früheren Werke ein Hans Sachs und schliesslich ein Parsifal. Elisabeth konnte nur den Einen erlösen, an dem ihr Herz hing und sie musste damit ausscheiden aus der Reihe der Lebendigen; Parsifal nimmt die gehetzte Kundry in die Gemeinschaft der Beseligten auf, heilt den Sünder Amfortas, reinigt den Gralsdienst und denkt auch der Blumenmädchen, die einst ihm lachten, nicht einem oder einer gilt seine Rettungstat, in den Seelen aller will er das getrübte Bild des Heilands in ursprünglicher Reinheit aufrichten, dadurch vollbringt er „höchsten Heiles Wunder, Erlösung dem Erlöser“. In diesem Sinne wünschen wir den Besuchern der diesjährigen Festspiele, dass auch sie innerlich den Fortschritt empfinden, der vom „Tannhäuser“ zum „Parsifal“ führt: von dem befreienden Gefühl der Möglichkeit, Erlösung für die eigene Seele zu erlangen, zu der trostreichen Versicherung, ein Glied einer gewaltigen, in ihrer Gesamtheit erlösten und beseligten Gemeinschaft zu sein. In diesem Sinne mögen sie fortschreiten — vom Bacchanal im Hörselberge zum geläuterten Gottesdienste im Gralstempel auf Monsalvatsch.

Richard Wagners „Tannhäuser“
und seine litterarischen Vorgänger.

Von Dr. Rudolf Sokolowsky.

Zwei wundervolle altdeutsche Sagen sind in Wagners „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ verschmolzen. Dort die Fabel von dem unglücklichen Ritter, der in den Berg der Frau Venus hinabgestiegen war, deren Freuden lange genossen hatte, dann aber, von seinem Gewissen gepeinigt, Urlaub begehrt, nach Rom zum heiligen Vater pilgert und, ohne Erlösung erlangt zu haben, in den Berg der Teufelinne zurückkehrt, — hier die Sage von den sechs Meistern des Gesanges, die auf der Wartburg um das Lob Hermanns von Thüringen und Leopolds von Oesterreich, zweier der angesehensten deutschen Fürsten ihrer Zeit, streiten. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, ob die Tannhäusersage wirklich in Deutschland oder, wie man wohl behauptet hat, in Italien entstand, auch nicht, ob dem mittelalterlichen Gedichte vom Wartburgkriege ein tatsächliches Begebnis zugrunde liegt, — dem Künstler steht es unter allen Umständen frei, die Sage als ein historisches Geschehnis zu behandeln, und es genügt, daran zu erinnern, in wie grossartiger Weise Wagner den Tannhäuser mit der Hauptfigur des Sängerstreites, Heinrich von Ofterdingen, zusammenwarf und wie er seinem Werke durch die Erinnerung an eine dritte altdeutsche Sage, die Legende von der heiligen Elisabeth, eine besondere Weihe, ja, in Wahrheit erst das eigentliche Grundthema verlieh. Sicherlich: spricht man von der litterarischen Bedeutung des Werkes, so kommt neben der eigenartigen Verschmelzung der Sagen der Grundgedanke von der befreienden und erlösenden Macht der Liebe, der es u. a. in die unmittelbare Nähe von Goethes „Faust“ stellt, mit zuerst in Betracht. Dennoch, glaube ich, ist seine Bedeutung dadurch nicht erschöpft, und die Wagner-Litteratur hat ein Moment nicht genügend beachtet, z. T. sogar übersehen, das für seine Beurteilung von grosser Wichtigkeit ist und einen Fingerzeig auch für die litterarische Würdigung seiner übrigen Dramen darbietet: ich meine Wagners Verhältnis zu seinen litterarischen Vorgängern, in dem besondern Falle des „Tannhäuser“ sein Verhältnis zu denjenigen deutschen Dichtern, die vor ihm die alte Sage vom Wartburgkriege poetisch behandelt, ja, überhaupt die altdeutschen Minnesinger in die neuere deutsche Litteratur eingeführt haben.

* * *

Die Ritterburg, auf schroffen Fels genistet, in den Zug der Wolken und Winde hineingestellt, gegen Unwetter und feindlichen Angriff mit dicken Mauern ohne Fenster verwahrt, oft nur vom einzelnen Söller, von

der Zinne des Turmes oder der Mauer einen hellen Ausblick gestattend, die Bewohner in engen Raum zusammendrängend, — ein unfreundlicher Aufenthalt fürwahr für die langen, rauhen Wintermonate! Nur das sehnende Lied, sagt Ludwig Uhland, war Labsal in den einsamen, düstern Stunden. Dann aber, wenn der Frühling kam! Seine ersten Anzeichen wurden begierig erspäht und innig begrüsst. Ueber die Zinne gelehnt, lauschte der Ritter in die waldige Burghalde hinunter, um das erste Vöglein zu hören. Ein weites Feld war für jede Hoffnung aufgetan. Der Liebende sandte Botschaft an die Geliebte und liess sich ihr für den Sommer empfohlen sein, ein anderer wandelte an trauten Stätten, die ihm süsse Erinnerungen aufweckten, bald eilte man auch zu fröhlichen Tänzen hinaus, Blumen wurden gebrochen, Kränze geflochten, der Liebsten, der „Herrin", ward der schönste Kranz gereicht, und alles das fand wieder seinen Ausdruck in den Liedern der Dichter. — Poetischer, dünkt uns, als diese Epoche des Minnesangs kann keine Zeit gewesen sein, keine reizvoller, um sie in Liedern oder poetischen Erzählungen zu erneuern. — Daneben aber, welch höchst dramatischen Stoff überliefert uns das Mittelalter! Sechs Dichter, gleichfalls Minnesinger, treten zum Wettkampfe zusammen. Wer ist der edelste Fürst? so lautet das Problem, das sie singend lösen sollen. Und dem Tode ist verfallen, wer unterliegt! Schon steht Meister Stempfel, der Scharfrichter, mit gezücktem Schwerte hinter ihnen. Ja, vor den Augen desjenigen Fürsten wird der Kampf ausgefochten, dem sie alle zu Danke verpflichtet sind, — wer findet da den Mut, einen andern zu preisen? Einen unparteiischen und sangeskundigen Schiedsrichter herbeizurufen, — das ist doch gewiss nicht anders als recht und billig! — Musste nicht auch dieser Stoff die neueren Dichter zu poetischer Bearbeitung reizen, zumal er in dem alten Gedichte vom Wartburgkriege bereits in dramatischer oder wenigstens dialogischer Form vorlag? Dreimal ist er bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts bearbeitet worden: 1819 von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in der Form einer Erzählung des Titels: „Der Kampf der Sänger", 1828 von Baron Friedrich de la Motte Fouqué in einem „Dichterspiel", einer Art Drama: „Der Sängerkrieg auf der Wartburg", bestehend aus Vorspiel und drei „Abentheuren", 1845 von Richard Wagner in seinem musikalischen Drama: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg."

* * *

Es gibt ein altes Buch, das sich ebensowohl um die Aufbewahrung der merkwürdigen Satzungen und Regeln, die in den Meistersingerschulen des 14. und 15. Jahrhunderts herrschten, grosse Verdienste erworben hat, wie auch um die Fortpflanzung der alten Volkssage vom Wartburgkriege, wie sie zu einer Zeit, als man von den Minnesingern aus der Blütezeit des deutschen Mittelalters kaum mehr als ein paar Namen wusste, von Mund zu Munde weitererzählt wurde. Ich meine Johann Christoph Wagen-

seils „Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst“ (1696), das sich wieder auf Aufzeichnungen vom Ende des 16. Jahrhunderts stützt. Was Wagenseil mitteilt, bezieht sich fast ausschliesslich auf den zweiten Teil des Wartburgkrieges, da Meister Klingsor aus Ungarland, von Heinrich von Ofterdingen als Schiedsrichter herbeigerufen, in Eisenach erscheint. Wagenseil erzählt, wie Klingsor, der Schwarzkünstler, der mit der Hölle im Bunde steht, bei einem Bürger Helgrefe absteigt, wie er in einer „Badstuben“ den Besuch Meister Wolframs empfängt, wie beide jetzt schon ihre Gesangeskräfte in einem improvisierten Wettkampfe messen, wie Klingsor seinem Gegner nachts den Teufel Nasias in das Haus schickt, wie dieser von Wolfram im Gesange glänzend besiegt wird und wie Klingsor endlich mit Schimpf und Schanden wieder abziehen muss.

Hoffmann und de la Motte Fouqué — beide haben Wagenseils Bericht in ihren poetischen Schöpfungen verarbeitet, wobei sie natürlich für den ersten Teil des Wartburgkrieges das mittelalterliche Gedicht selbst als Quelle benutzten.

Fouqué freilich, — wie spiessbürgerlich ist alles bei ihm geworden! Er erfindet eine törichte Liebesgeschichte, im Vorspiel sieht man, wie es in Haus und Garten bei dem Eisenacher Gasthalter Helgrefe zugeht, dann erscheinen die Sänger, Heinrich von Ofterdingen zuerst, man begrüsst sich, setzt sich zum Mahle und beginnt alsbald sich zu streiten. In der nächsten „Abentheure“ wird der Zwist zu Füssen der Wartburg ausgefochten, aber der eigentliche Wettkampf vor dem Landgrafen steht natürlich noch aus. Um sich auf diesen vorzubereiten, geht Ofterdingen nach Siebenbürgen zu Meister Klingsor, lässt sich in allerhand Zauberkram unterweisen und kehrt dann mit ihm durch die Lüfte nach Eisenach zurück, wo nun der Sängerkrieg aufs neue beginnt und Meister Klingsor sich zum Schluss in ein — nichtssagendes Symbol verflüchtigt.

Anders Hoffmann.

Unter Aufbietung von Aberglauben, Humor, Witz und Satire erzählt er die ganze Geschichte im Stile eines Volksromans. Höchst ergötzlich sind vor allem die Szenen mit Klingsor und dem Teufel Nasias. Wird jener als grossmächtiger, hochgebietender Herr geschildert, der den Wolfram recht als dummen Jungen behandelt, so ist der Teufel Nasias ein urkomischer Kauz, der plärrend und quäkend an den Schränken in Wolframs Zimmer auf- und abklettert und mit schweren Folianten, die er mitgebracht, nach dem herrlichen Sänger wirft.

Doch alles das nebenbei.

Worauf es vielmehr ankommt und worin der innere Unterschied zwischen Fouqué und Hoffmann liegt: Hält Fouqué sich in Bezug auf den eigentlichen Wettkampf der Sänger eng an das mittelhochdeutsche Gedicht, insofern er das Lob der beiden Fürsten als Gegenstand des Liederkampfes belässt, so geht Hoffmann seinen eigenen Weg, indem er es zwar noch

nicht durch ein neues Kampfmotiv ersetzt, wohl aber einen neuen, eigenartigen Gegensatz zwischen den Sängern erfindet.

Schon aus dem Traumbilde, das Hoffmann seiner Erzählung vorausschickt, erhält man den Eindruck, dass er auf etwas anderes hinzielt. Ein Meister nach dem andern, erzählt er, hatte ein herrliches Lied gesungen, und schon sollte Wolfram aus der Hand der Gräfin Mathilde den Preis empfangen, „da sprang Heinrich von Ofterdingen auf von seinem Sitze, wildes Feuer sprühte aus seinen dunklen Augen . . . . Haltet ein! schrie er auf." Und plötzlich „kam, man wusste nicht, auf welche Weise, eine Laute von wunderlichem Bau, beinahe anzusehen wie ein erstarrtes unheimliches Tier, in seine Hand . . . . Die fing er an zu rühren so gewaltig, dass der ferne Wald davon erdröhnte." Und immer stärker griff er in die Saiten, „bis sie wie mit einem laut aufheulenden Angstgeschrei zersprangen." Nicht der blosse Wettkampf um das Lob der Fürsten, empfindet man sofort, nicht der Ehrgeiz allein, aber auch nicht bloss der Einfluss der Hölle kann Heinrich von Ofterdingen in solches Feuer versetzen, auch die Glut der Leidenschaft, die Macht der Liebe reisst ihn offenbar mit sich fort.

Und dem entspricht auch die Erzählung selbst.

Wird uns doch Ofterdingen in ihr von vornherein als wundes, zerrissenes Gemüt geschildert, und hören wir ihn doch selbst dem Wolfram als Grund seines Leidens seine glühende Liebe zur Gräfin Mathilde gestehen. Nicht aber um einen Wettkampf oder zwei handelt es sich bei Hoffmann, sondern um deren drei. Bei dem ersten singt Wolfram von Eschenbach — so heisst es einfach — ein Lied zum Lobe des Landgrafen; von dem Gesange Ofterdingens, der eben erst von Meister Klingsor aus dem fernen Osten zurückgekehrt ist, wird gesagt: „Es war, als schlüge er mit seinen gewaltigen Tönen an die dunklen Pforten eines fremden verhängnisvollen Reiches und beschwöre die Geheimnisse der unbekannten dort hausenden Macht herauf." Bei dem zweiten wird Ofterdingen von allen übrigen Meistern besiegt. Er „ergrimmte über diese Schmach und begann nun Lieder, die mit verhöhnenden Anspielungen auf den Landgrafen Hermann, den Herzog von Oesterreich, Leopold den siebenten, bis über die Sterne erhoben . . . . Nur Mathilde pries er." Und drittens, bei dem eigentlichen feierlichen Wettkampfe vor dem Landgrafen, wo Heinrich von Ofterdingen als zweiter in der Reihe singt, — mit Entsetzen erkennt Wolfram da in Ofterdingens Gesange das Lied wieder, mit dem ihn der Teufel Nasias in der verhängnisvollen Nacht vergeblich zu überwinden getrachtet hatte. Wolfram antwortet mit einem „hochherrlichen Liede." Eben auf jene Nacht aber, da Nasias dem Wolfram erschien, muss man zurückgehen, um den näheren Inhalt von Ofterdingens und Wolframs Liedern zu erkennen. Wolfram — so erzählte Hoffmann — pries damals „in den herrlichsten, gewaltigsten Tönen die Himmelsseligkeit der reinen Liebe des frommen

Sängers", Nasias dagegen sang ein Lied „von der schönen Helena und von den überschwenglichen Freuden des Venusberges".

Man sieht: bei allen drei Wettkämpfen ist das Lob der Fürsten von Hoffmann nur oberflächlich gestreift oder überhaupt gänzlich ausser Acht gelassen, als Streitobjekt ist es jedenfalls überall beiseite geschoben worden. Dafür aber stehen sich die Sänger als Vertreter verschiedener Auffassungen der Liebe gegenüber. Auf der einen Seite als Wortführer Wolfram, der Sänger der reinen Liebe, auf der andern der von der Hölle zur sinnlichen Auffassung irregeleitete Ofterdingen. Hier war der Punkt, wo Richard Wagner einsetzen konnte.

* * *

Manigfach wird man bei Hoffmann auch im Einzelnen an das spätere Meisterwerk von so ganz anderer Art dennoch erinnert! Glaubt man nicht schon den Einzugsmarsch der Wartburggäste zu hören, die ganze Versammlung vor Augen zu haben und selbst Zeuge des Wettkampfes zu sein, wenn man bei Hoffmann liest, wie sich tausende von Zuschauern auf der Burg einfinden, wie unter dem dumpfen Schalle gedämpfter Pauken und Trompeten der Landgraf erscheint, von den Schiedsrichtern begleitet, wie die Meister in festlichem Zuge nahen, Walther von der Vogelweide an der Spitze, wie sie die für sie bestimmten Bänke einnehmen, wie jeder ein Los ziehen muss und Wolfram von Eschenbach als erster sein Lied ertönen lässt? Auch der Jagdzug im ersten Akte erscheint bei Hoffmann; und selbst aus dem dritten klingt Wolframs herrliches Lied an den Abendstern leise an. „Eine düstere Ahnung befängt mich", — lässt Hoffmann seinen Wolfram zu Heinrich von Ofterdingen sagen — „Es kann dir nun manches gelingen, — vielleicht geht der schöne Hoffnungsstern, zu dem ich bis jetzt emporblickte, auf ewig für mich unter." Dagegen aber auch im Einzelnen welche Verschiedenheiten und Gegensätze! An die Stelle der „Gräfin Mathilde" ist Wagners Elisabeth getreten — schon das mittelalterliche Gedicht hatte auf die Legende von der heiligen Elisabeth hingedeutet, — und die Figur des Klingsor mit allem, was mit ihr zusammenhängt, hat Wagner gänzlich aus seinem Werke verbannt; höchstens kann man sagen, dass er Klingsor durch einen anderen Ausbund der Hölle ersetzt habe: durch Frau Venus. In der Hauptsache endlich geht Wagner weit über Hoffmann hinaus. Wo dieser nur den Gegensatz zwischen den Sängern in der Auffassung der Liebe betont hatte, tut Wagner jenen bedeutsamen Schritt weiter, indem er die Liebe zum eigentlichen Kampfmotiv erhebt. Gewiss, es ist gar nicht ausgemacht, ob er überhaupt von der Hoffmannschen Erzählung seinen Ausgang nahm. Möglich, dass er vielmehr von der Tannhäuserfabel ausging; möglich auch, dass ihn eine Notiz in Bechsteins thüringischen Sagen, wonach Tannhäuser am Wartburgkriege teilnehmen wollte, zu gleichzeitiger Verwertung beider Stoffe veranlasste. Immerhin konnte er schon in Hoffmanns Erzählung ein neues

Streitobjekt für seine Sänger gefunden haben und auf die Heranziehung der Tannhäuser- bezw. Frau Venus-Sage hingeleitet worden sein. Jetzt sah Wagner sich vor eine grosse Aufgabe gestellt: Zwei Sagen waren gleichsam in seine Hände gelegt und wollten mit einander verschmolzen werden. Eine Unmenge Schwierigkeiten gab es zu überwinden. Nebensächliches musste entfernt werden — wie hätte Wagner z. B. den Scharfrichter Stempfel verwenden können, würde uns dessen Einführung nicht geradezu wie ein hohler Operettencoup erschienen sein? — das Hauptmotiv aber musste vor allem klar herausgearbeitet werden, und in Bezug auf die Lösung dieser Aufgabe steht es fest, dass Wagner, mochte er der Erzählung sich entsinnen oder nicht, sich jedenfalls als den genialen Erweiterer und Vollender der Hoffmann'schen Ideen zeigte.

* * *

Man beachte: die männlichen Hauptpersonen im Wagner'schen „Tannhäuser", vom Landgrafen natürlich abgesehen, sind Minnesinger: Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Biterolf, Heinrich der Schreiber, Reinmar von Zweter und Tannhäuser selbst.

Wagner war nun keineswegs der erste, der altdeutsche Minnesinger auf die Bühne brachte. Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts machte der alte Johann Jakob Bodmer in Zürich, der Gegner Gottscheds, der väterliche Freund des jungen Klopstock, den ersten Versuch. Der mythische Klingsor, der uns doch als ein Zeitgenosse unserer Minnesinger zu gelten hat, dazu eine Zahl Dichter aus der Provence wurden in sein Drama „Friedrich von Tockenburg" eingeführt. Ihm folgte Ludwig Tieck, der Romantiker, mit einer grauenvollen Jugendarbeit, einer ins Ritterliche gekehrten Orestie, in der der Muttermörder Karl von Berneck einen Minnesinger bittet, ihm ein seiner schwermütigen Stimmung angemessenes Lied zu singen. Auch Friedrich Eberhard Rambach folgte, der seinen Schüler Tieck sonst zu litterarischen Handlangerdiensten wohl zu benutzen verstand, diesmal aber bei ihm selbst in die Schule ging und in „Otto mit dem Pfeile, Markgraf von Brandenburg" die Geschichte dieses auch als Minnesinger bekannten Fürsten dramatisierte. Noch eine Reihe anderer neuerer Dichter schlossen sich an. Christian Dietrich Grabbe und Ernst von Raupach z. B., der Hohenstaufen-Raupach, der seinen Berlinern den kaiserlichen Minnesinger Heinrich VI. mit seinem schönsten, viel nachgesungenen Liede vorführte, — ja, selbst unser Schiller, der in seiner „Jungfrau von Orleans" ursprünglich einen ganzen Minnesingerhof auf die Szene zu bringen beabsichtigte und zu diesem Zwecke die mittelhochdeutschen Texte zu studieren begann.

Gesetzt aber auch, Schiller hätte das ausgeführt, und Richard Wagner hätte alle diese Versuche gekannt, — was hätte er ihnen im besten Falle entnehmen können?

Ein Beispiel für die Art, wie jene Dichter die Minnesinger dramatisch verwerteten, mag die Frage beantworten.

Ich wähle Chr. Dietrich Grabbe, der bekanntlich gleichfalls ein Paar Hohenstaufendramen geschrieben hat. In „Kaiser Friedrich Barbarossa“ (1829) schildert er das Streben und Kämpfen dieses gewaltigen Kaisers. Im vierten Akt ist Reichstag zu Mainz, und der Kaiser hat sein Lager ausserhalb der Stadtmauern aufgeschlagen. Tourniere werden veranstaltet und für allerhand Lustbarkeit ist gesorgt. Da tritt — Heinrich von Ofterdingen unter die Menge. Er bedauert, dass er nicht mit in die Schranken reiten und aus der Hand der schönen Kaiserin den Siegespreis empfangen kann. Jetzt erscheinen auch provenzalische Troubadoure und singen ein Lied in ihrer Sprache. Der Erzbischof von Mainz tadelt ihr „verdorbenes Latein“, und der Kaiser gibt ihm Recht, wenn er sich statt dessen das Deutsche lobt. „Er ist meines Gleichen!“ sagt er und zeigt auf Ofterdingen,

„Er schweigt, doch ists des Ozeans Stille, wenn
Er Erd' und Himmel blinkend wiederspiegelt.
Kein Laut wird hier gesprochen, keine Lanze
Zersplittert, und kein Liebesblick versandt,
Er fühlt's in seiner Brust, und fort wirkt's drin
In wunderbaren Kreisen!

Heinrich von Ofterdingen erwidert: „Kaiser, Du erkennst den Dichter!“ Und der Kaiser: „Ritter Du und Dichter! — Rinnen noch immer der Chriemhilde Tränen?“

Gewiss, hier ist ein tieferes Thema angeschlagen, denn Heinrich von Ofterdingen ist — Friedrich Schlegel hatte u. a. diese Hypothese ausgesprochen — als Verfasser des Nibelungenliedes gedacht. Aber es währt doch nur wenige Minuten, dann ist er von der Bühne verschwunden, und nur noch einmal — im letzten Akte — bekommt man ihn flüchtig wiederzusehen.

Ähnlich machen es alle oben genannten Dramatiker. Wo sie Minnesinger einführen oder minnesingerische Motive verwerten, überall geschieht es nur in der Form der Episode. Der Zweck', den sie damit verfolgen, ist natürlich ein verschiedener. Entweder sollen ihnen die Minnesinger dazu dienen, dem Stück durch ihr Erscheinen ein altertümliches Gepräge oder sogar ein ganz bestimmtes Zeitkolorit zu geben, oder sie benutzen sie und ihre Lieder, um auf die Gemütsverfassung irgend einer ihrer Personen und damit natürlich auf die Stimmung ihrer Leser und Zuschauer einen Einfluss zu üben, sei es nun dass es sich darum handelt, die Leiden des Unglücklichen zu erleichtern oder den jubelnden Freuden des Glücklichen den poetischsten Ausdruck zu geben. Von Fouqué's langweiligem, als Drama gar nicht zu beachtenden „Dichterspiel“ abgesehen, ging kein einziger dieser Dichter über eine episodenhafte Verwendung der Minnesinger hinaus.

Um wieviel grossartiger erscheint uns ihnen gegenüber Richard Wagners Tat, da er die Minnesinger zu den Hauptpersonen seines

gewaltigen Werkes machte, indem er einen von ihnen direkt zum tragenden Helden — wenn man das Wort hier überhaupt anwenden darf — erhob und fünf weitere als sehr wichtige und unentbehrliche Mit- und Gegenspieler um ihn gruppierte!

* * *

Als Wagner mit seinem „Tannhäuser" an die Öffentlichkeit trat, waren fast 250 Jahre verflossen, seitdem die altdeutschen Minnesinger überhaupt aus ihrem Todesschlummer auferweckt worden waren. Um 1600, als die grosse Heidelberger Liederhandschrift auf schweizerischem Boden aufgefunden war, ist das geschehen. Bis dahin waren ihre Gedichte vollständig verschollen gewesen. Setzt man das Ende des Minnesangs um 1350 an, so währte es also auch ungefähr gerade 250 Jahre, bis er der Vergessenheit allmählich wieder entrissen wurde. Aber noch mancherlei Schicksale mussten die Minnesinger seit 1600 durchmachen. Da kamen z. B. die Stürme des dreissigjährigen Krieges und entführten den wertvollen Codex nach Paris. Nur geringe Auszüge und Abschriften hatte man zuvor von ihm genommen, nur wenige Auserwählte bekamen ihn in Paris zu sehen, und kaum ein oder zwei Versuche einer Übersetzung einzelner seiner Lieder wurden gemacht. Ungefähr 150 Jahre dauerte dieses zweite Begrabensein der Minnesinger.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts kam ihre zweite Auferweckung. Die fleissigen Schweizer Bodmer und Breitinger bekamen den Codex in die Hände, schrieben ihn ab und publizierten ihn, wenn auch noch höchst mangelhaft und unvollständig.

Jetzt endlich begann auch eine Erneuerung der Lieder in grösserem Umfange. An der Spitze stehen Gottfried August Bürger, der Dichter der „Lenore", mit den jugendlichen Mitgliedern des Göttinger Hains, und Vater Gleim mit den sogenannten Anakreontikern. Man höre aber, was für Grundsätze beide Dichtergruppen bei ihren Uebertragungen in das neuere Deutsch verfolgen.

Bürger und die Seinen lesen die mittelhochdeutschen Texte aufmerksam durch, tragen sie in Kopf und Herzen mit sich herum und lassen in guter Stunde in irgend ein Liebeslied, das sie dichten, ein paar minnesingerische Gedanken und Wendungen einfliessen, oder stellen auch aus dem ihnen im Gedächtnis gebliebenen Gedankengange ein neues „Minnelied" her. Bürger beginnt einmal:

Ich will das Herz mein Lebenlang
Der holden Minne weihen,
Und den harmonischen Gesang
Verdienten Schmeicheleyen.

Er fordert dann seine Laute auf, der Schönen, die gesellig und freundlich sei, durch Lied und Lob gefällig zu werden. In der Sommernacht will er der Schäferin vor ihrer Hütte ein Ständchen bringen, bei Spiel und

Tänzen will er, mit Rosen und Bändern geschmückt, aufspielen, und aller Dank, den er ernten will, sei Gruss und Kuss von der Geliebten und das schöne Bewusstsein, dass sie dereinst auf seinem Grabe um ihn trauern wird.

Kann man darin etwa ein echtes altdeutsches Minnelied wiedererkennen? Haben die Minnesinger jemals von der „Schäferin" und der „Schönen" gesungen? Wo ist die *frouwe*, die „Herrin", geblieben? Ein Leiermann, ein Spielmann ist bei Bürger an die Stelle des Minnesingers getreten, und nur wenige Ausnahmen, die sich enger an bestimmte Grundtexte anlehnen und die alten Anschauungen besser bewahren, sind aus dem Kreise der Göttinger Dichter hervorgegangen.

Gleim hat zwar zwei grössere Sammlungen von Nachdichtungen veröffentlicht, im ganzen hat er über hundert Lieder bearbeitet, seine Art aber ist durch zwei kleine Proben gekennzeichnet. Einmal heisst es:

Den Kopf gestützt in Felsenschatten,
Auf traurigem, verdorrtem Gras,
Wo Nattern ihre Nester hatten,
Sass ich, im Auge Menschenhass!

Und ein ander Mal:

Ich sass in einem süssen Traume
Bei meiner Sunnemann und las .....

Sollte man es für möglich halten, dass das irgend etwas mit dem altdeutschen Minnesange zu tun hat? Statt der köstlich-naiven Frische Sentimentalität und bitterer Weltschmerz, und wo in aller Welt gab es denn bei den Minnesingern ein Fräulein Sunnemann? Dennoch liegt auch hier der Minnesang zugrunde, nur dass alles in den Geschmack und die Anschauungsweise der Zeit Vater Gleims übertragen wurde. Wohl geht Gleim im Gegensatze zu Bürger von ganz bestimmten Texten aus, nirgends aber bemüht er sich oder vermag er den alten Geist zu treffen und wiederzugeben, alles wird von ihm modernisiert oder, sagen wir deutlicher, um den ästhetischen Wert zu bezeichnen: verballhornt.

Merkwürdig: und eben dieser Vater Gleim und eben dieser Bürger — beide haben mit ihren Nachdichtungsversuchen einen Einfluss auf die Dichter ihrer Zeit geübt, der noch mehre Jahrzehnte anhielt. Bis in das 19. Jahrhundert hinein lässt sich ihre Nachwirkung an Einzelheiten erkennen. Kaum ein Musenalmanach, kaum eine Zeitschrift, die nicht Minnelieder brachte. Stellenweise waren sie sogar voll von solchen. Selbst ein Mann wie Herder stimmte mit ein, obwohl bei ihm natürlich die besondere und bedeutende Persönlichkeit durchbrach. Aber, wie es gewöhnlich geht: man fiel dann in das entgegengesetzte Extrem. Wo Bürger und Gleim zu frei und zu willkürlich gewesen waren, wurde man zu genau, zu pedantisch, zu undichterisch. Ludwig Tieck hat nicht weniger als 220 Minnelieder in der Art „übertragen", dass er die alten Wörter fast nur durch neue ersetzte. Nachfolger hat er darin nicht viele gefunden, aber bei dem Gewicht seines Namens hat er die meisten jüngeren Romantiker

wenigstens zur Beschäftigung mit den Minnesingern angeregt und dabei doch das erzielt, dass mancher, den wir mit zu unsern Besten zählen — ich nenne nur Uhland —, die alten Lieder auf sich wirken liess, dass ferner die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem deutschen Altertum, insbesondere mit den Minnesingern, neue mächtige Impulse erhielt, und dass schliesslich auch neue umfangreichere Übertragungsversuche unternommen wurden. Sicher, wir werden einem Wihelm Müller, einem Karl Simrock und Friedrich Rückert auch in dieser Beziehung unsere Anerkennung nicht versagen, ragen doch ihre Nachdichtungen trotz zahlreicher Mängel und Eigentümlichkeiten hoch über alle früheren hinaus, — dennoch bleibt es Tatsache, dass sie ebensowenig wie die neue dickleibige, vierbändige Minnesinger-Ausgabe Friedrich Heinrich von der Hagen's und die textkritisch meisterhafte Herausgabe der Gedichte Walthers von der Vogelweide durch Karl Lachmann, dass sie allesamt nicht imstande waren, den Minnesingern zu derjenigen Popularität im deutschen Publikum zu verhelfen, die allen Erneuerern und Nachdichtern als Ziel ihrer Arbeiten und heissen Bemühungen vorschwebte.

Eins — um es in kurzem Worte auszudrücken — eins fehlte ihnen allen. Es ist das selbe, das auch den besten Nachahmungen und Übersetzungen lyrischer Gedichte immer fehlen wird: die unmittelbare Anschaulichkeit oder, sagen wir geradezu: das plastische Leben.

* * *

Der Leser merkt, worauf ich hinaus will.

Ich muss ihn aber noch einmal zu Hoffmann führen.

Hoffmann lässt seiner Erzählung eine eigene Kritik, man könnte auch sagen: Rechtfertigung folgen. Seine Erzählung ist nur eine unter vielen, eingefügt in die Sammlung der „Serapionsbrüder", ähnlich wie Ludwig Tieck unter dem Namen „Phantasus" eine Reihe seiner Novellen, Geschichten und Märchen zusammengefasst hat. Freunde erzählen sie sich gegenseitig und knüpfen allerhand Bemerkungen daran. Die „Serapionsbrüder" — Hoffmann selbst hatte mit seinen Freunden unter diesem Titel einen Klub gegründet — sind Theodor, Lothar, Cyprian und Ottmar. Cyprian hat den „Kampf der Sänger" erzählt. Nachdem er geendet, tadelt Theodor, dass die Sänger vor lauter Anstalten zum Gesange gar nicht zum Singen kämen. Sofort fällt ihm Lothar in die Rede, indem er sich zugleich an Cyprian wendet: „Ich will nicht hoffen, dass er von Dir verlangt, Du hättest einige Verslein, als die von den Sängern gesungenen Lieder einschieben sollen." Eben dass er das nicht tat, sondern es der Fantasie des Lesers überliess, sich die Gesänge selbst zu dichten, gereiche ihm zu grossem Lobe, denn Verslein in einer Erzählung hinken doch nur matt und lahm dazwischen. „Der Dichter, die Schwäche des Stoffs an irgend einer Stelle lebhaft fühlend, greift in der Angst nach den metrischen

Krücken. Hilft er sich aber damit auch wirklich weiter, so ist solch ein Schreiten doch niemals der starke frische Schritt des Gesunden.“ Denn nur „der wahrhaft poetische Stoff gibt dem metrischen Fittich den Schwung.“

Allerdings, Hoffmann redet hier nur von Erzählungen und den in sie eingeschobenen Verslein. Hätte er seinen „Kampf der Sänger“ einige Jahre später geschrieben, so hätte man glauben können, dass er dabei auch Wilhelm Hauff's „Lichtenstein“-Sage im Auge gehabt habe, denn auch in diesen, noch dazu im 16. Jahrhundert spielenden Roman sind ein paar Strophen Walthers von der Vogelweide eingeflochten. Aber, was hier von den Erzählungen gesagt ist, kann man mit dem selben Rechte auch auf das Drama beziehen. In unserer eigenen Litteratur haben wir Beispiele genug. Der Fehler liegt darin, dass die Verse in keinem inneren, organischen Zusammenhange mit der Handlung stehen, und die Folge ist, dass der Fortgang des Stückes unnütz aufgehalten wird, dass das Interesse des Zuschauers erlahmt.

Wie nun aber gar, wenn es sich um Verse handelt, die uns schon an und für sich fremdartig anmuten, wenn von uns geradezu ein philologisches Interesse verlangt wird!

Wagners Vorgänger in der dramatischen Einführung der Minnesinger mochten sich einer solchen Verkennung der Bühnenwirksamkeit schuldig machen, — Richard Wagner selbst war weit davon entfernt. Wer ihn als Dramatiker nur halbwegs kennt, weiss, wie grosses Gewicht er auf organische Einheit legt. Wollte er Lieder bringen, so mussten diese in unlösbarem Zusammenhange mit der Handlung stehen, und wer wollte leugnen, dass dies im „Tannhäuser“ bei den Liedern seiner Sänger der Fall ist? Von einem philologischen Experiment durfte keine Rede sein.

Trotz alledem, wie wunderbar: erst seit Wagners „Tannhäuser“ steht uns allen das Bild eines mittelalterlichen Minnesingers leibhaftig vor Augen. Wagner, der niemals in seinem Leben ein originales mittelhochdeutches Minnelied übersetzt hatte, — er, der sich eben noch mit dem „Rienzi“ und dem „Fliegenden Holländer“ in Stoffen bewegt hatte, die weitab von dem zarten lyrischen Empfinden der Minnelieder lagen, — Richard Wagner brachte es, ohne auch nur einen einzigen Vers zu übertragen, fertig, dem deutschen Volke die alten Minnesinger so vor die Augen zu stellen, dass der Minnesang erst von nun an unser unverlierbares Besitztum wurde. Von ihm kann man im vollen Sinne des Wortes sagen: er weckte die alten Dichter nicht nur auf, sondern er belebte sie wieder, er stellte sie als lebendige Menschen von Fleisch und Blut vor uns hin, so dass wir sie niemals vergessen können, und jedesmal, wenn wir sie wieder auf der Bühne sehen, ohne Zwang in unseren Gedanken das Wort: Liebe mit dem mittelalterlichen Worte: Minne vertauschen.

Und die Lösung des Rätsels? Wer vermag dem künstlerischen Genie bis in alle Tiefen zu folgen! Immer wieder wird man auf den ewig gültigen

Satz zurückkommen: Liebe und Fantasie, von einem Meister geweckt, zaubern uns stillschweigend über Jahrhunderte hinweg und in längst entschwundene Zeiten hinüber.

Es ist eine gerade Linie, die Wagner mit jenen Männern verbindet, die im 17. und 18. Jahrhundert die ersten Versuche einer Auferweckung der Minnesinger unternahmen. Soll man aber seine litterarische Tat allen seinen Vorgängern gegenüber in ein einziges Wort zusammenfassen, so ist es das selbe, das schon im besonderen Falle gegenüber der Hoffmannschen Erzählung am Platze war: er ist der Vollender. Das Werk der Wiederbelebung der Minnesinger, um das sich mehr als zwei volle Jahrhunderte gemüht haben, — von Richard Wagner ist es vollendet worden.

Theodor Uhlig,

der früh verstorbene Wagnerianer.

Dem Gedächtnisse Uhligs und dem Verständnisse der Tannhäuser-Ouverture gewidmet

von **Dr. Max Arend.**

Im Jahre 1903 habe ich anlässlich der fünfzigsten Wiederkehr des Todesjahres Theodor Uhligs ihm ein Gedenkblatt gewidmet — vgl. die Nummern 3 und 4 des Jahrgangs 1903 der „Musik-Woche". Dieses Gedenkblatt indessen war auf einen Leserkreis berechnet, der allererst orientiert werden muss, auf einen exoterischen Leserkreis, und es drängt mich um so mehr, jetzt zu einem esoterischen Leserkreise zu reden, als ich mit einem gewissen Unmute wahrnehmen musste, dass ausser von mir, so weit ich zu sehen vermag, von Niemandem Uhligs gedacht worden ist. Nun zählen wir freilich heuer das Jahr 1904, und 51jährige Gedenktage pflegt man nicht zu feiern — indessen was soll uns eine Zahl, wo es sich um Verdienste handelt, die sich der zu Feiernde erworben hat? Und noch viel mehr! Wir brauchen Uhligs nicht als eines Toten zu gedenken, wir können ihn vielmehr als lebendig wirkenden Lehrer und Vorkämpfer unmittelbar nützen und geniessen, oder vielmehr wir würden dies können, wenn seine Schriften, bestehend aus einer Anzahl kritischer, ästhetischer und musiktheoretischer Aufsätze, gesammelt und neu herausgegeben vorlägen und nicht nur zerstreut in alten Jahrgängen von Zeitschriften hier und da auf einer Bibliothek zu finden wären. Ich gestehe frei, dass ich es für eine Ehrenschuld der Musiker halte, eine solche Neuausgabe zu veranstalten, und nebenbei — für ein möglicherweise lukratives Geschäft für einen rührigen Verleger; ich gestehe ferner, dass ich mit diesen Zeilen und der folgenden Publikation die Nebenabsicht verbinde, die Voraussetzungen für eine derartige Neuausgabe zu schaffen, nämlich eine Probe des ausserordentlichen Könnens Uhligs zu liefern und Stimmung für die Sache zu machen. Wer sich also am 51. Todesjahre stösst, der betrachte Uhlig als unmittelbar wirkend, und der wird vielleicht noch besser auf seine Rechnung kommen.

Wenn es sich nun um die Frage handelt, welchen der Aufsätze Uhligs ich 1904 in diesen Blättern publizieren sollte, so genügt ein Blick auf die diesjährigen Festspiele, um zur Tannhäuser-Ouvertüre zu gelangen. Der Aufsatz Uhligs über dies Werk ist im Jahre 1851 veröffentlicht worden, also zu einer Zeit, in der Wagner sich, nach der Komposition seines Lohengrin, und nach seiner Flucht aus Dresden als Verbannter in der Schweiz befand und dort seine grossen theoretischen Schriften zu schreiben beschäftigt war. Der Aufsatz gehört jedoch trotz der frühen Zeit, aus der er stammt, zum Allerbesten, was mir über diesen Gegenstand überhaupt bekannt ist. Uhlig spricht nämlich einerseits aus einer reichen musikalischen Erfahrung heraus — er war von 1841 bis zu seinem Tode, 3. Januar 1853, als Geiger Mitglied der Königlichen Kapelle in Dresden und hatte also insbesondere während der ganzen Wirksamkeit Wagners in Dresden unter dessen Leitung und Einfluss gestanden —, anderseits ist er selbst ein feiner Musiker — er war von 1837—1840 in Dessau Schüler von Friedrich Schneider; zum Belege seiner abgeklärten musikalischen Durchbildung und seines ausserordentlich feinfühligen Zartsinnes gebe ich ferner das „Wiegenlied" als Sonderbeilage —, und er schreibt als Schriftsteller einen eigentümlich nüchternen, trockenen Stil, seine Probleme mit der Ruhe des überlegenen Kopfes und fast mit mathematischer Folgerichtigkeit behandelnd.

Es mag kurz angedeutet sein, was von Uhlig allgemein bekannt ist. Er wurde 1822, am 15. Februar, in Wurzen bei Leipzig geboren, starb also noch nicht 31 Jahre alt. Bekannt ist er einerseits als Verfasser des ersten Lohengrin-Klavierauszuges, insbesondere aber durch die 1888 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen schönen Briefe Wagners an ihn. Diese Briefe reichen vom 9. August 1849 bis zum 24. Dezember 1852.

Mit der Ruhe des Stils, die Uhlig eignet, ist eine gewisse Sprödigkeit des Charakters verbunden: Uhlig ist misstrauisch, so lange er sich etwas nicht ganz zu eigen gemacht hat; ist dies aber geschehen, so geht er mit feuriger Rücksichtslosigkeit vor. Daraus erklärt sich, dass er zuerst auch Wagners unerhört neuer, glänzender und verwirrender Erscheinung mit starkem Misstrauen gegenüberstand — einem Misstrauen, das uns erst die Grundehrlichkeit und Lauterkeit seines Wesens lieben lehrt: etwas so Bedeutendes, wie Wagner, kann man nicht sogleich verstehen und folglich sogleich lieben und fördern: wessen Begeisterung so schnell entsteht, ist „wohlfeil, wahrlich keines Streiches wert": was die überragende Grösse Wagners ausmacht, wird gewisslich erst nach längerer Zeit einigermassen verstanden; ein sogleich zur Schau getragenes Verständnis ist also im besten Falle Selbsttäuschung, enthält aber ausserdem eine unbewusste Herabwürdigung des Genies Wagners, denn nur etwas Unbedeutendes kann auf den ersten Blick vollkommen verstanden werden.

Dass Wagner selbst über Uhlig ebenso dachte, mögen einige Briefstellen belegen. Im November 1849 schrieb er ihm „ . . . seien Sie versichert, dass ich Sie herzlich liebe und wahrhaft froh bin, Sie aus Ihrer Sprödigkeit zu meinem Freunde gewonnen zu haben." Der Brief vom 10. November 1852 hat es mit dem Komponisten Uhlig zu tun, enthält übrigens auch eine sehr denkwürdige Erklärung Wagners: „Deine „Charakteristik" hat mir sehr gefallen, trotzdem es im Fugenstyle war: dies wird Dich empören, denn darein legtest Du eben den Witz! Aber ich verstehe von der Fuge nichts mehr: sie ist mir nicht mehr point d'honneur, sie ist mir an sich abgeschmackt; am meisten gefiel mir eben an Deiner Komposition die musikalische Belebtheit, der Ausdruck selbst. Ich kann Dir das nicht so recht sagen. —" Wem fielen nicht die „Meistersinger" ein! Die hohe Meinung, die Wagner insbesondere von den schriftstellerischen Fähigkeiten

seines jungen Freundes hatte, ergibt sich u. a. aus den folgenden beiden Briefstellen, von denen die erste im Dezember 1850, die zweite am 20. Januar 1851, beide also etwa zu der Zeit geschrieben worden sind, zu der Uhlig den Aufsatz über die Tannhäuser-Ouvertüre schrieb: „Dass ich überhaupt viel von Dir gelernt habe, wirst Du wohl recht gut wissen: in meiner neuen Arbeit*) habe ich Dich einmal geradewegs zitieren müssen. — Sei froh über Dich!" „Du nützest mir — oder wenn Du willst — der Sache ungemein viel, durch die Nüchternheit Deiner Auffassung und Deine Darstellung: und ich weiss, diese Nüchternheit fordert mehr Kraft und Herrsein des Stoffes, als das Feuerwerk, das z. B. Biedenfeld in der Europa**) über mich losgelassen hat."

Die folgende Abhandlung Uhligs interessiert nebenbei ausserordentlich als Darlegung des status causae et contraversiae in Sachen Wagner contra vereinigten Unverstand und Böswilligkeit in musikalischen Dingen. Diese Darlegung aber hat zu jeder Zeit ein erhebliches Interesse. Versetzen wir uns in einen Konzertsaal, in dem ein gutes Orchester unter einem guten Dirigenten die Tannhäuser-Ouvertüre spielt, und fragen wir uns ehrlich: würde das Werk auf diejenigen aus den Zuhörern, die etwa neu oder relativ neu die Kunst Wagners und insbesondere diesem Werke gegenübergestellt werden, anders wirken, würden sie es besser verstehen, würden sie mehr für ihr Empfinden, für ihre persönliche Entwicklung, davon haben als die Zeitgenossen Uhligs, über die der Leser von 1904 vielleicht geneigt ist zu lächeln, wenn wir einen Augenblick die Autorität Wagners wegfingieren? Etwa fingieren, dass Wagner mit diesem Werke heute aufträte? Es ist ewig die „alte Geschichte": die Nachwelt verspottet die Mitwelt ob ihrer Barbarei dem Genius gegenüber, begeht aber die gleiche Barbarei dem Genius ihrer Zeit gegenüber. Diese Betrachtung mag den Wagnerianer anregen, für ein wirkliches, innerliches Verständnis Wagners, losgelöst von jedem Einflusse der Autorität, bei denen zu wirken, die bisher mehr oder weniger vorherrschend der Autorität Wagners ihr „Verständnis" entlehnt haben, mag ihn fernerhin anregen, auch dem lebenden Künstler stäts mit Liebe, mit Misstrauen gegen sich selbst und mit der innigen Hoffnung, wenigstens einen Funken des Genius zu finden, gegenüberzutreten. Schopenhauer erklärt es für einen der Bearbeitung würdigen und noch, im Ganzen, unbearbeiteten Stoff, die stäts wiederholte Leidensgeschichte des kämpfenden Genies zu schreiben. Nun, Uhligs Aufsatz liefert einen nicht uninteressanten Beitrag zum Wagner militans, der uns, die wir nur den Wagner triumphans kennen, doppelt betrachtenswert ist. Herauf also, ihr vergilbten Blätter Uhligs, aus dem Staube der Bibliothek ans helle Licht! Wirkt noch einmal, euch diesmal an Leser wendend, die ganz anders als die von 1851 vorbereitet sind euch zu verstehen, und die infolgedessen für sich einen viel höheren Nutzen aus euch ziehen werden. Heraus ad majorem Wagneri gloriam und zur gerechten Schätzung ihres 29jährigen, zwei Jahre später schon unter der Erde ruhenden Verfassers!

Aber damit man diesen armen jungen Freund Wagners ganz kennen lerne, damit man die scheinbare Kühle seines Stiles, ferner auch die Wurzel der Freundschaft zwischen Wagner und ihm erkenne, bedarf es noch eines Blickes in sein Herz. Einen solchen gestattet uns das ungemein zarte, intime, dabei elegische, wie von Todesahnungen durchzogene Wiegenlied, das ich meinen Lesern in der Sonderbeilage übergebe — wie ich es den Lesern der Musikwoche im verflossenen Jahre, wie es mir leider scheint, ohne auf Mitempfinden und Verständnis gestossen

*) Oper und Drama.

**) Stuttgart, November bis Dezember 1850.

zu sein, übergab. Eine echte Hausmusik für Wagnerianer! Ich gestehe, dass ich mich in meinem Hause des intimen Genusses dieses köstlichen Liedchens im verflossenen Jahre öfters freute, und dass ich diese Freude so gerne an jeden Herd, wo ein wahres und innerliches Verständnis für die Kunst Wagners heimisch ist, tragen möchte! Es ist ein seltener Fall, dass diese Blätter eine musikalische Sonder-Beilage bringen: aber wahrlich verdient der köstliche Schatz diese Ehre! Manches Auge wird feucht werden, wenn es bei den Klängen dieses Wiegenliedes, das Uhlig an der Wiege seines Kindchens gesungen haben mag, des traurigen Loses des Freundes Wagners gedenkt, kurze Zeit darauf, vielleicht am Anfange seiner Laufbahn stehend, ins Grab zu sinken!

Und nun mag Uhlig selbst reden und singen — für Wagner, und für sich!

Die Ouvertüre zu Wagners Tannhäuser.

Von **Theodor Uhlig.**

(Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 34, S. 153—156, 165—168, Nr. 15 und 16, am 11. und 18. April 1851 ausgegeben.)

Die Ouvertüre zu Wagner's Tannhäuser ist vor Kurzem in Paris aufgeführt worden und man hat darüber gelacht: warum diese Thatsache verheimlichen oder vertuschen, wie einige mitleidige Pariser Correspondenten in deutschen Blättern?

Vor mehreren Jahren ist diese Ouvertüre in Leipzig aufgeführt worden und man hat theils ebenfalls darüber gelacht, theils aber auch an die Brust geschlagen und ausgerufen: „Wir danken dir, Herr, dass wir nicht sind, wie dieser!“

Die Oper Tannhäuser ist gegen zwanzig Mal in Dresden aufgeführt worden und die Ouvertüre derselben hat das Publikum jedesmal electrisiert, so dass man hier noch heute nicht begreifen kann, wie Erscheinungen der erst erwähnten Art nur möglich gewesen sind. Ebenso dürfte man in Weimar denken, wo vor Kurzem die Ouvertüre sogar in einem Concerte aufgeführt worden ist.

Ich weiss freilich nicht, ob man die Sache für der Mühe werth hält, glaube jedoch zur Erklärung dieser widersprechenden Erscheinungen wesentlich beitragen zu können und bitte den Leser nur um Geduld, wenn ich nothgedrungen etwas weiter aushole, als ihm auf den ersten Blick nothwendig erscheinen dürfte.

Wir unterscheiden bekanntlich zwei Gattungen von Opernouvertüren. Die eine, ältere, Gattung enthält sich der speciellen musikalischen Beziehungen auf wesentliche Einzelheiten der Oper und begnügt sich, allgemeine musikalische Vorrede zum Ganzen zu sein: ihr Extrem nach der frivolen Seite ist dasjenige Musikstück, das man seiner Charakterlosigkeit wegen zur Vorrede für jede Oper benutzen kann: man denke an Rossini. Die andere, neuere, Gattung macht es sich dagegen zum Gesetz, jene musikalischen Beziehungen herzustellen und auf diese Weise ein anticipiertes Resumé vom Hauptinhalte zu geben, die wesentlichsten Einzelnheiten des musikalischen Dramas neben- und miteinander vorzuführen; ihr Extrem nach der frivolen Seite ist dasjenige Potpourri, welches die „hübschesten“ Melodien der Oper enthält: man denke an die Männer der französischen Spieloper und an den Mecklenburger Apollo. Man hat sich nun die sehr unnöthige Mühe gegeben, zwischen verschiedenen Ouvertüren der letzten Art zum Vortheil der einen und zum Nachtheil der andern principiell zu unterscheiden: man hat z. B. die Opernouvertüren Webers für zulässig, andere leichtfertige Tonstücke

frivoler Componisten in diesem Genre dagegen für unzulässig erklärt. Im Principe jedoch ändert weder der Grad des Ernstes im Kunststreben, noch der Grad des Geschickes in der musikalischen Technik etwas: im Principe ist die ganze Gattung zu verwerfen, denn alle diejenigen Opernouvertüren, welche Einzelheiten aus der Oper vorführen — mögen diese nun sinnreich oder sinnlos verbunden, an sich edel oder frivol sein — würden wohl als Epiloge, nicht aber als Prologe am Orte sein. — Waren die Ouvertüren zu älteren Opern von allein „musikalischem" Interesse oft nur Tonstücke, an und für sich recht schön, aber ohne alle Beziehung auf die Oper, die ja auch nur aus einer Reihenfolge von Musikstücken bestand, denen ein innerer Verband fehlte, so tritt die malende Opernouvertüre genau in dem Zeitpunkte auf, wo das Scepter in der Oper vom specifischen Musiker an den „geistreichen Mann" übergeht und die blos musikalischen Rücksichten in Collision mit den dramatischen und dichterischen Nothwendigkeiten geraten. Der „geistreiche" Operncomponist überkam die Ouvertüre als etwas mehr Hergebrachtes, denn (in solcher Form) Nothwendiges, er erkannte jedoch das Gewicht eines musikalischen Vorspiels für das dramatische Ganze bis zu dem Vortheile herab, den es der Anfangsszene seines ersten Actes insofern verschaffte, als es verspätigten Theatergängern Gelegenheit gab, ohne zu auffallende Störung ihren Sitz noch vor dem Aufzuge der Gardine einzunehmen. Gleichwohl lag der „geistreiche" Operncomponist noch zu tief in den Banden der musikalischen Form, um auf den Einfall zu kommen, seinen neuen Inhalt in freier, nur aus der Natur der Sache resultierender Form auszusprechen und so übertrug er diesen Inhalt denn wohl oder übel — in den meisten Fällen übel, sehr übel — in die alte, gegebene, erlernbare und erlernte Form.

Wagner nun, der nicht zur Classe der „geistreichen" Operncomponisten gehört, sondern mit dem der volle „dramatische Dichter" in die Tonkunst tritt, ist stufenweis dahin gelangt, die Opernouvertüre gänzlich aufzuheben und mit einem freien Instrumentalvorspiele allgemein anregenden Inhaltes das musikalische Drama zu eröffnen: im Lohengrin beginnt ein solches Vorspiel von zauberhafter Wirkung; nicht aber einzelne der Oper entnommene Motive desselben soll man „verstehen", in ihren Beziehungen entdecken und innere Verbände erkennen, sondern in die für das Erlebniss des einheitsvollen Drama nöthige Stimmung soll man kommen, und den Zuhörer in diese Stimmung zu versetzen, ist dem Componisten denn auch so vollkommen gelungen, wie es ihm mit einer „malenden" Ouvertüre niemals hätte gelingen können. Ich glaube nicht, dass Wagner jemals wieder Ouvertüren zu seinen Opern schreiben wird, und dies nicht etwa deshalb, weil die beste seiner Opernouvertüren in Paris und Leipzig ausgelacht worden ist. Zu seiner heutigen Erkenntniss aber ist Wagner nur dadurch gelangt, dass er selbst alle Verirrungen in Bezug auf die Opernouvertüre durchmachte; wir folgen diesen Verirrungen, wenn wir seine Ouvertüren der Reihe nach in der Kürze näher charakterisieren: sie gehören sämtlich der „malenden Gattung" an.

Die Ouvertüre zum „Rienzi" ist ganz gewiss noch nicht die schlechteste ihrer Art, man darf sie jedoch als geradezu unwürdig des Künstlers bezeichnen, der uns im „Tannhäuser" entgegentritt. Sie erhebt sich nur wenig über das Potpourri aus den bedeutsamsten Melodien der Oper, und ihren Componisten wohl in musikalischer, nicht aber in höherer künstlerischer Beziehung über die leichtfertigen Franzosen.

Die Ouvertüre zum „fliegenden Holländer" steht dagegen weit höher, erscheint keineswegs als Potpourri, sondern als wirkliches Tongemälde d. h. als Bemühung des Componisten, die bedeutsamsten Einzelheiten des Drama in einen grossen musikalischen Rahmen zu fassen und so als selbstständiges Bild allein den

„Ohren“ des „Zuschauers“ vorzuführen. Hier steht Wagner principiell auf einem Standpunkte mit Weber und Mendelssohn, d. h. er will das Beste, aber das Unmögliche: das Drama nur in Tönen dichten.

Ehe ich auf die Ouvertüre zum „Tannhäuser“ übergehe, habe ich in Erinnerung zu bringen, dass Wagner selbst bei mehr als einer Gelegenheit, öffentlich und in vertraulicher Mittheilung, direct und indirect, seine frühere Kunstrichtung verworfen hat, dass er es dabei nicht bewenden lassen, sondern dass er Höheres, sehr Hohes in seinen beiden letzten Opern wirklich erreicht, dass er endlich der einzige Componist ist, der öffentlich (in seinen Schriften) die absolute Musik für unfähig zu bestimmtem Ausdrucke erklärt hat. Füge ich dem hinzu, dass die Oper Tannhäuser die erste künstlerische Bethätigung der später öffentlich ausgesprochenen Kunstansichten Wagner's ist, oder vielmehr, dass namentlich aus diesem und dem ihm folgenden Kunstwerke der Schriftsteller Wagner geschöpft hat, so muss man sie zugleich als reuiges Bekenntniss früheren Irrtums betrachten. Doch aber enthält sie eine Ouvertüre und zwar eine malende, also eine doppelte Verläugnung der besseren Erkenntniss. In der That ist diese Ouvertüre denn auch als nichts Anderes zu betrachten, denn als einziges und letztes Zugeständniss des Operndichters an Hergebrachtes, dem Publikum Gewohntes und der musikalischen Welt ausserhalb des Theaters Willkommenes: wohlgemerkt, ihr Dasein ist ein solches Zugeständniss, nicht ihr musikalischer Inhalt. Wagner läugnet nicht nur diejenige Gattung der Musik, welche mehr ausdrücken will, als sie kann, also die ganze malende Tonkunst innerhalb der reinen Instrumentalmusik, sondern er bestreitet sogar die Möglichkeit des bestimmten Ausdrucks in der absoluten Musik: er schreibt deshalb nur für das Theater, wo alle Kunstarten zur Kunst sich vereinigen; und er sollte, wie Manche meinen, wer weiss was in der Ouvertüre zum Tannhäuser haben ausdrücken wollen? — Nein, nicht in Tönen allein und im Voraus wollte er das Drama dichten — standen ihm dazu ja doch noch ganz andere Mittel zu Gebote, sondern nur einer Convenienz wollte er genügen: das aber — wie man sich denken kann — auf die redlichste und möglichst künstlerischste Weise. Theilt nun — wie natürlich — die Ouvertüre zum Tannhäuser alle Mängel eines malenden Instrumentaltonstücks, zu dessen „Verständniss“ mindestens noch ein Programm in Worten gehört, wie alle Mängel der malenden Ouvertüre, die eigentlich nach der Oper gespielt werden sollte, so ist doch innerhalb dieser Einschränkungen diese Ouvertüre nicht nur eine der effectvollsten, sondern auch eine der klarsten und zugleich schwungvollsten und originellsten unter allen, die es in dieser Gattung nur geben mag.

Auf die musikalische Sprache Wagner's komme ich später zu reden: hier werde ich zunächst den Plan auseinandersetzen, welcher der Ouvertüre zum Tannhäuser zu Grunde liegt. Die Hauptidee der Oper ist der Widerstreit zwischen der reinen und sinnlichen Liebe. Die letztere finden wir durch das Treiben im Venusberge, so wie durch das Verhältniss Tannhäuser's zu Frau Venus geschildert; dem gegenüber stehen Elisabeth, Wolfram und die Pilger. Aus diesen Verhältnissen ergeben sich in der Oper unter Anderen: ein Instrumentalsatz, während dem die Wunder des Venusberges sich vor den Augen des Zuschauers entfalten (Venusbergmusik); ein Lied Tannhäuser's, in dem er diese Wunder besingt (Lied des Tannhäuser), eine Aufforderung der Frau Venus, dem Genusse derselben sich hinzugeben (Gesang der Venus); ein Pilgergesang, der an verschiedenen Stellen der Oper eine bedeutsame Rolle spielt (Choral). Die Ouvertüre besteht nun aus folgenden Stücken: Andante maestoso $\frac{4}{4}$ E-dur, Choral, leise anfangend, allmählig sich steigernd, in höchster Kraft sich wiederholend, allmählig wieder verschwindend; Allegro $\frac{2}{2}$ (360 Tacte): a) Venusbergmusik piano (erstes Thema

in E-dur), b) Lied des Tannhäuser forte (zweites Thema in H-dur), c) Gesang der Venus pianissimo (modulierender Mittelsatz), d) Lied des Tannhäuser forte (Wiederholung in E-dur), e) Venusbergmusik fortissimo (theilweise Wiederholung), f) Choral, leise anfangend und bis zur höchsten Kraft allmählig anwachsend (Schlusssatz). Die allgemeinen Umrisse ergeben also: zu Anfang den Choral, in der Mitte die musikalische Schilderung des Venusberges, am Ende die siegreiche Wiederkehr des Chorals; die musikalische Schilderung des Venusberges aber besteht gleichsam aus einem Gespräche zwischen Venus und Tannhäuser: nachdem wir a) in den Venusberg eingeführt worden sind, beginnt b) Tannhäuser die Wunder desselben zu besingen, wird c) von Frau Venus zum Genusse dieser Wunder aufgefordert, besingt darauf d) dieselben mit verstärkter Stimme; nachdem das Treiben im Venusberge e) den höchsten Gipfel erreicht hat, beginnt wie von ferne f) der Choral, kommt näher und immer näher und breitet sich endlich mit siegreicher Allmacht in vollster Kraft und alleiniger Geltung aus.

Vollkommen verständlich ist dieser Plan einem Jeden, der die Oper einmal gehört hat; vollkommen unverständlich muss er dem sein, der sie nicht kennt. Je charakteristischer nun aber die Musik zu den auffallendsten plastischen Erscheinungen (Venusberg, Pilgerzug) in der Oper ist, desto sicherer und anstrengungsloser weiss der Kundige bei dem Anhören der Ouvertüre, woran er ist, — desto unverständlicher und völlig räthselhaft aber muss die ganze Ouvertüre dem Unkundigen selbst dann noch erscheinen, wenn man ihm ein Programm in die Hand geben wollte, welches ihn doch nur sehr unvollkommen das sich zu denken nöthigen würde, was er in der Oper ohne Gedankenanstrengung sehr vollkommen mit dem Gefühle aufgefasst hat und was ihm sofort in die Erinnerung zurückgerufen wird, sobald die höchst charakteristischen Töne sein Ohr aufs neue treffen.

Ich sagte schon, dass die malende Tonkunst vom Standpunkte der Unmittelbarkeit, des Gefühlsverständnisses, kurz vom wahren Standpunkte aus, gänzlich zu verwerfen ist, kenne jedoch, sobald man von diesem Standpunkte absieht und sich auf den der vermittelten Wirkung, der Verstandesauffassung, kurz auf den modernen stellt, unter allen „malenden" Ouvertüren keine einzige, welche der zum Tannhäuser an die Seite gestellt werden dürfte, was nämlich Einfachheit und Klarheit des Planes, Berechtigung desselben in Rücksicht auf das Drama selbst und plastische Gestaltung der einzelnen Theile betrifft. Ueber den Plan und seine Berechtigung mag man nach den obigen Anführungen selber urtheilen, in Bezug auf die einzelnen Stücke der Ouvertüre habe ich noch zu bemerken, dass sie sich auf das Schärfste von einander sondern und unterscheiden, dass ein jedes für sich ein vollkommenes in sich abgeschlossenes Ganze bildet, und dass wiederum ihre Verbindung mit der grössten technischen Gewandtheit hergestellt ist, wie man dies bei einer sorgfältigen Durchsicht des allerdings unspielbaren Klavierauszuges der Ouvertüre bestätigt finden wird.

Es wurde oben Mendelssohn's und Weber's gedacht. Die malenden Concertouvertüren Mendelssohn's können hier nicht gut zur Vergleichung herbeigezogen werden, weil, obwohl sie oft bis in's Detail herab malen, die Bedeutung dieser Malerei doch nicht überall so offenbar ist, dass man davon sprechen dürfte, ohne fürchten zu müssen, Lügen gestraft zu werden: überhaupt treten sie als musikalische Reproduction des „gelesenen" Dramas auf. Mit dem wirklichen Drama hat es dagegen Weber zu tun: in ihrer (verwerflichen) Art gelten seine malenden Opernouvertüren für die besten. Nun vergleiche man diese Ouvertüren in Rücksicht auf den Plan doch nur einmal mit der zum Tannhäuser: man wird den Unterschied mit Leichtigkeit und wahrlich zu einigem Erstaunen herausfinden. Welch eine grosse Anzahl dramatisch-musikalischer Momente enthalten sie nicht

auf einem verhältnissmässig kleinen Raume? in welch buntem Wechsel, nach welch scheinbar willkürlicher, weil vorwaltend musikalischer Anordnung nehmen diese Momente nicht die Phantasie des „verstehenden“ Zuhörers in Anspruch? wie nicht selten fehlt denselben die dramatische Bedeutendheit, die Beziehung auf plastische Einzelheiten des Dramas, die zunächst ja allein in der Erinnerung des musikalisch nicht gebildeten Opernbesuchers haften bleiben, an die daher der Componist vor allem anknüpfen muss, wenn er „malende“ Opernouvertüren von einigem Sinn und Verstand zustande bringen will? wie oft mangelt nicht den einzelnen Theilen der Ouvertüren Weber's selbst die gehörige musikalische Abrundung, trotz der Ergänzungs- und Verbindungsperioden, die er aus rein musikalischem Ermessen hinzufügt und einflicht, und deren Vorhandensein sich aus der Oper selbst nicht zu rechtfertigen vermag? — Von alle Dem findet man in der Ouvertüre zum Tannhäuser nichts, und dies ist es auch, was sie von der zum fliegenden Holländer vortheilhaft unterscheidet, die, obwohl sie manche Vorzüge der malenden Instrumentalmusik Wagner's theilt, doch schon zu sehr in die musikalische Schilderung von Einzelnheiten, von kleineren dramatischen Bildern eingeht. Allerdings kommen Wagner in seiner Eigenschaft als Componist malender Opernouvertüren das Vorhandensein einer wirklichen Hauptidee und die plastische Gestaltung der einzelnen Theile seines Dramas gar sehr zu statten: den „Pilgeraufzug“ und den „Venusberg“ vergisst keiner, der die Oper Tannhäuser einmal gehört hat, eben so wenig die höchst charakteristische Musik zu diesen plastischen Erscheinungen; treffen diese musikalischen Hauptbilder in einer Aufeinanderfolge der oben angedeuteten Art sein Ohr aufs neue, so wird ihm vielleicht auch die Bedeutung der Ouvertüre vollkommen klar. Weber hatte dagegen diesen Vortheil nicht für sich: sein Drama bestand oft aus einer zu grossen Anzahl kleiner Szenen ohne äussere charakteristische Verschiedenheit. So müssen nothwendig seine Opernouvertüren viel unverständlicher sein als Wagners Ouvertüre zum Tannhäuser.

Ein Anderes ist es jedoch mit der Musik selbst, d. h. mit der musikalischen Sprache, welche Wagner spricht.

Wagner spricht die musikalische Sprache seiner Zeit, d. h. seine Redeweise erinnert zwar weder ausschliesslich an die eines grossen Componisten der Vergangenheit, noch bildet sie ein Conglomerat aller Style, aber sie erscheint als die Sprache eines Menschen, der unter dem entscheidenden Einflusse der Gegenwart Alles in sich aufgenommen hat, was die Vergangenheit Ausgezeichnetes aufweist und der nun bei dem vollkommen neuen Inhalte, den er uns mitzutheilen hat, in irgend einer einzelnen Wendung an die Ausdrucksweise eines Andern unwillkürlich wohl anstreifen mag, dies jedoch vollkommen innerhalb eines allgemeinen Musikstyles, der ihm allein eigenthümlich und sogar von gewissen Lieblingswendungen nicht ganz frei ist, dabei jedoch dem vergleichenden Betrachter als das nothwendige Resultat alles Vorangegangenen, als entsprechende Einigung vieler bisher zerstreuten Strahlen in einem neuen Brennpunkt erscheinen muss. Ein für alle Mal erkläre ich hier, dass wenn ich von Wagner im Allgemeinen spreche, nie der Componist des „Rienzi“, sondern der des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ gemeint ist und dass nur der „fliegende Holländer“ den späteren Opern Wagners sich würdig anreiht. Die Eigenthümlichkeit und das Fertige des Wagner'schen Wesens ist aus allen seinen Kundgebungen erkennbar und deutet einen Geist an, der genau weiss, was er will und wie er es wollen muss: wer ein Buch von Wagner gelesen hat, erkennt das andere schon an der Ausdrucksweise; wer Musik von ihm öfter gehört hat, fühlt sich in allen seinen Opern heimisch. Und doch ist Wagner weit davon entfernt, Manierist zu sein, wie etwa Spohr; auch würde sich das am wenigsten vertragen mit den meisten Eigen-

schaften eines „dramatischen" Componisten, die ihm wohl noch von keiner Seite her abgesprochen worden sind. Ist der Besitz einer charakteristischen Eigenthümlichkeit schon an und für sich viel in unserer charakterlosen Zeit, so ist doch unzertrennlich von solchem Vorzuge der grössere, ja weiteste Spielraum für die ärgsten Missverständnisse: nur das Alltägliche wird man nicht so leicht falsch verstehen. Natürlich aber ist ein Missverständniss der Wagner'schen Kunst nur denkbar, wenn man nicht den ganzen Wagner, seine ganze Kunst, seine Opern in möglichst vollkommener Darstellung, sondern vielleicht nur den „Componisten" Wagner, seine „Musik" und diese am Ende blos aus dem „Clavierauszuge" kennt: auch hat noch ein Jeder, der die Bekanntschaft des musikalisch-dramatischen Dichters Wagner später machte, als die des Componisten gleichen Namens, sein Urtheil über den Künstler überhaupt in den allerwesentlichsten Dingen zu berichtigen gehabt. Vermöge ihrer Ganzheit charakterisiert die Kunst Wagner's denn nun in hohem Grade das, was man höchste Unmittelbarkeit, Verlangen nach einer Auffassung mit dem Gefühle, also Nutzlosigkeit einer weiteren Vermittelung durch den Verstand, nennen muss und was den vollständigen Gegensatz zu dem Standpunkte bildet, den man der modernen Kunst, der Musik gegenüber namentlich seit Beethoven, einzunehmen hat: Wagner's Kunst will weder, noch braucht sie „verstanden" zu werden, denn in ihrer Ganzheit wendet sie sich so entschieden an den ganzen Menschen und in diesem ganzen Menschen spielt das Gefühlsvermögen, das Herz, eine so entscheidende und massgebende Rolle, dass derselbe nur zu „fühlen" braucht, um gleichzeitig und unbewusst auch mit zu „verstehen". Freilich ist es eine unfruchtbare Bemühung, einer Welt, die lieber versteht, als fühlt, lieber kritisiert, als geniesst, die das alte Kleid des Glaubens ablegt, ein neues anzulegen aber noch nicht Musse gefunden hat, den entgegengesetzten Standpunkt zu predigen. Man muss daher auf ihren eigenen herzlosen und egoistischen Standpunkt nothgedrungen wohl eingehen und von hier aus lässt sich in Bezug auf die Musik Wagner's nur sagen: So wie ein blos an italienische Melodie gewöhntes Publikum Beethoven'sche und Weber'sche Musik nicht „verstehen" wird, so wird auch Wagner'sche Musik nur „verständlich" finden, wer sich bis zu der Fähigkeit, Beethoven und Weber zu „verstehen", hinaufgearbeitet hat. Doch — wie gesagt: wir stehen hierbei auf einem ganz verkehrten Standpunkte.

Wenn Wagner die menschliche Wirkung der absoluten Musik geradezu läugnet, so versteht es sich von selbst, dass er nie Componist allein, d. h. Dichter in blossen Tönen sein kann. Seine Musik entspringt denn in der That auch stets einem Gefühle, das mit Wort oder Gebärde verbunden ist: sie dient einer Dichtung oder Handlung zu erhöhtem Ausdrucke. Für Wagner gibt es gar keine andere Musik. Sobald er daher Ouvertüren oder Instrumentalstücke überhaupt schreibt, wird er in ihnen nur „Erinnerungen an das Drama" verwenden, nicht aber neue absolut musikalische Bilder erfinden können: seine sämtlichen Ouvertüren gehören mit Nothwendigkeit der „malenden" Gattung an; eine gegebene Form mit absoluter Musik zu erfüllen, ist ihm ganz unmöglich. Wo er dagegen in Instrumentaltonsätzen allgemein „anregen" will, wie z. B. in den Vorspielen zum ersten und dritten Acte des „Lohengrin", benutzt er freie Formen. Wagner's malende Instrumentalstücke, also auch seine Opernouvertüren, werden sich nun aber um so strenger auf das Drama beziehen, als sie nichts enthalten können, was nach rein musikalischem Ermessen nur so hinzuträte: daher ist denn nicht nur jede Einzelnheit seiner Musik durch das Drama vollständig gerechtfertigt, sondern auch für ihr Verständniss der Zuhörer auf dieses Drama allein hingewiesen. Was man in der Tannhäuser-Ouvertüre zu „verstehen" hat, ist allein der Plan, nicht aber die Musik der einzelnen Bilder; auch wird diese

Musik häufig einen ganz andern Gang nehmen, als man nach rein musikalischem Herkommen erwarten darf: ihr Gefühlsverständniss eröffnet sich dem Zuschauer des Dramas, nicht dem Zuhörer der Ouvertüre, oder diesem letzteren doch nur dann, wenn er das Drama bereits kennt, wenn er also sich ebenfalls musikalisch „erinnert". Gleichwohl enthält die Ouvertüre auch in rein musikalischer Beziehung nur wenige Erscheinungen, die dem verstehenwollenden Zuhörer auffallen dürften — sobald man nämlich von der Wagner'schen Eigenthümlichkeit im Allgemeinen absieht, an die, wie an alles Neue, sich erst etwas gewöhnt sein will. — Der Choral ist ein vollkommen abgerundetes, wohlgebildetes und fliessendes Stück in ihm mag in harmonischer Beziehung die zweite Periode auffallen:

Legt man dieser Musik die Worte der Pilger unter: „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last" u. s. w., so wird man in ihr nur den charakteristischen Ausdruck echt-christlicher Zerknirschung erkennen; betrachtet man sie freilich ohne diesen Text, so muss sie eine sehr bedenkliche Neigung des Componisten zu chromatischen Tonfolgen offenbaren. — Die Venusbergmusik ist in musikalischer Beziehung der auffallendste Theil der Ouvertüre. Dies kann gar nicht anders sein: eine musikalische Schilderung des phantastischen Treibens im Reviere der Frau Venus muss nothwendig etwas verschieden von einer in Musik gesetzter Liebeserklärung zwischen Hans und Grete lauten; Najaden, Sirenen, Nymphen und Bacchantinnen sind ebensowenig gewöhnliche Tänzerinnen und Choristen, als Tannhäuser und Venus Aehnlichkeit haben mit „Prinz und Prinzessin", diesem ewigen Thema unserer übrigen Opern. Höchste Originalität ist es daher auch, was diese Venusbergmusik auszeichnet; je origineller aber eine Musik ist, desto mehr fällt sie beim ersten Anhören auf, desto tiefer aber prägt sie sich auch dem Ohre ein. Die in melodischer und harmonischer Beziehung mannigfaltig wechselnden Perioden dieses Theiles vereinigt die strengste Consequenz in rhythmischer Beziehung und die möglichste Einheit in der instrumentalen Klangfarbe zu einem wohlgegliederten Ganzen von durchaus eigenthümlicher Wirkung. — Nächstdem mögen nur noch die Violinfiguren zum wiederkehrenden Choral am Schlusse der Ouvertüre auffallend erscheinen. Dieser Choral war bei seiner gesteigerten Wiederholung in der Introduction folgendermassen begleitet:

Am Schlusse des Allegro erscheint er anfänglich in folgender,

endlich aber in nachstehender Art:

Die so gesteigerten Figuren der Violinen nehmen, wie der Choral selbst, allerdings einen Raum von 128 Tacten ein, und können wohl im Stande sein, die ausschliessliche Aufmerksamkeit des Zuhörers auf sich zu ziehen, besonders wenn dieser Zuhörer zugleich Zuschauer und auf diese Weise Augenzeuge der Mühsal ist, welche die Ausführung der Figuren den Violinisten bereitet. Hauptsache aber ist hier der Choral, der die Violinfiguren zu übertönen hat, und ein Hauptaugenmerk des Dirigenten muss es sein, dass dies auch wirklich geschieht; die Augen zu schliessen ist aber dem Zuhörer bei jeder Musik anzurathen, mit Ausnahme vielleicht derjenigen Gattung, in welcher die Capriolen des Vortragenden wesentlicher sind, als die Töne, die er zu Gehör bringt.

Im Allgemeinen hört Wagner's Musik nie auf, Musik zu sein: davor bewahrt ihn sein echt deutsches Gemüth. Niemals verfällt er in harmonische, melodische und rhythmische Wunderlichkeiten oder in Zerfahrenheiten der Form à la Berlioz, an die selbst der musikalische Zuhörer nach wiederholtem Anhören sich nicht gewöhnen kann. Im Gegentheile: was auch den mit Wagner noch unbekannten Zuhörer auf das erstemal frappieren mag, — nach öfterem Anhören fühlt er, dass es höchst ursprünglich ist und gar nicht anders sein kann. Musiker in Dresden und Weimar tragen die vollständige Ouvertüre zum Tannhäuser mit sich im Kopfe herum: dies wäre nicht möglich, wenn nicht ihr Inhalt durchaus „musikalisch" und ihre Form von plastischer Vollendung wäre. Musiker freilich, die diese schwierigste aller Orchesterkompositionen nur zwei Mal oberflächlich durchgespielt und das dritte Mal natürlich sehr unvollkommen vor einem Publikum aufgeführt haben, das von Wagner's Musik überhaupt noch nichts kannte, werden sich der Tannhäuser-Ouvertüre wahrscheinlich nur als eines wüsten Chaos von Tönen zu erinnern vermögen. Vom specifisch musikalischen, wie vom Standpunkte der modernen Oper aus macht man Wagner's Opernmusik übrigens auch nur den Vorwurf, dass sie nicht genug Melodien, d. h. nicht die unaufhörliche Leierei der Italiener und Flotow's enthält; denn gewisse Stücke aus seinen Opern, die darum um kein Haar die Eigenthümlichkeit ihres Verfassers verläugnen, werden in Dresden und Weimar auf allen Clavieren gefunden, in allen Gartenconcerten gespielt, für alle Instrumente arrangiert, sogar zur Verherrlichung der Wachtparaden zugerichtet.

Ich muss abzuschliessen trachten, so Vieles ich auch noch zu sagen hätte: einige Bemerkungen aber, die zwar nicht den Kern der Sache betreffen, mir jedoch hinreichend wichtig erscheinen, darf ich hier nicht unterdrücken. Will man Ouvertüren von Wagner's Composition im Concert aufführen, so hat man allerdings eine nur geringe, oder eigentlich gar keine Auswahl. Die Ouvertüre zum „Rienzi" passt als ein blosses Spectakelstück ohne besonderen musikalischen Werth nicht in die Hallen, welche den Tönen Beethoven's, Mozart's und Haydn's geweiht sind: von ihr muss man ein für alle Mal absehen. Die höchst charakteristische Ouvertüre zum „fliegenden Holländer" würde ich empfehlen, wenn sie nicht zu düster und unheimlich wäre, um einen entsprechenden Concerteindruck zu machen. So muss man allerdings bei der Ouvertüre zum „Tannhäuser" stehen bleiben, die bei vollendeter Aufführung aber auch als die glänzendste, prächtigste, schwunghafteste und effectvollste aller modernen Ouvertüren erscheinen wird, und dabei zugleich das Paradepferd eines tüchtigen Orchesters abgeben kann. Neben diesen Ouvertüren gibt es nur noch eine zum „Faust", die von Wagner's musikalischen Freunden sehr hoch gehalten wird und früher auch in Dresden im Concert zur Aufführung gelangt ist. Eine vollendete Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre nun aber dürfte selbst dem allertüchtigsten Orchester ohne mindestens fünf der sorgfältigsten Proben nicht möglich sein, und namentlich verlangt die angemessene Ausführung der Violinfiguren am Schlusse neben einer bedeutenden Finger- und Bogenfähigkeit die genaueste Bekanntschaft mit diesem Theile und seiner harmonischen Unterlage — eine Bekanntschaft, die nur durch ein zwanzig- bis dreissigmaliges Durchspielen der ausserordentlich schwierigen Passagen und ein wenigstens zehnmaliges Hören gewisser modulatorischer Gänge erreicht werden kann. Ich spreche hier aus Erfahrung. — Nächstdem erfordert alle Orchestermusik Wagner's ein sehr stark besetztes Saitenchor und einen grossen Raum. Die nöthige Orchesterbesetzung ist durch die Art seiner Instrumentation bedingt: in Dresden gab man den Tannhäuser mit 24 Violinen, 8 Bratschen, 7 Violoncells und 5 Contrabässen, und in Bezug auf Tonstärke werden die Bogeninstrumentisten der Dresdener Kapelle nirgends übertroffen. Eine solche Anzahl aber war nöthig, um einem Messingchore von 4 Hörnern, 3 Trompeten, 3 Posaunen und einer Basstuba das Gleichgewicht zu halten. In Weimar ist das Saitenchor zu schwach besetzt: daher tritt in den Kraftstellen das Messing zu unverhältnissmässig hervor; das Theater aber ist dort zu klein, sowohl für das verwendete Messingchor, als auch für ein vollkommen verhältnismässig besetztes Orchester. — Es ist aber noch nicht einmal genug mit der Forderung eines grossen Raumes für die Wagner'sche Opernmusik: sie klingt in der That nur in einem Theater, wie sie soll, und verliert in einem Concertsaale, auch wenn dieser gross genug ist. Hier wird man wahrscheinlich geneigt sein, mich der Uebertreibung zu beschuldigen. Wer aber irgend einmal vom Parterre, dem Amphitheater oder den Logen des Dresdner Theaters aus die Tannhäuser-Ouvertüre gehört hat, der wird mir sofort beistimmen, wenn ich ihn ersuche, sich in den tieferen Zuhörerraum eines Concertsaales versetzt zu denken. Zumal in Bezug auf den mehrerwähnten Schluss dieser Ouvertüre ist es ein gar gewaltiger Unterschied, ob die die Choralmelodie führenden Messinginstrumente einen Flügel des Orchesters einnehmen, und diese so sich mehr von den Figuren der im übrigen Orchesterraum vertheilten Violinen absondert, oder ob die Posaunen mitten in die übrigen Instrumente hinein blassen; ebenfalls, ob die Töne des Orchesters zu dem Zuhörer hinaufsteigen oder ob er unter ihren Schallstrahlen seinen Platz hat. — Im Interesse der Zuhörer nun aber ist bei einer Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre im Concert die Andeutung ihres Inhaltes durch ein kurzes Programm unbedingt zu wünschen und zu empfehlen.

Dieses Programm muss die Hauptidee des Dramas und der Ouvertüre nennen, die Introduction der letzteren als den „Choral der Pilger", den Haupttheil des Allegro als die „Venusbergmusik" und den Schluss desselben als die siegreiche „Wiederkehr des Chorals" bezeichnen. Eben so nothwendig ist aber auch noch eine etwas nähere Beschreibung von der Bedeutung und Natur des Venusberges: in der Partitur, im Clavierauszuge und im Textbuche des „Tannhäuser" findet man das nöthige Material zu einer solchen Beschreibung.

Im Allgemeinen wird es immer eine missliche Sache bleiben, Wagner'sche Opernmusik im Concerte aufzuführen: — ich meine hier nicht blos Instrumentalstücke. Einen der schlagendsten Beweise für diese Behauptung führe ich noch an: Vor einigen Jahren feierte die Hofkapelle zu Dresden den Tag ihres 300jährigen Bestehens durch ein grosses Concert, dessen Programm nur Compositionen der berühmtesten ihrer Kapellmeister nach chronologischer Ordnung enthielt. Den Beschluss musste eine Composition Wagner's machen: er hatte die letzte Szene des ersten Actes aus seiner damals eben beendigten Oper „Lohengrin" gewählt. Die Musiker und das Publikum schüttelten die Köpfe dazu. Bei der ersten Aufführung des Lohengrin in Weimar war es nun aber gerade dieser Schluss des ersten Actes, welcher einen erstaunlichen Eindruck machte und die Zuhörer zu den lebhaftesten Beifallsbezeigungen hinriss.

Bayreuth und Draussen.

Berlin, im April 1904.

Einladung

zur General-Versammlung am 24. Juli 1904.

Die unterzeichnete Zentralleitung beehrt sich hiermit, die **ordentliche General-Versammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins für das Jahr 1904** auf

Sonntag den 24. Juli 1904, 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 Delegierten, des Vorortes und der Zentralleitung.

Den Herren Delegierten wird anheimgestellt, sich am 23. Juli cr. 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.

Kassen-Abschluss

der

Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins

für die Zeit vom 3. April 1902 bis 18. April 1904.

Einnahme. **Ausgabe.**

Einnahme		ℳ	₰	Ausgabe		ℳ	₰
vom 3/4. 1902 bis 1/4. 1904	An Kassen-Vortrag laut Abschluss vom 2. April 1902	1211	27	vom 3/4. 1902 bis 18/4. 1904	Per Administrations-Auslagen	1440	—
	„ Mitglieder-Beiträgen . . .	9086	57		„ Agitations- u. Druckkosten	215	85
	„ Spenden für die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung	60	—		„ Porti und kleinen Auslagen	113	54
	„ Zinsen	59	—		„ die Richard Wagner-Festspiel-Stiftung: 20% der abgerundeten Netto-Einnahme 1902/1904 1480 ℳ (Diese Summe ist wie seit dem Festspieljahre 1896 zum Ankauf von Eintrittskarten für die Mitglieder verwendet.)		
					„ die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung: a) Spenden . . . . 60 ℳ b) 40% der abgerundeten Netto-Einnahme 1902/1904 . . 2960 „	3020	—
					„ Eintrittskarten-Ankauf: a) 40% der abgerundeten Netto-Einnahme . . . . . 2960 ℳ b) Die an die Richard Wagner-Festspiel-Stiftung nicht abgeführte und zum Eintrittskarten-Ankauf mit verwendete Summe . . . . 1480 „ (Der Zuschuss für Herstellung der Bayreuther Blätter ist von dem Kuratorium der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung pro 1903 und 1904 mit je ℳ 2000 = ℳ 4000 gezahlt werden.)	4440	—
					„ Kassenbestand	1187	45
	Summa	10416	84		Summa	10416	84

Berlin, den 18. April 1904.

P. Thelen,
Kassenführer.

A. Einnahmen an Mitglieder-Beiträgen pro 1903/1904.

	Betrag ℳ	₰		Betrag ℳ	₰
Altena	32	—	Transport:	4319	76
Amsterdam (Alsbach)	19	30	*Kempten*	30	—
Asch	95	36	*Köln*	680	80
Aschaffenburg	40	—	*Laibach*	108	95
Bamberg	51	30	*Leipa*	9	97
Barmen	52	—	*Leipzig*	617	40
Bayreuth (Zw.-V.)	833	—	*Liegnitz*	16	—
„ (Red. d. Bayr. Bl.)	744	—	*London*	211	20
Berlin-Potsdam	600	—	*Magdeburg*	39	70
Berlin (Zentralleitung)	72	—	*Mannheim*	242	—
Braunschweig	127	10	*Meran*	3	58
Breslau	87	30	*Mergentheim*	8	—
Brünn	394	30	*Nürnberg*	244	—
Darmstadt	200	—	*Oldenburg*	32	—
Detmold	7	60	*Plauen*	36	—
Dresden	39	60	*Reichenberg*	183	98
Eger	13	10	*Riga*	240	—
Erlangen	55	—	*Rostock*	172	—
Frankenberg	8	—	*Speyer*	24	—
Fulda	12	—	*Venedig*	56	30
Gera	12	—	*Viersen*	116	—
Göttingen	15	—	*Weissenburg*	8	—
Graz	306	—	*Wien* (akad. Zw.-V.)	1098	15
Grossenhain	76	—	*Wiener Neustadt*	59	73
Hannover	40	—	*Wiesbaden*	100	—
Heide	8	—	*Worms*	127	—
Heidelberg	23	80	*Znaim*	130	55
Helsingfors	48	—	*Zürich*	71	50
Homburg	408	—	Summa:	9086	57
Latus:	4319	76			

B. Spenden

für die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung:

	ℳ	₰
Gramich Carl, Hauptmann a. D., *Bayreuth*	2	—
Dennige, Frl., *Magdeburg*	1	—
Die selbe	1	—
Hug Gebrüder, *Zürich*	16	—
Die selben	16	—
Stübe Paul, cand. theol., *Rostock*	11	—
Der selbe	13	—
Summa:	60	—

Berichtigung.

In dem Aufsatz Dr. A. Peltzer Stück IV—VI ist u. a. zu berichtigen:
S. 81 Z. 6 „mit“ vor „welchen Schwierigkeiten“ fällt fort.
S. 88 Z. 10 anstatt „geregt“: „gerettet“.
S. 90 Z. 11 anstatt „Saite“: „Seite“.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.
Im Verlage des Herausgebers.
Druck v. Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.

X. — XII.

Lassen wir gesondert, was die Natur gesondert hat, verknüpfen aber Dasjenige, was in grosser Ferne auf dem Erdboden auseinander steht, ohne den Charakter des Einzelnen zu schwächen, in Geist und Liebe!
(Goethe.)

Wer von dem inneren Leben seines Selbst überzeugt ist, dem werden alle äusseren Zustände, in welchen sich der Körper und die Materie unablässig verändert, mit der Zeit nur Uebergänge, die sein Wesen nicht angehen: er scheidet aus dieser Welt in jene so unvermerkt, wie er aus Nacht und Tag und aus einem Lebensalter in das andere schreitet.
(Herder.)

Weil es dem Deutschen doch weit natürlicher ist, sich zu beschäftigen als sich in Freiheit zu setzen, so hat man bei ihm immer schon etwas Aesthetisches gewonnen, wenn man ihn nur von der Schwere des Stoffes befreit. (Schiller.)

Franz Liszt
an
Richard Wagner.

Eine glückliche Fügung hat uns einige kurze, aber sehr schöne Briefe Liszts an Wagner zugeführt, welche der Zeit des grossen Bayreuther Werkes angehören, wovon die Gesamtausgabe des Briefwechsels keinen Beleg mehr hatte bringen können. Frl. Marie Lipsius (La Mara) ist die Entdeckung aus einem Briefnotizbuche Liszt's zu verdanken, und in Uebereinstimmung mit dem Hause Wahnfried wird dem Abdruck in den Bayreuther Blättern ein solcher in einer neuen Veröffentlichung der treu eifrigen Pflegerin des Lisztischen Angedenkens demnächst folgen. An dieser Stelle möge der innig harmonische Ausklang, den diese Zeilen dem grossen Freundschaftsbunde für die Empfindung jedes teilnehmenden Lesers so wohltuend hinzufügen, zugleich als ein würdigstes Gedenkzeichen zum wiederkehrenden Geburtstage des hochedlen Meisters mit Rührung und Ehrfurcht vernommen werden! —

* * *

I.

Mein hoher Freund,

Gestern von Magdeburg zurückgekehrt, finde ich Deine fünf Pracht-Bände, Schriften und Dichtungen enthaltend, „von Cosima's Büchertisch entwandt." Habe Dank für diese herrliche Gabe, welche nun — als ein theures Sinnbild Deiner immerwährenden geistigen Gegenwart — in meiner Behausung prangt. Ueberaus erfreut durch die Widmung im Hans Sachsischen Styl, sagt Dir heute kurz und herzlichst „auf baldiges Wiedersehen in Bayreuth"

Dein getreuer

F. L.

Weimar, 16. Sept. 72.

Nächste Woche schreibe ich an Cosima wann ich zu Euch komme.

II.

Mein erhabener Freund,

Du hast mich innigst erleuchtet, getröstet, bestärkt. Dir so recht nach meinem Verlangen zu danken, versagt mir das Geschick — da wir zu selten äusserlich beisammen sind, obschon geistig unzertrennlich. Ich kann Dich nur bitten, Deinen alten „Franziskus" lieb zu behalten und mit ihm Ostern zu feiern *in azymis sinceritatis et veritatis.*

Dein herzeigener

F. Liszt.

Ostersonntag, März 75 — Budapest.

III.

[Weimar, zweite Julihälfte 1878.]

Sublimissime,

Der verlangte Klavierlehrer für Blandine und die Kinder, zugleich vortrefflicher Virtuos-Pianist und zum Verstehen und richtigen Abschreiben von Wagner's Partituren befähigter Musiker ist vorhanden — Namens Berthold Kellermann. Hoffentlich wirst Du mit ihm zufrieden sein. Jetzt verweilt er noch acht Ferien-Tage bei seinem Vater, Altenberger Strasse 15, Nürnberg. Telegraphire ihm, und sogleich präsentirt er sich selbst bescheidenst stolz in Bayreuth, wo Dich Mitte August wieder trifft

Dein Seeleigener

F. Liszt.

IV.

[Ende April 1881.]

Erhabener Freund,

Dir gebe ich stets Recht, selbst wenn Du mir Unrecht thust. Schelte mich also nach Laune; dieses wird niemals irre machen

Deinen treuen, immerdar angehörigsten

Franciscus.

Spruch beim Künstlerfestmahle

zum Schlusse der Festspiele des Jahres 1904.

Einsamkeit — Gemeinsamkeit.

Der Hügel von Bayreuth ist klein,
bescheiden wie der rote Main:
um von der Welt aus ihn zu seh'n,
muss man ihm schon entgegengeh'n.

Nur wer ihn glücklich fand einmal
auf Pfaden wie den heil'gen Gral,
der weiss, wie sich's damit verhält:
wie er allein steht in der Welt.

Doch diese grosse Einsamkeit
ist's, was die Höhe ihm verleiht,
dagegen jeder stolze Berg
da draussen nur ein armer Zwerg.

Was dort auf seine Berge läuft,
die sie sich selber aufgehäuft,
ahnt nicht, ob noch so grundgescheut,
wie hoch der Hügel von Bayreuth.

Drum treiben sie, erbarm' sich Gott,
mit unsern Heiligtümern Spott;
den Tempelbau, den sie nicht seh'n,
den lassen sie im Winkel steh'n.

Da steht er denn, und steht er gern,
von allen Erdenhöhen fern:
verlassen, ja, — das ist sein Loos —,
doch einsam auch, und darum gross.

So steht in dieser Welt Bayreuth,
und wer ihm traut, und wer's betreut:
einsame Menschen allzumal —
und dennoch — seht! — welch' voller Saal?

Doch schau'n wir uns nur in's Gesicht:
die grosse Welt, die sind wir nicht;
ob mancher auch noch weltlich wär',
hier weltvergessen wird auch er.

Das, was uns bindet zum Verein,
ist, immer uns bewusst zu sein:
hier sind wir ausser Welt und Zeit
in wahrer grosser Einsamkeit.

Und was uns dies Bewusstsein schafft,
ist eine wunderbare Kraft:
in Einsamkeit ist sie zu Haus,
durch sie wird eine Welt daraus.

Wartburg und Walhall's prangend Werk,
ja, selbst Frau Venus' Zauberberg:
der kleine Hügel hat die Macht,
er wandelt sie zur Graleswacht.

Die Macht ist's, die wir hier ersah'n:
die heilige Liebe hat's getan.
Hoch über Erdenhöh'n erhebt
uns Einsamkeit von ihr belebt.

Was menschenvoll und liebeleer,
die Welt, sie dring' uns nicht hieher:
mein Heilgruss Allem gelten soll,
was einsam ist und liebevoll! —

H. v. W.

Victor Boller.

† 17. August 1904.

Als unsere Festspiele zu Ende gingen, verliess uns auch einer ihrer und unserer treusten Freunde, dem wir nun, nach so langer gemeinsamer Arbeit, gemeinsamem Denken und Fühlen, Sorgen und Streben, in herzlicher Trauer hier nur noch unser armes Gedenkwort nachrufen können.

Der Tod hat ihm Befreiung von schwerem Leiden gebracht, und allein dieses Leiden seiner letzten Lebenszeit vermochte seine sonst so unverwüstliche Kraft eines heiteren Eifers, einer regsamen Betätigung seiner ernsten Gesinnungen und warmherzigen Empfindungen vorzeitig zu brechen.

Im leichtlebigen Wien hat er kein leichtes Leben gehabt: von früh an lagen ihm vielfordernde Pflichten gegen Familie und Staat ob, welche er in rührender Treue erfüllt hat, nie ohne darüber zu vergessen, was ihm

innerstes Bedürfnis war: den Dienst für die grosse ideale Sache unserer Kunst. Als nach den ersten Festspielen die stille Zeit Bayreuths begann, und darnach neue Werbung um Teilnahme für die schwer am Leben zu erhaltende Kunststätte nottat, da war er es, der den stärksten der Wagnervereine, den verdienstvollen Wiener Akademischen, durch seine rastlose Sorgfalt und Anspornung in stäter Tätigkeit und auf der Höhe erhielt, ja, der auf langehin dessen eigentliches Lebenselement in sich verkörperte.

In jeder der manigfachen Phasen des Vereinslebens, der neuen Aufgaben und Ziele, die dem Allgemeinen Verein erwuchsen, hat er als Vorkämpfer und Fürsprecher immer voran gestanden und uns weitergeholfen. Seine erfolgreichste Waffe war dabei das Wort, das er als Jurist zu grosser Gewandtheit und Schärfe ausgebildet hatte, und nun bei jeder Gelegenheit ausserordentlich geschickt auch für die idealen Dinge in das meist siegreiche Treffen führte. Denn sein Wort hatte nicht nur die anfeuernde Macht des Enthusiasten, insonderheit eignete ihm die leitende Klarheit der zielbewussten Ueberredung. Wenn heute dieser Nachruf in den Blättern des Meisters zu einer treuen Leser- und Freundesschar sprechen darf, so verdanken wir es zu gutem Teile dem lieben und werten Dahingeschiedenen selber, der einst durch sein führendes Eintreten für die Begründung einer „Festspiel-Stiftung", als „Rückhalt für jeden Notfall", uns das Kapital gesichert hat, wovon jetzt die Blätter leben.

Er hätte gewiss, wäre ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen, auch unserer neuesten und dringendsten Aufgabe all seinen Eifer und seine Kraft gewidmet: der Förderung des grossen und edlen Stipendien-Gedankens, wie er schon in der, mit seiner Hilfe gelungenen, Reform des Allgemeinen Vereines als dessen Hauptzweck zu wirksamer Geltung gelangt war. Indem wir nun diesem Wege folgen und der vollen Erreichung des vom Meister gewiesenen Zieles zustreben, werden wir uns immerdar einig wissen mit dem Geiste, der unseren Freund beseelte; und so werden wir seiner nicht allein dankbar und ehrend gedenken, sondern der immer Rege und Tätige wird bei uns fortlebend sein würdigstes und echtestes Denkmal finden und behalten in Allem, was wir, wenn auch seiner selber schwer entbehrend, fürderhin erstreben und tun für unsere Sache, welche die seinige war: für des Meisters Kunst und das Leben des Gedankens von Bayreuth!

Bayreuth am Schlusse der Festspiele 1904.

Hans von Wolzogen.

Odin als Gott des Geistes.

Von Dr. Paul Arfert.*)

I.

Der Gott und sein Wissen.

Die Welt durchzog ich,
wanderte viel,
Kunde zu werben,
urweisen Rat zu gewinnen.
Wagner, Siegfried.

Wie die meisten Völker mit ausgebildeten Mythologieen legten auch die Germanen ihrem höchsten Gotte höchste Weisheit bei. Ueber Odin als Gott der Weisheit und des Geistes gehen folgende Sagen.

Odin, das weiseste Wesen.

Die Redekunst des Riesen Wafthrudnir zu prüfen, zog Odin aus als Gagnrad verkleidet. Im Wechselstreit der Rede offenbaren beide in des Riesen Halle ihre Kunde vom Ursprung und Wesen der Welt. Als am Ende jedoch der Gast fragt, was Odin dem toten Baldr ins Ohr sagte, ehe man ihn auf den Holzstoss hob, da erkannte der weise Riese, mit wem er gesprochen.

„Mit Odin wagt ich's mich an Einsicht zu messen;
Das weiseste Wesen bleibst Du."

Hier bewährt der Gott im geistigen Kampf mit dem Riesen, dessen Wissen bis in den Anfang der Zeit zurückreicht, seine überlegene Weisheit. Im Grimnirliede schüttet er den Schatz seines Wissens über den jungen Agnar, König Geirröds Sohn, aus. Ueberweltliche Geheimnisse von den Wohnungen und Namen der Götter offenbart er dem staunend Horchenden und lässt ihn einen Blick tun in die Welt des Jenseits, in Walhalls Herrlichkeit und auf die Weltesche mit ihrem Getier.

Odin als Gast.

Unermüdlich wandert der Gott umher und spendet seinen Lieblingen Weisheit; oder er tritt als liederkundiger Sänger an den Hof der Könige. Wie tief das Bild Odins als des Gottes der Weisheit im Volke, zum mindesten im Kreise der Gebildeten, haftete, wie sehr das Geistige als der Kern seines Wesens empfunden wurde, beweisen die Gestsagen.**) Als der Norden christlich geworden

*) Aus einem Jahresbericht der Oberrealschule zu Halbertsadt versetzt der Verf. diesen Aufsatz mit einem erweiterten Schlusse in die B. Bl., welche ihm gern einen grösseren Leserkreis und eine bleibende Stätte verschaffen.

**) Vgl. Golther, Handbuch der germanischen Mythologie, S. 341 flgde.

und die Erscheinung Odins ihrer gegenwärtigen Bedeutung entkleidet war, welcher Zug seines Wesens blieb da am lebendigsten? Nicht sein Heldentum, nicht seine Gottesgewalt, nicht seine Stellung als Herrscher der Welt, sondern einzig seine tiefe Weisheit. Ein Wanderer mit wallendem Mantel, den Schlapphut in die Stirne gedrückt, tritt als Gast in die Halle Heidreks oder des Olaf Tryggwason oder des heiligen Olaf. Es ist Odin. Bis in die Nacht erzählt er, aus dem tiefen Born seines Wissens schöpfend, der atemlos lauschenden Menge die alten Geschichten.

Odin als Gott der Lebensweisheit.

Während in diesen Sagen Odin als der Schatzhalter höchsten Wissens von der Welt und als aller Sagenkunde mächtiger Sänger erscheint, offenbart sich seine Weisheit in den Sprüchen Hars nach der Seite des täglichen Lebens gewendet. Uralte Erfahrung hat sich mit seinem göttlichen Wissen zu dem Besitze reicher Lebensweisheit verbunden, von der er auf seinen Wanderungen denen, die ihn freundlich aufnehmen, ausspendet.

Erwerbung des Wissens.

So verkörperte der Nordgermane das, was ihm neben dem Heldentum das Wertvollste dünkte, höchste Weisheit, in seinem obersten Gotte. Aber die höchste Weisheit ist nicht Allwissenheit und, was wichtiger ist, das Wissen, welches der thronende Gott in seinem gewaltigen Haupte herbergt, ist ihm nicht von Anfang der Zeiten eingeboren, sondern er, der Spender der Weisheit, hat selber durch niemals rastende Umschau, durch stätiges Forschen und unablässiges Grübeln das Wissen in sich angesammelt. In tiefsinnigen Bildern und Sagen suchte der poetische Geist der Germanen sich dies vorzustellen. Der höchste Gipfel gewährt dem Auge zum Rundblick den weitesten Umkreis, der kreisende Adler trägt seinen scharfen Blick über weitere Räume, von seinem Himmelssitze Hlidskjalf aus aber überschaut Odin das ganze Universum. Seine Gedanken dringen in die fernsten Weiten und Tiefen. Sie sind verkörpert in der Gestalt zweier Raben, die, alle Morgen ausgesendet, um die Frühstückszeit heimkehren und ihrem Herrn ins Ohr raunen, was sie gesehen. Nicht immer genügt dem forschenden Geiste Odins die Ruhe der Umschau. Unwiderstehlicher Drang treibt ihn, hinabzusteigen in das Getriebe der Dinge, um, in unscheinbare Wanderergestalt verlarvt, zu erkunden, ob es etwas gäbe, was seinem Geiste verborgen geblieben wäre, oder ob weisere Wesen lebten als er. Wo sein Wissen versagt, da ruht er nicht, als bis er die höhere Einsicht gewonnen hat. Die geistigen Beziehungen, die der Germane in den Elementen verborgen glaubte, sind in den Elementargeistern verkörpert. An diese sich zu wenden, verschmäht der weise Gott nicht. Alle Tage wandert er nach Sökkvabek und trinkt mit der kundigen Saga — einer Wasserfrau — aus goldenem Gefäss. Eine andere Sage meldet, wie er uralte

Weisheit von dem Zwerge Thjodreyrir erkundet. Weisesten und in der letzten und höchsten Not nicht versagenden Rat holt sich Odin von dem Haupte Mimirs. Die Grundlage auch dieser Sage liegt im Elementaren. Mimir wohnt als Geist der Urquelle, welche die Ströme und das Meer speist, am Fusse der Weltesche. Der wirbelnd bewegte, geheimnisvoll murmelnde Quell galt den Germanen als der Träger und Offenbarer tiefster Geheimnisse. Die Bedeutung aber des abgesonderten Hauptes als des Bewahrers des Wissens und der Gedanken trägt Erklärung und Begründung in sich selbst. Auch nach andern Sagen lebte im abgeschlagenen Haupte das Wissen wohl gar überirdischer Art weiter.*) Zu Mimirs Haupte wandert Odin und erwirbt durch Verpfändung seines einen Auges manigfache Kunde, die sich besonders bewährt, als das Ende der Welt herannaht.

Ist hiermit der Kreis des Wissens durchlaufen? Hat der Gott durch die Umschau vom Hochsitz, durch die Wanderung ins Reich der Riesen, Zwerge und Menschen, durch den Verkehr mit den Vertretern des elementaren Geschehens alle Weisheit, die vorhanden ist, gewonnen, oder gibt es noch verborgene und verschlossene Gründe, wo geistiges Leben sich regt? — Die tiefsinnige Phantasie des Germanen verlieh auch dem Tode Leben. Die aus der verwirrenden Fülle des Lebens Abberufenen ruhten eingesenkt in der mütterlichen Erde und nahmen, aller hemmenden Schranken des lebendigen Daseins entrückt, wie im traumerfüllten Schlummer teil an dem Werden und Gestalten der inneren Erde. Auch zu diesen treiben seine Sorgen und sein Drang nach Wissen den nimmermüden Gott. Er ruft durch Zaubergewalt die tote Seherin aus dem Grabe, um von ihr Aufschluss zu verlangen über Baldrs böse Träume oder er befragt die Männer in den „Hügeln der Heimat“ d. i. in den Gräbern.

Odin als Dichtergott.

Alles Gewesene, alles Geschehende, alles Kommende ergründend ist Odin der weiseste der Götter und Menschen geworden. Die Form aber, in die sich der nordische Sänger, dem allgemeinen Zuge altgermanischen Denkens gemäss, die höchste Weisheit gegossen vorstellt, ist das Lied. Das höchste Wissen ist zugleich die höchste Poesie. So bestand auch Odins Weisheit in seiner dichterischen Begabung und „er redete immer im Versmaasse“.**) Weil er der Urquell alles Wissens war, so ist auch durch ihn die Dichtkunst in die Welt gekommen. Die Sage erzählt: Gunnlod, Suttungs des Riesen Tochter, bewachte in der Felsenkammer den Dichtertrank Odrerir, von dem ein Trunk das träge gefesselte Denken zu höchster Intuition aufregt. Odin bohrt sich als Schlange den Weg zu ihr, und die betörte Jung-

*) So das Haupt Faladas im Märchen von der Gänsemagd, Grimm, Nr. 89. Das Haupt des hl. Johannes in der Legende, vgl. Weinhold, Deutsche Frauen, S. 27.

**) Ynglingasaga 6.

frau schenkt ihm einen Trunk des kostbaren Metes. Der Gott aber leert in gewaltigem Zuge den Kessel und fliegt in Adlersgestalt zur Götterburg zurück. Zwiefacher Art ist die Bedeutung dieses Mythus. Einmal ist die Befreiung der Dichtkunst aus der Haft der Naturgewalten, wo sie ungenützt lag, und ihre Mitteilung an die Menschheit die höchste Kulturtat des Gottes. Sie ist, wie Uhland sagt,*) der Gipfel alles dessen, was Odin von Anbeginn für die geistige Erweckung des Menschen getan hat. Zum andern spricht die Sage in poetischer Form die für den Germanen bezeichnende Wahrheit aus, dass es dem Dichter verliehen ist, im Rausche der Begeisterung Dinge zu schauen, die andern Sterblichen verschlossen sind.

Odin als Zaubergott.

Mit der Dichterweisheit eng verknüpft ist die Runenweisheit, die ebenfalls in gebundener Form sich kundgibt. Der auf die Geheimnisse der Welt gerichtete Sinn der Germanen schuf hier ein tiefsinniges System, als dessen Finder und Herr sinngemäss der Weisheitsgott und Dichtergott angesehen wurde. Gewalt jeglicher Art verleiht die Wissenschaft der Runen dem, der ihrer mächtig ist: Hilfe gegen Kummer und Kränkung, Heilkraft, Macht die Feinde waffenlos und kraftlos zu machen, auch sie zu töten, das Feuer zu dämpfen, Winde zu beschwören, Macht über allen übrigen Zauber, Gewalt, Tote lebendig zu machen, Weisheit zu verleihen, die widerstrebende Geliebte gefügig zu machen. Ein tiefer Sinn liegt in dieser Runenzaubermacht; denn es ist ein geistiges Prinzip, das der Germane dem Geiste, der in den Dingen übermächtig waltet, entgegensetzt. Das Gefühl der Machtlosigkeit Naturgewalten gegenüber, die Ohnmacht bei Krankheit und Sterben, die Empfindung der Unsicherheit und des ungenügenden Rechtsschutzes feindlich gesinnten Nachbarn gegenüber führte zu Zauberhandlungen, die sich bei den Germanen in der geheimnisvollen Handhabung geheimnisvoller Schriftzeichen kundgaben. Arm und Schwert vermochten nichts auszurichten gegen diese geistigen Gewalten, so nahmen sie ihre Zuflucht zu geistigen Waffen. Im Grunde spricht sich in diesen Bemühungen das Streben des Menschen aus, kraft seiner Intelligenz Herr zu werden über die Mächte, vor denen seine physischen Kräfte versagen. In dem Bilde des Geistesgottes durfte dieser Zug nicht fehlen.

Um in den Besitz der Runenmacht zu kommen, musste der Gott selber erst am eignen Leibe den Zustand erfahren haben, den sie bannen soll. Er selber musste höchste Not und Todesgefahr leiden und in einer gewaltigen Krisis den höchsten Akt der Selbstbesiegung vollbringen, ehe er des Zaubers mächtig wurde. So erzählt die Havamal, wie er sich freiwillig geopfert habe, indem er neun Nächte

*) Uhland, Schriften 6, S. 189.

mit der Speerwunde in der Seite am Baume hing und in höchster Not durch die gewaltigste Anstrengung aller geistigen und physischen Kräfte die Runen „laut schreiend“ fand. Und nun beweisen sie gleich ihre Wirkung, indem Odin frei des haltenden Bandes zu Boden fällt.

Zusammenfassung.

Schliessen wir überschauend die einzelnen Züge, wie sie in den verschiedenen Sagen zu erkennen sind, zu einem Gesamtbilde von Odins Persönlichkeit zusammen, so erscheint uns die ganze Gestalt in feinster und reichster Weise von Geist durchtränkt. Aus der Tiefe des mythisch gestaltenden Volksgeistes geboren, erwuchs der Windgott, den ganzen Bereich geistigen Lebens um sich krystallisierend zu einer alle andern Götter hoch überragenden, tief vergeistigten Persönlichkeit. Die Entwicklung dieses Gottes, der alles, was der Germane an Schönheit und Bedeutsamkeit zu empfinden und zu denken vermochte, in sich vereinigte, der vom Sturmdämon zum Windgott dann zum Toten- und Erntegott, zum Krieger- und Heldengott aufstieg, der dann zum Träger alles geistigen Strebens, alles Denkens und höheren Empfindens wurde und damit zum Lenker und Erhalter der Welt erhöht wurde, diese Entwicklung immer sich steigernder Vergeistigung ist ein Abbild der Entwicklung des jugendlichen, seiner eignen Weite und Tiefe noch unbewussten, aber langsam zu immer hellerem Lichte, immer höherer Bewusstheit sich emporringenden germanischen Geisteslebens überhaupt, bis in die Zeit der werdenden christlichen Kultur hinein.

Zunächst fällt an dieser Gestalt die Vielgestaltigkeit des inneren Lebens auf. Odin ist der Typus des Denkers, der willenskräftig den Geist zum allbeherrschenden Zentrum des Daseins ausgestaltet. Bald einsam grübelnd, bald die Stärke und Ausdehnung des Wissens im Verkehr mit andern Wesen erprobend, dann wieder den forschenden Geist in die Welt des Unbelebten tauchend, betätigt und vertieft er seinen überlegenen Geist. Es ist ein köstliches, echt germanisches Bild, wie der mächtige Gott, der Vater aller Götter und Menschen im unscheinbaren Wandererkleide sinnend und forschend über die Erde wandelt. Aus dem Bilde des Denkers erwächst das Bild des Weisen. Sprüche ewiger Lebensweisheit entquellen dem Munde des Hohen, wie der denkende Mann sein Leben gestalten soll, um sich vor Enttäuschung und widrigem Schicksal, vor Feinden und Neidern und vor sich selbst zu bewahren. Zu dem Denker und Weisen gesellt sich der Dichter. Mit prophetischer Begeisterung erfüllt, sieht er das Kommende voraus, und seine göttliche Kunst umhüllt die erschauten Geheimnisse mit dem klingenden Kleid der Verse. Ein treues Abbild des sagenkundigen Skop singt er zur Harfe am Hofe der Könige mit göttlicher Dichterkraft die uralten Sagen. Dann wieder ergötzt er

sich am tiefsinnigen Spiel des Rätselratens und -fragens. Im schönen Einklang hiermit steht diejenige Kraft, die wie keine andere das Denken und Sinnen der ursprünglichen Völker gefangen hält, die Zauberkunst. In Odins Runenweisheit offenbart sich seine geistige Kraft am unmittelbarsten. Sie macht ihn zum Herrn über alle die Dinge und Wesen, die sonst dem Einwirken auch der Götter entzogen sind. So greift er kraft seines überlegenen Intellekts willkürlich in den Ablauf des Geschehens ein.

So reich wie die Geisteskräfte des Gottes sind, so verschiedenartig äussern sie sich. Odin greift in alle Verhältnisse der Welt und der Menschen ein. Der Einzelne, die Gesamtheit, die Welt empfangen durch ihn ihre Bestimmung. Als Heldengott lenkt er weise das Schicksal seiner Lieblinge, spendet ihnen Rat, lehrt ihnen Kriegslist, verleiht ihnen günstigen Fahrwind und ruft sie, wenn ihr Schicksal erfüllt ist, vorsorglich die herannahende Götterschlacht bedenkend, zu sich nach Walhall. Den Männern gibt der Gott des Geistes und der Weisheit Verstand und Beredsamkeit und den Skalden Dichtkunst. Für die gesamte Menschheit bedeutet Odin den Erreger des Geisteslebens, den Bringer der Kultur. Die Runenzeichen sind durch ihn erfunden, die Dichtkunst und die Heilkunst sind durch ihn in die Welt gekommen. Er lehrt die neue Aufstellung der Schiffe in der Seeschlacht und für den Landkampf die keilförmige Schlachtordnung. Der weiseste Gott bestimmte auch die Gesetze.

So ist er der Erzieher und Lehrer der einzelnen wie der ganzen Menschheit. Aber die Kraft seines Geistes reicht weiter. Nur der vollkommenste Geist vermochte seine Wirkungskraft über die gewaltigen Räume der Welt auszudehnen. Ein solcher war Odin. In der Ordnung der Welt offenbart sich eine schöpferische Kraft seines Geistes. Die Welt kann nur bestehen durch immerwährendes Eingreifen und Abwenden schädlicher Gewalten. All seine Geisteskraft wendet er auf, um die Mittel zu finden, die Gefahren abzuwenden welche der von den Göttern gegründeten Weltordnung von den riesischen Elementargewalten drohen. Im Rate der Götter findet Odin die weisesten Gedanken. Einsam sitzt er auf seinem Hochsitz und überschaut sorgend und sinnend die Welt und lenkt sie nach der erworbenen Weisheit. So ist er zugleich der Gestalter, Erhalter und Walter der Welt.

Damit auch die Tragik in dieser göttlichen Erscheinung nicht fehle, haben die nordischen Dichter den tiefen Gedanken vom unabwendbaren Geschick, von der Vergeblichkeit alles Mühens in dies Bild hineingewoben. Odin weiss, dass ein Tag kommen wird, an dem seiner Welt und sein eigenes Ende sich erfüllen wird.

Dies mag in ungefähren Zügen das Bild sein, welches uns aus der nordischen Dichtung um das zehnte Jahrhundert entgegenleuchtet. Vielleicht wirft ein Vergleich mit den Göttern anderer Völker einen helleren Schein auf den nordischen Gott.

II.

Odin und die Hauptgötter aussergermanischer Völker.

Religion und Sage sind die ergebnisreichen Gestaltungen der Volksanschauung vom Wesen der Dinge und Menschen.
R. Wagner.

Das lebengebende Motiv aller natürlichen Religionen ist der Wunsch und der Erkenntnistrieb, ihr Wesen die Vermenschlichung des Nichtmenschlichen, soweit es in den Gefühlskreis eindringt. Die Natur ist dem ursprünglichen Menschen nur dann fassbar, wenn sie menschenähnlich ist. In kühnem Subjektivismus trägt er daher, was er in sich findet, zu mächtigeren Formen gesteigert hinein in die Umwelt und schafft so über sich ein geistigeres Reich nach Menschenart wirkender, doch übermenschlicher Mächte.

Traum und Tod offenbaren das Sein und das Walten der Seele. Die niedrigste Stufe ist darum die einfache Beseelung der Natur und der Dinge in ihr. Darüber hinaus heben sich die Religionen, in welchen das Bedürfnis lebt, das Feinste und Höchste im Menschen, den Geist, in den oberen Mächten zu verkörpern. In den höheren Mythologieen, die zu gestalteten Götterwesen emporgeschritten sind, ist vielfach das Bestreben erkennbar, einem der Götter das Geistige in gesteigertem Maasse beizulegen und ihn dadurch über die übrigen hinauszuheben zum Herrscher und zum Weltregierer.

Odin und Varuna.

In der vedischen Zeit des indischen Altertums ist der geistigste der Götter Varuna, der König und Fürst, der über das oberste Reich, über des Himmels Hülle herrscht; Himmel und Erde hat er gefügt und alles was da ist. Einzelne Züge erinnern, wie das von selbst aus der Natur des Himmelsgottes und aus seiner Stellung als höchstes geistiges Wesen folgt, an Odin. Auch Varuna thront in Erhabenheit auf dem Himmelssitze. Vom Himmel gehen seine Späherblicke. Mit tausend Augen schauen sie auf die Erde hin. In der Auffassung des Geistigen aber trennt eine Welt die beiden Götter. In Varuna offenbart sich die Weisheit als geistiges Prinzip. Schon in der Zeit des Rigveda regt sich die später so übermächtige Neigung des Inders zu abstraktem Denken. Aller körperlichen Formen entkleidet, schwebt

Varuna als Geist über dem Himmelsraum. Der germanische Gott dagegen hat die volle Fülle der plastischen Gestalt gewahrt. In ihm hat das Geistige nicht die sinnliche Erscheinung gesprengt, es offenbart sich als Eigenschaft, die wie alle menschlichen, sich zu immer vollerer Reife entwickelt und nur durch die grössere Tiefe und den weiteren Umfang den Charakter der Göttlichkeit annimmt. Zu der Idee eines allwissenden Gottes schwang sich das Nachdenken des Germanen nicht auf, denn scheu machte er halt vor aller reinen Abstraktion. Wenn der Germane bei dem Gedanken höchster Weisheit stehen blieb, so folgte er hiermit einer inneren Notwendigkeit. Gemäss seiner eigenen Anlage suchte und fand er die höchste Form der Weisheit in dem höchsten Streben nach dem Wissen. Nichts Besseres und Höheres mochte er seinem liebsten Gotte beilegen, als dass er in ruhelosem Forschen das gesamte Wissen der Welt sich aneignete. Nicht der Zustand, sondern das Streben nach ihm; nicht das kalte, starre Attribut, sondern die lebendige, persönliche Eigenschaft fesselte seine Aufmerksamkeit. Was sich in diesem Zuge offenbart, ist nichts anderes als das Vorwalten der poetischen Kraft über das philosophische Denken, denn es ist ein altes Gesetz aller Poesie, das Abstrakte sinnlich darzustellen und den Zustand in Bewegung aufzulösen.

Göttliche Macht.

Dem Attribut der höchsten Weisheit ordnet sich zu das Attribut der Macht. Durch das Gefühl der Machtlosigkeit vor der zerstörenden Gewalt der Natur und durch manigfache Bedürfnisse fühlte sich der religiöse Mensch angetrieben, den überirdischen Wesen übermenschliche Macht beizulegen. Einflüsse verschiedener Art steigern, den verschiedenen Stufen der Religion entsprechend, diese Macht zu immer höheren Formen. Da wo sich die Religion eines Volkes der des unterworfenen entgegensetzte, ist es der Zwang der Verhältnisse, der dazu antrieb, die eigenen Götter als hoch erhaben über die feindlichen Mächte hinzustellen. Unter anderen Verhältnissen ist es der Rausch religiöser Erhebung, der immer höhere Anschauungen über die Macht der Götter erzeugte; schliesslich führte spekulatives Nachdenken zu der Konzeption der Allmacht.

Dies ist die Stufe, auf der die Gottesgestalten der meisten orientalischen Kulturvölker stehen. Wie die Allwissenheit gilt die Macht als vom Urbeginn her dem Gotte anhaftendes Attribut. So ist der Gott des indischen Mittelalters, Vischnu, das mächtigste Wesen, der Gott ohne Anfang und Ende, die Quelle der Existenz aller Wesen, der umfassende Körper des Universums, der alles Wissende, alles Kennende, der Erdenker der Veden. Allmacht und Allwissenheit oder das Prinzip der Macht und das des Wissens bestehen so in dem Gotte von Anfang her nebeneinander. Ganz anders bei dem Gotte der Germanen. Wiederum fehlt der Aufstieg zu dem Gedanken der

Allmacht. Allem spekulativen Denken abhold, beschied sich der Germane mit dem Gedanken eines übermächtigen, über Raum und Zeit erhabenen und in alle Fernen wirkenden Wesens. Es ist im hohen Grade bedeutungsvoll für die Erscheinung Odins, dass ihr gänzlich die Idee der Schöpferkraft fehlt. Während Varuna, Vischnu, Ahura Mazda als geistige Wesen mit wirklicher Schöpferkraft begabt gedacht sind, erscheint Odin nur als der Ordner der Welt, der geistbegabte Gott, der die vorgefundene ungestalte, geistlose Materie mit seinem Geiste gestaltend und belebend durchdringt.

Wiederum erweist sich die menschlichere Auffassung als die einheitlichere und poetischere. Dem Germanen war es entgegen, Macht und Weisheit als getrennte göttliche Attribute aufzufassen. In dem Bilde Odins folgte die eine aus der andern, denn seine überlegene Macht entspringt seiner überlegenen Geisteskraft. Er ist der mächtigste Gott nicht schlechthin, sondern darum, weil er der weiseste ist.

Götter als Abstraktionen.

Auf der Stufe der Vergeistigung persönlich gedachter Götter bleiben die begabteren Völker nicht stehen. Die gesteigerte Verfeinerung des geistigen Lebens führt zum Spekulieren, das Nachsinnen über die Art des höchsten Wesens wird zum Philosophieren über eine Weltformel. Die plastischen Erscheinungen der Götter verflüchtigen sich unter dem sengenden Hauche der Abstraktion, sie verlieren Knochengerüst und Fleischhülle und alles individuelle Leben; sie werden zu Ideen. Der höchste Punkt der Anthropomorphisierung ist erreicht. Der menschliche Gedanke schwingt sich über sich selbst hinaus und stellt sich in gesteigerter Form als göttliche Idee dar. Solche Abstraktionen schuf der spätere Inder in Brahma und der auf der Kulturhöhe stehende, mit metaphysischen Begriffen engvertraute Eranier in Ahura Mazda. Ob das germanische Denken ohne die gewaltsame Unterbrechung durch das Christentum ebenfalls zu dieser spekulativen Auffassung seines höchsten Gottes vorgedrungen wäre, lässt sich schwer sagen. Natürlich drängte sich auch den germanischen Denkern und Dichtern beim Nachsinnen über die Natur des Geistes das Gefühl von dessen Unendlichkeit und Unergründlichkeit auf, aber es genügte ihrem philosophischen Bedürfnisse, diesem Gefühl durch die über alles Menschenmaass reichende Weisheit und den geheimnisvollen Ursprung des göttlichen Wissens Ausdruck zu verleihen.

Götter als ethische Gewalten.

Für jedes höhere veranlagte Volk kommt eine Zeit, in der neben dem Streben nach Erkenntnis der Welt ein zweiter lebenbeherrschender Trieb ins Bewusstsein tritt, der Trieb zum Sittlichen. Allmählich reifen diese Völker zu ethischer Betrachtung des Lebens und seiner Erscheinungen heran. Was sich hier im Herzen regt, wird ebenso wie Seele und Geist nach aussen verlegt und in den Göttern verkörpert. Das Verhältnis des Sünders und Erbarmers bildet sich aus.

Jetzt wirkt die geistige Tätigkeit des Gottes nach der sittlichen Seite hin, im Erkennen von Gut und Böse.

Nach dem Rigveda richtet sich die Geisteskraft des Gottes Varuna vornehmlich auf diese Erkenntnis von Recht und Unrecht. Der Gott denkt und handelt als sittliches Wesen. „Wer auch über den Himmel hinausschliche, nicht möchte er entrinnen dem König Varuna.“ Der altisraelitische Gottesbegriff lässt sich, vom ersten Kapitel der Genesis abgesehen, in dem babylonische Einflüsse vorwalten, fast ganz vom ethischen Standpunkte auffassen. Am klarsten ist das ethische Element in dem eranischen Religionssystem zum Ausdruck gelangt. Die Spekulation der Eranier löste das Universum in den Gegensatz von Gut und Böse auf und verkörperte die lichte Seite in Ahura Mazda. Die geistige Tätigkeit dieses Gottes offenbart sich darum vornehmlich in der Erkenntnis des Bösen und sein Bestreben in der Bekämpfung des Schädigenden. Auch der Germane empfand tief im Herzen die unvereinbaren Gegensätze, die sich durch das Leben des Menschen hindurchziehen; auch er sann nach über Gut und Böse. Dunkel klingen diese Empfindungen in dem Kampf der Götter gegen die nächtlichen Gewalten hindurch. Aber der tiefste Sinn des Lebens war diesem Volke noch nicht bewusst geworden. Die ernsteste Frage, die das Leben stellt, die Frage nach dem Warum hatte noch nicht ihre Leidenschaft aufgeregt. Aus dem Bilde Odins ist das Ethische ferngeblieben. Wie das Verhältnis des Germanen dem Bösen gegenüber noch nicht ein innerliches geworden war, sondern aufging in äusserlicher Abwehr des Schädigenden mit der Faust oder mit dem Geist, so tut sich Odins Geistestätigkeit kund in dem Ersinnen der Mittel zur Abwehr der schadenbringenden Mächte, nicht aber in der Erkenntnis der Herzensregungen in den Menschen und in der Herbeiführung eines sittlich vollkommenen Zustandes. Erst unter christlichem Einfluss rührte man schüchtern an das Problem einer sündenlosen neuen Welt.

Auch als Persönlichkeit ist Odin so wenig wie der Indra des Rigveda und der Zeus Homers ein sittliches Wesen. Die moralische Welt steht ausserhalb des Gedankenkreises der heidnisch-germanischen Mythologie. Odin ist zuerst und zuletzt ein geistiges Wesen. Er blickt nicht prüfend hinab in die Welt wie Varuna, greift auch nicht bessernd hinein in das Leben seines Volkes, sondern er schaut über die Erde hin, um alles zu sehen, alles zu erfahren. Wo er als Erzieher gedacht ist, erzieht er nicht zu reinerem Leben, sondern zum Heldentum, zur Lebensweisheit; wo als Lehrer, lehrt er nicht sittlichen Wandel, sondern Tüchtigkeit im Kriege, Weisheit, Dichtkunst.

Erschloss sich aus der Gegenüberstellung Odins mit den orientalischen Göttern hauptsächlich durch negative Ergebnisse das Wesen

des germanischen, der Mangel der Allwissenheit, das Fehlen abstrakter und ethischer Begriffe, so führt die Vergleichung mit dem okzidentalischen Zeus zu positiveren Ergebnissen.

Ursprung mythischer Gestalten.

Mythische Gestalten eines Volkes sind die vollkommensten und tiefsten Erzeugnisse des Volksgeistes. Sie sind es darum, weil ein unvergleichlicher Dreiklang wirkende Kräfte diese Gebilde geschaffen hat. Zunächst hat die Natur selber zu ihrer Entstehung die Anregung gegeben und zu ihrer Ausgestaltung den Kern dargeboten, sodann ist in ihnen das ursprüngliche Denken und Empfinden des Mannes aus dem Volke zum Ausdruck gekommen, und endlich haben Dichter und Denker edelster Art ihre kühnsten poetischen Träume, ihre tiefsten Gedanken in ihnen niedergelegt. Was ein Volk an geistigem Eigentum besitzt, was ihm von den Urvätern und Urmüttern überkommen an Erfahrung, Sitte und Wissen, was es im häuslichen Leben, im Gemeinschaftsleben, in der Kunstübung, im religiösen Leben erfährt, was es in Kampf und freundlichem Verkehr mit den Nachbarn in sich aufnimmt, oder auf der Fahrt in die Fremde gewahr wird, was es in der Natur und im Spiegel der eignen Seele erschaut, kurz, was es gesonnen, gefühlt, gesehen in den Epochen seines Daseins, alles das strömt seinem wesentlichen Gehalte nach auf gewissen Höhepunkten der Entwicklung und unter besonders günstigen Bedingungen zusammen in eine grosse, nationale, poetische Gestalt. Solche umfassende Gestalten sind auf germanischem Boden Hamlet und Faust. Verläuft dieser Vorgang auf dem Gebiete der Religion und zwar zu Zeiten, wo das poetische Empfinden noch das spekulative Denken überwiegt, so ist das Ergebnis eine alles überragende, mächtige Gottesgestalt, und diese erhält ihre letzte und höchste Formung durch keinen anderen als durch den Dichter.

Götter als poetische Gestalten.

So ist Odin entstanden, so Zeus. Beide sind auf der höchsten Stufe ihrer Entwicklung vom poetischen Standpunkte aus zu betrachten, im Gegensatz zu den orientalischen Göttern. Was im Osten der Priester schuf, schuf im Westen der Dichter. Dort der Verstand, hier die Einbildungskraft. Was die Götter der Inder und Eranier an geistiger Intensität und religiöser Weihe durch ihren Ursprung aus hochgespanntem, religiösem Gefühl und aus philosophischer Spekulation gewinnen, das büssen sie jenen gegenüber ein an poetischem Gehalt.

In der Entwickelung der Götter zu poetischen Gestalten tritt die kultische Bedeutung mehr und mehr in den Hintergrund. Die Stelle der religiösen Erhebung nimmt die naive Freude am dichterischen Gestalten ein. Der Gott wird allmählich der Mittelpunkt poetischer Erzählungen, seine Persönlichkeit, die äussere wie die innere, tritt immer plastischer hervor. Die Abstraktion, der Tod aller Poesie,

bleibt fern, und das persönliche, individuelle Leben gewinnt zentrale Bedeutung. In dieser gleichartigen Entwicklung liegt zum Teil die Verwandtschaft des obersten Gottes der Nordgermanen mit dem der Griechen begründet. In der Auffassung aber und Ausgestaltung sind sie in dem selben Grade verschieden wie die beiden urverwandten Völker. So klar wie der hellenische Himmel ist auch das Bild des Zeus. Da ist keine Dunkelheit, da gibt es keine Vorstellung, die nicht in voller Deutlichkeit vor dem Blick stände. Die plastische Kraft des hellenischen Geistes, die alles, dessen er sich bemächtigt, zu vollkommen anschaulichen, in Schönheit erstrahlenden Bildern formt, hat in der Schöpfung des erhabenen Bildes des obersten Gottes das Höchste geleistet.

Odin und Zeus.

Was dem griechischen Geiste das Schöne, das bedeutet dem germanischen das Sinnvolle, was dem Hellenen die Klarheit war, war dem Germanen das Ahnungsvolle, Geheimnisumwobene. Sinnreichtum, Geistestiefe, geheimnisvolle Dunkelheit, Gemütstiefe sind darum die wesentlichen Kennzeichen des nordischen Gottes. Zeus ist in seiner Göttlichkeit machtvoller aufgefasst als Odin. Wenn er das lockenumwallte Haupt schüttelt, erbebt der Olymp. Auch bei ihm sind Macht und Weisheit Attribute seines Wesens. Er ist der Herrlichste, Beste, Höchste; sein Auge sieht alles was vorgeht, sein Rat überlegt alles was geschehen wird, seine Entscheidung ist die weiseste. So ist er der mächtigste und weiseste Gott. Es widerstrebte dem religiösen Empfinden des Griechen, seinen obersten Gott als einen werdenden darzustellen.

Welches ist denn nun die Form, in der das poetische Schaffen der nordischen Dichter ihren Gott zu allerhöchst dargestellt hat? Es ist keine andere als wie bei den Hellenen: die in die Sphäre des Ueberirdischen erhobene Idealgestalt des Menschen. Seine Eigenschaften sind die des Menschen, aber der Erdenschwere und Beschränktheit entkleidet und ins Wunderbare auseinandergespannt. Alles was der Germane wünschend entbehren musste, wies er seinem Gotte zu. In dieser menschlichen, aber idealen Auffassung Odins liegt der Grund des Unterschiedes des Germanengottes von den abstrakten und ethischen Gestalten und Gewalten der östlichen Völker. Hier liegt die Erklärung für die plastische Gestaltung, die individuelle Auffassung, für die besondere Darstellung des Geistigen und der Macht in dem Geistesgott und schliesslich für seine Stellung als Weltordner und Weltwalter. Der germanische Geist fand — wenn ein paradoxer Ausdruck erlaubt ist — die Göttlichkeit seines Gottes in der höchsten Menschlichkeit. Es gibt keinen Gott in den alten Mythologien, bei dem mehr Liebe und Treue aufgewendet wäre zur Darstellung des individuellen geistigen Lebens, als Odin; es gibt

Odin als menschliche Idealgestalt.

keinen andern Gott, in dem die Verschmelzung so vieler verschiedener geistiger Züge versucht wäre. Was bei den Griechen in Zeus, Apollo, Athene, Dionysos, Hermes, Asklepios einzeln verkörpert wurde, vereinigt sich in Odins einziger Persönlichkeit. Er war Heldengott, Kriegsgott, Gott der Weisheit, der Weissagung, aller Wissenschaften, des Zaubers, Gott der Dichtung, Gesetzgeber, Arzt, Weltordner und -walter zugleich. Freilich es fehlt der Gestalt Odins die höchste poetische Einheit, es fehlt jener Zeit und darum auch diesem Gottesbilde die philosophische Tiefe, das leidenschaftliche Ringen nach einer befriedigenden Weltanschauung. Der Ernst des Daseins war noch nicht herangetreten an das nordische Volk, sein Leben noch nicht in der Tiefe aufgewühlt durch den scharfen Griff des Schicksals, die Disharmonien des Weltgetriebes vermochten erst die Oberfläche ihres Seelenlebens zu erschüttern. Das Volk, das diesen Gott geschaffen, und das sich von ihm geschaffen wähnte, war noch natürlich genug, um die ernsten, schweren Fragen des Lebens mit jener Mischung von Ernst und Spiel zu behandeln, die naiven Zeiten ihr Gepräge gibt.

* * *

Wir haben im Vorstehenden auf diejenigen Züge hingewiesen, die das Spezifische, das Germanische in der Gestalt Odins ausmachen; wir durften sie als eine poetische Zusammenfassung des geistigen Lebens der alten germanischen Heidenzeit bezeichnen. Als solche haftet ihr zugleich ein Gefühlswert an, weil sie eben an der Scheide zweier Epochen steht. Sie gemahnt wie eine letzte und höchste geistige Zusammenfassung einer abschiednehmenden Zeit, deren Bestes jedoch lebendig bleibt.

Uebergangs-Betrachtung.

Was ist dies Beste?

Der Strom des Lebens flutet weiter. Jahrhunderte rollen heran und vorbei. Das Mittelalter schreitet wuchtig herauf; mit ihm treten neue Gedankenwelten in das Bewusstsein der Völker. Das geistige Leben treibt neue Sprossen, eine fremde Religion legt sich mächtig umgestaltend über die Länder, mit ihr eine fremde Kultur. Unbekannte Lebensgebiete werden entdeckt; der Staat, die Gesellschaft ordnet sich um; das Denken, Fühlen, Handeln wird vor eine Fülle neuer Aufgaben geführt: eine umgewandelte Welt tritt uns vor das Auge, richten wir den Blick von der Zeit des letzten Heidentums, den Stufengang der Kulturentwicklung überspringend, mitten hinein ins Mittelalter. Die Umwandlung schreitet fort. Die Reformation greift den germanischen Völkern in die tiefste Seele hinein, das achtzehnte, das geistig unruhigste der Jahrhunderte, entwindet sich dem Schosse der Vergangenheit, das neunzehnte steigt herauf: neue und reichere Formen sind den alten entkeimt, um sie zu ersticken, ganze

Anschauungskreise sind in Nichts versunken, Gesellschaftsformen vergangen. Der Geist hat sich zu früher nie geahnten Aufgaben geweitet und neue Kräfte entwickelt; die Lebensschicksale haben die Völker durcheinander geschüttelt, in sich und mit andern; man meint fast, neue Menschen träten den alten germanischen Boden. Und doch, durch all dies Gewirr und Gewoge, durch diese unaufhörlich rollende Bewegung, in der nur die Veränderung stätig erscheinen möchte, zieht sich wie der Saft durch den Baum ein konstantes Element: der durch die Rassenanlage bestimmte Geist.

Die grundlegenden Eigentümlichkeiten des germanischen Geistes, aber nur diese, werden durch keine der zahllosen Veränderungen betroffen; sie sind die selben in der Zeit, als die Mythen von Thor und Odin geschaffen wurden, und in der Zeit, als Beethoven seine Symphonien dichtete; sie offenbaren sich am reinsten im unverdorbenen Mann aus dem Volke und im Genie.

In der Gestalt Odins sind die geistigen Eigentümlichkeiten der alten Zeit am unverfälschtesten ausgeprägt, darum kann sie als Repräsentant des germanischen Geistes überhaupt gelten. In ihr müssen wir die autochthonischen Kräfte, die in der germanischen Geisteskultur wirksam sind, wiederfinden, und umgekehrt, aus ihr müssen sie ermittelt werden können, wie sie in der Geistesgeschichte fortwirken.

Erst indem wir in die Tiefe des Volksgeistes, der diese elementare Gestalt geboren hat, hinabtauchen, vermögen wir ihre tiefste Eigentümlichkeit zu erkennen.

III.

Odin als Repräsentant des germanischen Geistes.

> Von den Taten und Gaben unserer Vorfahren erfüllt, sind wir im Stande, jene wiederum selbst richtig zu erkennen und nach dem ihrem Werke innewohnenden Geist reiner Menschlichkeit zu würdigen.
> R. Wagner.

Das Fundament, auf dem die geistige Persönlichkeit Odins sich aufbaut, ist auf den ersten Blick erkennbar, es ist sein unstillbarer Durst nach Erkenntniss. In fast allen Sagen kehrt das Streben nach dem Wissen in immer neu gewendeten Formen wieder. Die wesentlichen Arten der Erkenntnis sind in ihm dargestellt, die poetische Intuition, die sammelnde Ueberschau, die Erwerbung des Wissens durch die Tat, wohl gar durch den vollen Einsatz der Persönlichkeit.

Unaufhörlich sammelt er das Wissenswerte; wo sich geistiges Leben zeigt, zieht es ihn mit stärkstem Triebe hin. Es ist das Spezifische in Odin, wie in dem Volke, das ihn geschaffen, dass der Trieb zur Erkenntnis ihm keine Ruhe lässt, bis er die höchste Summe von Wissen, die möglich ist, sich angeeignet hat; das bedeutet für den Gott das ganze Universum des Geistes. Die Welt der Dinge, die Elemente, die Menschenwelt, die Lebenden und die Toten, das ganze Reich der Geheimnisse, die Vorzeit und die Zukunft müssen ihren geistigen Gehalt hergeben, um den Gott zum geistigen Besitzer und zum Beherrscher der Welt zu erheben. Es ist das Spezifische an Odin, dass an Stelle der Allwissenheit das Streben nach ihr tritt.

So ist der Gott der Repräsentant für den einzelnen Germanen geworden, der nimmer rastet, seine Bildung zu erweitern, sein Wissen zu mehren, seine Erkenntnis zu vertiefen. So ist er das zusammengefasste Bild für die mächtiger und mächtiger sich entfaltende germanische Geisteskultur geworden. Denn was ist das Fundament der germanischen Kultur, und was hat sie zu so gewaltiger Höhe erhoben? Der Drang nach dem Wissen, der nie verlöscht, stäts sich ausbreitet, unaufhörlich sich steigert.

Wissensdurst in der Mythologie.

Schon in der Vorzeit regt sich dies Streben nach Erkenntnis, dieser Drang von der Erscheinung auf ihr Wesen vorzudringen. Die Kraft und den Umfang des geistigen Lebens eines Naturvolkes kann man am besten ergründen aus der Fülle und Art der Antworten, die es für die tausend Fragen und Rätsel findet, welche die Welt der Erscheinung ihm darbietet. Das Suchen nach geistigen Zusammenhängen macht das innere Wesen der germanischen Mythologie aus. Einen unsagbaren Zauber strömt dieses naive, seiner selbst noch unbewusste Streben nach Erkenntnis auf uns Spätgeborene aus, die wir vermögen, die Ursachen von den Wirkungen zu trennen, die Kräfte aus den Erscheinungen herauszulösen. Die Wolke ballt sich zu ungeheuren Gebilden und zieht majestätisch am Himmelsdom entlang — warum? Ueber dem Flusslauf steigen Nebel auf, quirlen zusammen, ringen miteinander, jagen umher und zerfliessen vor dem Strahl der Sonne — was bedeutet das? Der Bach dreht geheimnisvoll murmelnd seine kreisenden Wirbel — was raunt er? Der Sturm heult brausend daher — was jagt ihn? Der Sommerwind säuselt und flüstert im Wald — was flüstert er? Jeder Blick in die Natur löst eine Frage aus, und keine bleibt unbeantwortet. Die germanische Mythologie scheint zu beweisen, dass es kein sichtbares und hörbares Ding, kein tieferes Erlebnis gibt, das dem Germanen nicht Anregung gab zum Denken. Und ferner, nirgends findet man in der germanischen Mythologie eine rohe, sinnlose Personifikation, allerorten taucht der Geist des Volkes in den tiefsten Sinn des Naturvorgangs ein, gerade das

mit menschlicher Gestalt umkleidend, was den Kern der Ercheinung ausmacht. Die fruchttragende Erde wird als Weib verkörpert, das Universum als Baum, der geheimnisvoll säuselnde Wind als der weiseste und geheimnisreichste der Götter, die schädigende wie die segenbringende Art des Gewitters in der Gestalt des riesenbekämpfenden und erdbefruchtenden Donar, die Beziehungen der Sonne zur Erde in dem sinnreichen Mythus vom Frauenraub oder der Erlösung der Jungfrau.

Die Neigung, verborgene Beziehungen zu ergründen, führte dazu, die ganze Natur in Geist aufzulösen. Am schönsten zeigt sich dies in der bedeutungsvollen Tatsache, dass der Germane den meisten überirdischen Gestalten als wichtigsten Zug ihres Wesens überirdische Weisheit beilegt. Wie die Gestalten des Wafthrudnir, des Suttungr, des Mimir zeigen, trugen die Riesen in sich den Schatz uralter Weisheit, die bis in die Zeit des Anfangs der Welt zurückreicht. Die unterirdischen Zwerge sind nicht nur zu allen Künsten geschickt, sondern wissen auch wie Alvis auf alle Fragen Bescheid zu geben. Von den weisen Volven war schon die Rede. Auch Meermännlein, Walküren, Fylgjur und alle übrigen Schicksalsweiber, die Hexen und die Elben wissen Dinge, die jenseits aller Menschenerfahrung liegen. So zog es den Germanen überall zum Geistigen hin. Die höchste und poetisch vollendetste Verkörperung dieses mächtigen Triebes aber ist Odin, in diesem Sinne die Spitze des gesamten mythologischen Denkens der Germanen.

Leben und Sage.

Auf andern Gebieten des geistigen Lebens der germanischen Völker der Frühzeit zeigt sich das selbe Streben. In der feierlichen Umkleidung besonderer Vorgänge innerhalb des Familienlebens oder der Gemeinschaft mit sinnbildlichen Handlungen erkennt man, dass der Germane dem Geheimnisvollen, Bedeutungsreichen zugeneigt war. Das ganze Rechtsleben war von solchen symbolischen Verrichtungen getragen. In jedem Aberglauben steckt ein geistiger Kern, in dem Sinne als die abergläubische Handlung den Menschen mit den geistigen Kräften, die in der Natur stecken, verknüpft. Der selbe Drang nach dem Geistigen, das selbe Grübeln, Suchen und Tasten nach dem Sinne der Erscheinungen gibt sich in der Volkspoesie kund. „Die Sage ist die Schatzkammer, in welche ein Volk seinen geistigen Erwerb niederzulegen und zu sammeln pflegt.“ (W. Grimm.) In vielen Sagen und Märchen handelt es sich um das Wissen verborgener Dinge. Mit tiefen Geheimnissen sind die Dinge über und unter der Erde bedeckt, und welchem Sonntagskinde es vergönnt war, einen Blick in diese Welt zu tun, dem war ewiges Schweigen auferlegt. Auch in den Sagen und Märchen ist alles Stoffliche mit Geist durchtränkt. Es gibt kein blindes Naturgeschehen, sondern die Erde ist von denkenden

Geistern belebt, die in Wald, Teich, Baum, Acker und Berg hausen. Auch in den Tieren waltet Vernunft. Vögel weissagen, Hirsche und Rehe sprechen, das abgeschlagene Pferdehaupt redet, die kluge Schlange reckt ihr Haupt horchend empor. Uebermenschlich weise Frauen, kluge Zwerge und Riesen kommen auch in der Volkssage vor.

Eintritt in die Geschichte.

So gewahrt man denn, steigt man in die Tiefe des Volksgeistes hinab, wie eindringend und rastlos der Germane die Dinge geistig zu erfassen und zu durchdringen suchte. Freilich, ein bewusstes Erfassen oder gar objektives Erkennen der Aussenwelt ist weder jetzt noch im Mittelalter schon entwickelt. Nur der Trieb ist erkennbar, und dieser wie bei allen natürlichen Völkern an eine poetische Grundstimmung gebunden. Dieser Drang nach Erkenntnis sollte sich bei dem Eintritt der Germanen in die Geschichte glänzend bewähren. Hätten sie nur die Stärke der Faust und die Reinheit der Sitten besessen, welche die alten Schriftsteller einzig an ihnen gewahrten, ihr Einbruch in das Römerreich wäre vorübergebraust wie ein Hunnensturm. Ihre Geisteskraft, ihr Wissensdrang ist es, der sie dauernd zu Herren des Weltreichs machte. Hier fand der mächtig angeregte Wissensdurst der Germanen eine Ueberfülle, an der er sich sättigen konnte. Mit ihrer rastlosen Wissbegierde und ihrer erstaunlichen Anpassungskraft machten sie sich die überreiche und komplizierte Kultur des Römerreichs zu eigen, und nie wieder erlischt, nachdem die erste Krisis, welche die Aneignung der blutfremden Kultur hervorrief, vorübergegangen war, der Drang nach Erkenntnis.

Germanische Kultur.

Nun türmt sich in immer gewaltigeren Dimensionen der gigantische Bau, den wir germanische Kultur nennen, in die Luft. Immer tiefer taucht der grübelnde und forschende, jetzt seiner selbst bewusst gewordene Geist in die Geheimnisse der Menschenseele und der Natur. Eine Entdeckung folgt der andern, jede Erfindung gebiert eine neue. Die Erde, die der Mensch bewohnt, wird durchsucht, und der Himmel, den er über sich sieht, durchforscht. Keine Rast gönnt sich der Wissenstrieb. Wie die Wissenschaft dringt auch die germanische Poesie am liebsten in das innere Wesen der Welt ein. Die bildende Kunst bringt den inneren Gehalt zur Darstellung, anstatt sich an der Schönheit der Form zu berauschen. Was fesselt den germanischen Bildner der Landschaft am meisten? Nicht die Linie, auch nicht die Farbe, sondern das bewegende, gestaltende, wenn man so sagen könnte, das geistige Element: die Luft und das Licht. Erst in germanischen Landen erhält die Musik ideellen Gehalt.

Für den natürlichen Durst gibt es eine Sättigung, der Wissensdurst steigert sich nach jedem Trunke. Ein unablässiges Fragestellen könnte man die germanische Geistesgeschichte von der Urzeit an bis herab auf den versinkenden Tag nennen. Ganze Kulturepochen, wie

das siebzehnte, achtzehnte, neunzehnte Jahrhundert, finden ihr charakteristisches Gepräge in dem Streben das Wissen zu erweitern. Luther, Dürer, Shakespeare, Kepler, Newton, Goethe, Herder, Kant, Grimm, Humboldt, Wagner, Darwin sind Inkarnationen des forschenden Geistes. Bleiben wir einen Augenblick auf deutschem Boden. Auf allen Gebieten des geistigen Lebens im achtzehnten Jahrhundert: in der Philosophie, der Religion, der Pädagogik, in der Wissenschaft, in der Bewegung, die man Aufklärung nennt, in dem Eindringen in das klassische Altertum, in dem Bemühen um die Erkenntnis des Wesens der Persönlichkeit offenbart sich das Suchen nach neuen Erkentnissen. Dann folgt die Epoche der Romantik mit ihrem Streben, die ganze Welt des Geistes zu umspannen und die feinsten geistigen und seelischen Regungen zu ergründen. Die neuere Zeit endlich erscheint vor anderem als die Epoche der grossen Fragestellung an die Natur, die halb willig, halb genötigt ihren Busen öffnet und lange und sorgfältig gehütete Geheimnisse schauen lässt.

Wie ein gewaltiges Crescendo klingt das Streben nach Erkenntnis durch die ganze germanische Geistesgeschichte hindurch. Die kennzeichnende Eigentümlichkeit des germanischen Wissensdurstes ist nicht nur in seiner Stärke und Verbreitung, sondern vor allem in seiner unverfälschten Reinheit zu suchen. Der Germane strebt nach dem Wissen zuerst und zuletzt um des Wissens willen. Keine Antriebe fremder Art mischen sich ein, wie beim Inder der religiöse Trieb, durch die Erkenntnis des Wesens der Welt zur Vereinigung mit dem Göttlichen zu gelangen, wie beim Semiten ethische und soziale Antriebe, beim Griechen das Streben nach harmonischer Ausbildung der Persönlichkeit, beim Römer staatlich politische Nötigungen.

Für die dichterische Verkörperung seines Wissenstriebes aber hat die germanische Poesie zwei leuchtende Gestalten geschaffen; eine steht am Anfang, gleichsam vorausschauend — Odin, die andere leitet eine neue Epoche ein — Faust.

Wissen Macht

Wie der Wissensdurst der Grundzug des germanischen Wesens ist, so gibt es nichts, vor dem er ehrfürchtigere Scheu besässe, vor dem er sich williger beugte, als vor überlegenem Wissen. Höheres Wissen verleiht gesteigerte Macht. Diese Ueberzeugung lässt sich im ganzen Verlaufe der germanischen Geistesgeschichte nachweisen, sie findet schon in der Erscheinung Odins deutlichen Ausdruck. Es wurde im ersten Teile gezeigt, wie die höchste Stellung als Weltherrscher dem Gott des Geistes zugewiesen wurde. Es ist nicht mehr klarzustellen, auf welche Weise der Windgott den ursprünglichen Himmelsgott im Glauben des Volkes verdrängt hat, in der nordischen Kunst-Mythologie liegt die Begründung klar vor Augen. Die nordischen Dichter verliehen dem Aufstieg des Gottes zur höchsten Würde da-

durch die innere Notwendigkeit, dass sie alle geistige Tätigkeit in ihm vereinigten. Diese Beziehung zwischen Wissen und Macht, diese hohe Schätzung der geistigen Ueberlegenheit ist in den germanischen Völkern lebendig geblieben. Dem Einfluss ihrer grossen Geister gaben sie sich stäts willig hin. Mehr als von den äusseren Machthabern liessen sie sich im Kern ihres Wesens von den geistigen Führern beeinflussen. Freilich bewahrte eine glückliche Mischung von praktischem Sinn und der Hinneigung zum Geistigen den Germanen vor der übertriebenen Schätzung des Wissens. Das Beispiel der Inder zeigt, wie leicht der Trieb zum Handeln dadurch geschwächt wird. Unzählige Male ist der Gedanke der allgebietenden Macht des Wissens in der indischen Philosophie ausgedrückt. Der Brahmane, der die höchste Stufe der Welterkenntnis erstiegen hat, ist dadurch Herr aller Welten geworden. Wer das Brahman erkennt, der hat alle Welten und Wünsche erlangt. Eine so gebietende Stellung wie der Brahmane in der indischen Gesellschaft eingenommen hat, wurde von den Germanen den geistigen Führern nicht eingeräumt.

Hinneigung zum Geistigen.

Ein Blick auf die Gesamterscheinung Odins zeigt, dass seine Tätigkeit vorwiegend der geistigen Welt zugewendet ist. Auch in den Sagen, die sein Heldentum schildern oder seine Liebesabenteuer berichten, tritt sein geistiges Wesen lebendig hervor. Alles was geistig ist oder geheimnisvoll, zieht ihn an. Das ist ein echt germanischer Zug. Die Inder, Griechen und Germanen sind diejenigen Völker, die sich am stärksten zu der geistigen Seite des Universums hingezogen fühlen. Im vorstehenden wurde schon darauf hingewiesen, wie im ganzen Bereiche des Volkslebens diese Tendenz erkennbar ist, wie in der Mythologie, in der Sage, im Volkslied, im Aberglauben, in Sitte und Brauch das Streben, die geistigen Beziehungen zu ergründen, vorwaltet. Der Germane fühlt sich vorwiegend als geistiges Wesen, darum sucht er überall, in der Religion, in der Philosophie, in der Kunst, die Prinzipien auf. Schliesslich dringt die germanische Philosophie zu der äussersten Konsequenz vor, die ganze Welt als ein Geistiges aufzufassen.

Idealität.

Das geistige Schaffen des Germanen verläuft von innen nach aussen. An einer Erkenntnis ist ihm das, was er der Wahrnehmung bei dem Durchgang durch die Seele von seinem eigenen Innern hinzugetan hat, besonders wertvoll. Die Neigung zu Ideellem ergreift sein ganzes Wesen, er hängt sich mit allen Fasern seines Gemütes an eine Idee; der Wille drängt sie zu verwirklichen, so wird die Idee zum Ideal. Welchen Einfluss das Ideal im Denken und Handeln der germanischen Völker geübt hat, darf hier unbeachtet bleiben. So stark wie das Geistige und das Ideale ihrer Kräfte in Anspruch nahmen, so liessen sie sich doch nicht ausschliesslich von ihnen beherrschen

wie das indische Volk. Ein starkes Gegengewicht hindert den Germanen in geistiger Träumerei sich selbst zu verlieren; das ist die Fähigkeit, die durch das Denken gewonnene Erkenntnis jederzeit praktisch zu verwerten. Dem Hang zur Idee steht eine kräftige realistische Begabung gegenüber. Eine ernste Männlichkeit zeichnet trotz allen idealen Sinnes das germanische Denken aus, während das indische weichlich, ja weiblich anmutet. Hier schwingt sich die Spekulation auf, wie der Vogel in die Luft immer höher, bis der Blick im weiten Luftraum sehnsüchtig aber ratlos umherirrt, ohne auf etwas Festes zu stossen. Auch das germanische Denken strebt in die Höhe, aber es baut einen Turm auf breitem Fundament. Bedeutsam ist diese Fähigkeit, die Ergebnisse der Geistestätigkeit praktisch zu verwerten, in der Erscheinung Odins ausgedrückt. Wohl schweift er sinnend und grübelnd umher, anscheinend ein müssiger Wanderer, aber alles was er wandernd erfährt und bedenkt, nutzt er zum Aufbau, zur Ordnung und Leitung seiner Welt. Der im Denken und Dichten mächtige Ase ist zugleich Gesetzgeber, Ordner der Opfertätigkeit. Der gewaltige Kriegsheld ist der Erfinder der Schlachtordnung. Sein Wissen von der Natur nützt er als Arzt. Was er weiss, sucht er zu Nutz und Frommen der Menschheit zu verbreiten. Er ist nicht nur der Sänger der Lieder, sondern auch ihr Lehrer. Die Skalden verehrten Odin als den Bringer und Förderer aller geistigen Kultur. So ist Odin wohl der Mann des Geistes, aber auch der Mann der Tat, in beidem ein echter Germane.

Realer Sinn.

Nicht immer halten sich Wirklichkeitssinn und Streben nach dem Ideal das Gleichgewicht. Leicht trübt ein Ueberschuss des idealen Sinnes die klare Beobachtung und die richtige Wertung der Wirklichkeit. Aus dem Widerstreit des einen mit dem andern entsteht eine eigenartige Mischstimmung, die für das germanische Wesen kennzeichnend ist. Der Idealismus bricht sich leicht an den Schranken der Realität, und das Streben, in die weiten Räume des Geistigen hinauszufliegen, stösst oft an seine natürlichen Grenzen. Dieser Widerstreit gebiert eine zwiespältige Stimmung, die im Denken des einzelnen sowohl wie des gesamten Volkes oft zum Ausdruck kommt. Es ist ein Anflug von Melancholie, der jedoch nicht leicht in trostlosen Pessimismus ausartet, wie bei dem indischen Bruder. Einen eigenartigen Zauber bewirkt diese getrübte seelische Grundstimmung in der Poesie. Ein schwermütiger Ernst lagert schon über den alten Epen. Das alte Lied von der Verdorbenheit der Welt erklingt schon in ihnen. Eine leichte Melancholie dämpft die Fröhlichkeit des Volksliedes, nicht nur, wo es von Scheiden und Meiden singt, sondern auch da, wo der Sänger sich an der Natur so gerne sorglos erfreuen möchte und doch so schnell an ihre Vergänglichkeit erinnert wird. Die er-

Ideal und Wirklichkeit.

Melancholie.

greifendsten und stammesechtesten Gestalten unserer Poesie sind die, welche den Kampf zweier Seelen in ihrer Brust ausfechten müssen, von Hagen und Parzival bis zu Hamlet und Faust. Wenn wir diesen Zug in Odins Bilde vermissten, wir dürften es nicht für eine typische Darstellung germanischen Wesens halten. Und wirklich liegt eine klaglose, männliche Melancholie auch über dieser erhabensten Gestalt der alten Dichtung ausgegossen, eine leise Schwermutstimmung, die weder das männliche Handeln noch das freudige Geniessen des Augenblicks aufhebt. Odin weiss, dass seine Welt, die er mit gewaltiger Geistesanstrengung geordnet hat, dem Untergang geweiht ist. Er weiss, dass all sein Mühen und Denken zuletzt doch umsonst gewesen ist. Aber weder seine Tatkraft noch sein geistiges Streben lähmt diese trübe Erkenntnis.

Universalität.

Er arbeitet rastlos fort sein Wissen zu vergrössern; seinem ungezügelten Erkenntnistrieb entspricht der Umfang seines Wissens. Odins Denktätigkeit ist auf die Aneignung des Universums gerichtet. Mit starkem Stammesgefühl woben die nordischen Dichter diesen Zug zur Universalität in das Bild ihres Geistesgottes. Mit allen Mitteln des Geistes breitet er sein Wissen über die Welt aus. In treffenden Bildern drückten die Skalden diesen Gedanken aus. Der Gott thront auf seinem Weltensitz und lässt seine Gedanken durch die ganze Welt schweifen, oder er wandelt durch alle neun Welten. Ein Schranke richtet sich dem menschlichen Auge undurchdringbar auf, wo das Leben aufhört, da verstummt der Geist, Odin aber wirft die Schranken des Todes mit der Macht seines Geistes nieder und entriegelt den Mund der Toten, aus den Elementen holt er den gedankenhaften Kern heraus, alles Wissen der Welt strömt in seinem Haupte zusammen.

Hiermit rühren wir an einen der tiefsten und stärksten Züge des germanischen Geisteslebens: das Streben nach Universalität des Wissens. In doppeltem Sinne ist das germanische Denken universalistisch zu nennen, einmal, insofern als es den einzelnen Denker treibt, sein Wissen über alle Gebiete, die irgend seinem Streben zugänglich sind, auszudehnen, zum zweiten, insofern das germanische Denken als Ganzes genommen das Universum bis in seine fernsten Winkel zu durchleuchten trachtet.

In Bezug auf die Vielseitigkeit des geistigen Strebens ist der Gott der Weisheit, der Dichtkunst, der Heilkunde, der Gesetzeskunde, der Wissenschaften, der Stammvater aller jener germanischen Männer, die sich eine allgemeine Bildung anzueignen streben, die das Ganze zu umfassen suchen, um von so hoher Warte aus das Einzelne um so sicherer zu erfassen, der Männer wie Goethe, Humboldt, Wagner, die in kleinerem Maassstabe unter Gelehrten und Ungelehrten unzählige Male wiederkehren.

Ueberschauen wir das Geistesleben der Germanen, wir finden zu jeder Zeit im Kleinen wie im Grossen die Richtung auf das Universelle. Echt germanisch ist die Auffassung, die stätig vom Einzelnen auf das Ganze hindrängt, die Denkweise, welche darauf abzielt, die Welt als ein Zusammenhängendes aufzufassen, sich, den Einzelnen, als Teil des Ganzen zu fühlen, die Dinge und die Erscheinungen sub specie aeterni zu erschauen, alles Einzelne in das grosse, dunkle Weltmysterium hineingleiten zu lassen. Das antike Denken fühlte sich von einer Wand umgeben, das germanische warf diese Wand nieder und flutete hinaus ins Unendliche. Wie der indische Einsiedler tritt der einsam grübelnde Germane kühn an das Problem der Unendlichkeit heran und gibt sich gern den Schauern hin, die das Hineinträumen in die Unendlichkeit über ihn giesst. Es ist ihm unerträglich, andere Grenzen für seine Gedanken zu finden, als die der eigene Wille ihnen setzt. Grössere Mystiker des Unendlichen als die germanischen sind nur auf indischem Boden gewachsen, so entgeht kein germanisch denkender Mann den Reizen, die aus der grossartigen Konzeption des räumlich Grenzenlosen und zeitlich Ewigen strömen, darum ist die Geistesgeschichte der Germanen überreich an metaphysischen Künstlern und Dichtern. Dieser richtet sein horchendes Ohr auf die Klänge, die aus dem Unendlichen herüberklingen, der Gottesgläubige lebt und webt im Ewigen und sucht mit Auge und Gebet die blaue Himmelswand zu durchdringen, der Astronom stellt Gesetze auf, die für das ganze Weltall gelten sollen, der Philosoph schwingt sich über die Grenzen der Erkenntnis hinweg, dem Mathematiker und Naturforscher ist der Begriff der Unendlichkeit tägliches und vertrautes Rüstzeug,

Und nun eine andere Form des Strebens nach Universalität: die im Verlauf der Geschichte sich immer mehr ausbreitende Erkenntnis von der über alles Messen und Begreifen hinausgehenden Vielheit der endlichen Welt. Hier erkennen wir eine nur dem Germanen eignende Eigentümlichkeit des Denkens. Wohin der Blick sich richtet, gewahrt er die Einheit in Vielheit aufgelöst; jedes Objekt führt den denkenden Geist die Vorstellung des unzählbar Vervielfachten zu. Der Wald erscheint in der Nähe betrachtet nicht als ein einheitlicher Laubkomplex, sondern als eine zahllose Vielheit von Blättern. Der Felsen zerbröckelt von dem forschenden Blick wieder in die Myriaden von feinen Sandkörnchen, die ihn einst bildeten. Die Pflanze wie jeder andere Organismus entschleiert ihren Ursprung aus Zellgefässen. Um die Vielheit zu gewahren, verhundertfacht der germanische Forscher die Schärfe seiner Augen. Der forschende Geist ruht nicht eher, als bis er das Universum in einzelne Partikelchen zerlegt und es nachschaffend aus ihnen wieder aufgebaut hat. Dies Spiel zwischen dem Einzelnen und der zusammengefügten Einheit trägt echt germanisches

Geistesgepräge, es findet sich nicht allein in der Naturwissenschaft; auch in der Baukunst lässt sich das starke Gefühl für die Vielheit in der Einheit erkennen. Einen so grossartigen, jeden Gedanken an die Vielheit des Materials wegscheuchenden, einheitlichen Bau, wie den griechischen Tempel, vermochte die germanische Kunst nicht zu schaffen. Das Gesetz vielmehr, welches der Baumeister in der Natur gewahrt, überträgt er auf das Kunstwerk. Aus der zahllosen Fülle der einzelnen Zierrate baut sich, von ferne angeschaut, die Einheit des gotischen Domes zusammen, ebenso wie der Backsteinbau auf keine Weise die Zusammenfügung aus einzelnen Ziegeln verhüllt.

Diese Neigung zum Vervielfältigen, dies Hineinträumen in das grenzenlose All, dieser metaphysische Verkehr mit dem Ewigen, diese Ausspannung des Wissens über die weitesten Räume verleiht, wie dadurch schon der Gehalt von Odins Gestalt vertieft wurde, der germanischen Geistesgeschichte einen eigenartigen Reiz, eine unergründliche Tiefe, einen Zug imponierender Grossartigkeit.

Gemüt und Geist.

Diese Neigung ist darum echt germanisch, weil sie eng mit dem Gemütsleben verknüpft ist. Der Germane kennt überhaupt keine bessere und reichere Art des geistigen Schaffens, als das, welches aus der Tiefe des Gemüts quillt. Der Israelit, der Römer, der keltische Romane setzt den Stimmungen und Mächten des Gemüts Widerstand entgegen, wenn sie aus der Seele in den Verstand steigen, denn er fürchtet, dass sie sein klares Denken verwirren möchten. Der Germane jedoch entfaltet seine gewaltige Denkkraft am schönsten, wenn er alle inneren Kräfte ungehemmt walten lässt. Umfang, Kraft, Tiefe und Intuitionsfähigkeit ersetzen, was seinem Denken an bohrender Schärfe mangelt. Zu allen Zeiten trugen diese innerlich so tief veranlagten Männer das Herz in den Augen, wenn sie in die Welt schauten, und erfassten mit dem Gemüt die Wirklichkeit treuer und vollkommener, als mit dem Verstande allein.

So ist Odin ebensosehr eine Schöpfung des germanischen Gemüts als des germanischen Denkens. Die geheimnisvolle Gewalt des verwandtschaftlichen Mitempfindens zieht jeden Germanen zu dieser vertrauten Gestalt; er fühlt, wie die Tiefe seines Gemüts in Schwingung gerät, wenn er sich dieser Gestalt nähert. Diejenigen Gemütseigenschaften, die er in der Geschichte, in der Kunst, in der Poesie als die wahren und grundlegenden germanischen kennen gelernt hat, findet

Innerlichkeit.

er in Odin wieder. Vor allem die Innerlichkeit, mit welcher der Germane alles äusserlich Geschaute in der Seele verarbeitet. Bei kaum einem Gott ist das Wesen des Naturvorganges mit solcher innern Wahrheit und Feinheit verkörpert als im Windgott. Jede Situation, in der er dargestellt ist, sein Verhältnis zu Menschen, Riesen und Göttern, zu den Elementen, zu dem Weltganzen

ist in fortschreitender Vertiefung bis zur Innerlichkeit durchgeführt. Die feinsten Schwingungen des Naturlebens, wie die unstäte Natur des leichten, schmeichelnden Windes, sind in ihr wiedergegeben, denn eine feine Sensitivität zeichnet das germanische Naturgefühl aus.

Traulichkeit, Liebe.

Aus dieser Innerlichkeit entspringt das Gefühl der Traulichkeit, der Zauber gemütlicher Wärme, den diese Gestalt ausatmet. Wenn Odin als Wanderer in langem Mantel einherschreitet, so ist das ein Bild, in dem die gemütvoll empfindende Volksseele zum Ausdruck kommt. Alles, was der germanische Geist bildet, durchzieht eine warme Liebe. Die Liebe, die des Germanen Gemüt durchwärmt, trägt er in die Welt hinaus und lässt sie einströmen in seine poetischen Gestalten. Die innere Sympathie, mit der die nordischen Dichter das Bild Odins schufen, wird sofort in dem wieder lebendig, der diese Gestalt nachzuempfinden sich bemüht.

Treue, Beharrlichkeit.

Der Grundzug des germanischen Gemüts ist die Treue. Sie wirkt auch im Geistesleben mächtig, indem der Germane an dem Objekt seines Denkens festhält, bis er es voll ausgeschöpft und in den Schatz seines innerlichen Lebens eingefügt hat. Auch Odin hält mit germanischer Treue an der Schöpfung seines Geistes fest. Mit germanischer Beharrlichkeit und Stätigkeit sinnt und sorgt er für seine Welt. Er hält die Treue bis zum letzten Tag, obwohl er die Vergeblichkeit seines Mühens weiss. Aus dieser Treue und Beharrlichkeit, mit der alle geistige Tätigkeit ausgeübt wird, fliesst unfraglich eine ringende Schwerfälligkeit. Die Hemmungen, welche der Grübelsinn, das Haften am Gegenstande, der tiefe Ernst und das Streben nach möglichst bedingungslos gültiger Wahrheit dem leichten Auffluge des Geistes entgegensetzen, sind an allen poetischen und künstlerischen Gestalten der germanischen Völker erkennbar. So spielend konzipierte, geniale und doch tiefsinnige Schöpfungen, wie der hellenische Geist in Zeus, Apollo, Prometheus, Antigone hervorbrachte, sind dem germanischen Geist versagt. Wie die Gestalt Parzivals, Hamlets, Faust trägt die Gestalt Odins den Stempel voraufgegangenen Ringens und Kämpfens des denkenden Geistes an sich.

Ernst und Schwerfälligkeit des Denkens.

„Urtiefen."

Der tiefste Zug des germanischen Gemütslebens, der sich in seinen poetischen und künstlerischen Schöpfungen ausprägt, ist in dem geheimnisvollen Dunkel zu finden, das die Gestalt des Geistesgottes umgibt. Das Gemütsleben ist im Volke und in seinen besten Vertretern von einer unergründlichen Tiefe. Dieser Tiefe ist sich der Germane bewusst, darum lauscht er gern den Stimmen, die aus dem Urgrunde des Unbewussten leise in das Bewusstsein hineintönen. Er gibt sich gläubig den Regungen und Trieben hin, die auf dem Grunde der Seele lagern. Hier stehen wir vor den „Urtiefen des germanischen Geistes", in die keine Verstandesleuchte hinabscheint, hier ist die

Quelle für das Dämmerige, Ahnungsvolle, das mystische Empfinden, das Visionäre, das dem germanischen Gemüts- und Geistesleben ein so eigenartig tiefes Gepräge gibt. Es ist die Quelle für die Imponderabilien, auf denen der Germanen religiöses Leben, ihre Kunst, ihre Dichtung, sogar ihre Wissenschaft und ihr Gemeinschaftsleben zum grossen Teil ruhen. Wir empfinden, dass hier das Beste, was dem Volkstum eigen ist, sein innerster Kern, sein unverlierbares Erbe steckt. In Worte lässt es sich nicht fassen, darum mag es genügen, an das Geheimnis gerührt zu haben. Mystisches Dunkel umschleiert auch Odins Gestalt. Das Reich des Traumlebens ist über sie ausgespannt. Das Beste von seinem germanischen Gehalt erhält Odin, der Geistesgott, durch diese Verkörperung des mystischen Elements in ihm, das sich in seinen Beziehungen zum Reiche des Todes, zu der schweigenden Materie, in seiner Gabe des Vorausschauens, in seinem Charakter als Gott des Zauberwesens kundgibt.

Gemüt und geistige Kultur.

Alle diese Eigenschaften: Innerlichkeit, Wärme, Liebe, Treue, Beharrlichkeit, Traulichkeit, mystisches Empfinden gewahren wir überall, wohin wir im Bereiche der germanischen Kultur unsere Blicke kehren. Wir hören in der gesamten Mythologie diesen Gefühlston erklingen. Mit tiefer Innerlichkeit und warmer Herzlichkeit sind die Gestalten der Elben gebildet. Die tiefsten Gründe des Wissens taten sich dem Germanen als dämmernde Erkenntnisse auf; die Schicksalsmächte, die riesischen Nornen und der neue Gott traten ihnen nicht als plastische Gestalten sondern als schattenhafte, geheimnisumwobene Wesen vor die Phantasie. Welche Innigkeit und Traulichkeit, welchen reichen Gehalt an Liebe, welche Neigung zum Wunderbaren, Ahnungsvollen das germanische Märchen in sich birgt, hat jeder Germane in seiner Kinderzeit empfunden. In aller Volkspoesie germanischer Stämme kommt eine feine, innige Sympathie für die zarten Stimmungen und Uebergänge im Ablauf der Naturerscheinungen zu Worte. Die geheimnisvolle Stimmung der aus den dunklen Ackerfurchen aufsteigenden Nacht mit ihren ungewissen Lauten, die Schauer des Waldes und der Bergeseinsamkeit, der Stimmungsgehalt der einsamen Haide, das Raunen des Windes und der Wellen, der Wechsel der Naturvorgänge im Verlaufe der Jahreszeiten haben eine wunderbar reiche Skala von Gefühlstönen im germanischen Geistesleben ausgelöst. Zu gewaltigen Ergebnissen führte diese feine Sensitivität in den Naturwissenschaften. Gerade die besten der germanischen Naturforscher verbanden mit der logischen Schärfe des Geistes solche künstlerische Empfindsamkeit. Nur mit einem Worte sei daran erinnert, wie die Mächte des Gemüts die germanischen Litteraturen durchleuchtet und durchwärmt haben, wie sie die Lyrik dieser Völker zur tiefsten, herzlichsten, traumhaftesten der Weltdichtung erheben, wie sie zur reichsten

Entfaltung überall da gelangen, wo die Dichter sich auf den sicheren Grund des Volkstums stellen. Ebenso braucht nur flüchtig an die Gestalten der echten germanischen Kunst, an die Bilder Dürers, an die Radierungen Rembrandts, an die Madonnenstatuen, die Tonschöpfungen Bachs, Haydns, Mozarts, Wagners erinnert zu werden, um sofort in ihnen alle die Gemütsregungen wiederzufinden, die das germanische Geistesleben adeln. Wenn der historische Betrachter dieses als ein einheitliches, dem wesentlichen Gehalte nach stäts gleich geartetes aus der Geschichte herauszulösen vermag, so ist der Grund dafür die weder in der Stärke noch in der Art je sich bedeutend verändernde Einheit des rassenmässigen Gefühlslebens, auf dem alles geistige Schaffen bei diesem Volke beruht.

Phantasie.

Aus der Tiefe des Gemüts entspringt auch diejenige Kraft des Geistes, welche am mächtigsten das Denken beflügelt, die Phantasie. Ohne die Fähigkeit der inneren Anschauung, ohne die Kraft Bilder zu schauen, das Stumme beredt zu machen, die Wirklichkeit umzudeuten, zu beleben und zu beleuchten, die Wahrnehmungen mit Form und Farbe zu bekleiden, bleibt das Denken abstrakt und geht der rechten Zeugungskraft verlustig. Das Denken des germanischen Volkes ist durch die Phantasie mächtig befruchtet. Die germanische Phantasie ist blühend, warm und doch maassvoll. Während die Einbildungskraft der Orientalen durch schlecht gezügelte sinnliche Empfindungen zur Ueberschwänglichkeit gesteigert wird, ist diejenige der Germanen, so stark und warm sie sich auch äussert, durch die „mâze“ stäts in Schranken gehalten. In der germanischen Mythologie gibt es keine Gestalt, deren Formen oder Eigenschaften ins Maasslose verzerrt sind, keine hundertbrüstige Erdmutter, keinen Indra, der mit dem heiligen Berge das Meer quirlt. Im germanischen Märchen erfährt die Wirklichkeit nur eine bis an gewisse, menschlich und künstlerisch empfundene Grenzen geführte Steigerung, im orientalischen Märchen jedoch schwingt sich die Phantasie in ein üppiges Traum- und Wunschreich, in dem maasslose Zaubergewalten, Zaubermäntel, Wunderlampen, fliegende Holzpferde ihre phantastische Rolle spielen.

Die plastische Gestaltungskraft, die der Germane in hohem Maasse besitzt, arbeitet so stark und sicher, dass die Bilder, die sie hervorbringt, dem Nachschaffenden klar und deutlich vor Augen stehen. Man lasse sich einmal die Gestalten der Poesie und Kunst von der Urzeit bis auf den gegenwärtigen Tag vor dem geistigen Auge vorüberziehen, welche Fülle, welche Verschiedenheit, welche Kraft, welche Weichheit, welche Summe an Schönheit, Anmut, Lebendigkeit. Man versenke sich einmal in das Innere der germanischen Sprachen, welche anschauliche Kraft; jeder Satz lebt von Bildern und Gleichnissen wie die Frühlingswiese von Blumen. Was die Natur in der unendlichen

Fülle ihrer Töne und Erscheinungen hören und schauen lässt, tönt in der Sprache in Worten wieder und spiegelt sich ab in ihren Bildern. Oder man folge den Meistern der Phantasie, Shakespeare und Goethe, auf den Pfaden ihrer poetischen Gestaltung, alle Formen und Stufen der Empfindung und Anschauung findet man vertreten, bis auf eine — das Graziöse. Denn die germanische Phantasie arbeitet schwerer und langsamer als die leicht entzündbare, leidenschaftliche des Inders und Babyloniers, als die heitere, graziöse und durch stärkere ästhetische Begabung beflügelte Phantasie der Griechen; darum entbehrt sie aber nicht der Fähigkeit, den Gegenstand ihrer Anschauung in volle, satte Farben zu tauchen.

Phantasie in Odins Bilde.

In Odin hat die so geartete Phantasie der Germanen ein Bild von hoher Vollendung und von ungeschwächt durch die Jahrhunderte hindurch wirkender Kraft geschaffen. Aus der Blütezeit der Phantasie, aus der Zeit, wo das Denken noch unmittelbar hervorging aus dem Einssein mit der umgebenden Natur, stammt diese natürliche, erdentsprossene Gestalt. Das Erhabene, Pathetische wiegt in dem Bilde vor, wie es überhaupt im Wesen der altgermanischen Poesie lag. Der heldenhafte, kriegerische Geist, der das Gemüt der Germanen ausfüllte, drang vom Bereiche des Handelns in alle Gebiete geistiger Tätigkeit über. Die Sprache und die Poesie aller Stämme gibt Zeugnis davon. Darum verweilt die Phantasie am liebsten an den heldenhaften Zügen des Gottes. Leuchtende Farben stehen dem Dichter zu Gebote, wenn er den Kriegshelden malt, wie er in strahlender Herrlichkeit, mit goldener Brünne umpanzert, den goldenen Helm auf dem mächtigen Haupte, den Speer Gungnir in der Hand, auf windschnellem Rosse in die Schlacht reitet.

Auch die feineren, geistigeren Anschauungen kommen zu lebendiger Darstellung. Welcher von den Sagen, die den Geistesgott zum Mittelpunkt haben, wir uns auch nähern mögen, immer hat die phantasiebefruchtete Gestaltungskraft dafür Sorge getragen, dass die Erscheinung in voller Deutlichkeit vor dem Auge steht. Als aus dem tiefsten Grunde germanischen Gemüts und germanischer Phantasie geboren erscheint uns die Gestalt Odins als Wanderer, wie er uralt, gross, vom Barte umwallt, in den flatternden Mantel gehüllt, den breitkrämpigen Hut über das fehlende Auge gezogen, dahinschreitet. Mit kräftiger, realistischer Kunst malen die Strophen der Havamal den speerverwundeten Gott, wie er am Baume hängt; mit ähnlicher realistischer Kraft zeichnet die Grimnismal den sinnenden Greis, wie er am Feuer röstend sitzt. Das strenge Maasshalten der germanischen Phantasie bewährt sich, wo es gilt, den Gott als Herrscher der Welt darzustellen. Sie meidet alle Ueberschwänglichkeit, sie vergrössert das Bild nicht ins Grenzenlose, sondern, um die Bedeutsamkeit des

Bildes darzustellen, bedient sie sich des einen feinen Zuges, dass sie dem auf dem Himmelssitz tronenden Gott die beiden Raben zugesellt, die vom Erkundigungsfluge heimkehrend, ihm Kunde von den Vorgängen der Welt ins Ohr flüstern. So ist alles in den Sagen Anschauung geworden, kein Fuss breit unsinnlicher Abstraktion geblieben. Die ganze Gestalt ist innerlich und äusserlich poetisch und — Odin selbst ist ein Dichter.

Denken und Dichten.

Wo er sich äussert, geschieht es in poetischer Form. Ob er Sagen erzählt, ob er Sprüche der Lebensweisheit spendet, ob er heilt oder zaubert, immer ist es der Dichter, der denkt, handelt und spricht. Mit Dichteraugen schaut er die Welt an, schauend ergründet er ihren verborgenen Sinn. Denn, wie gezeigt wurde, ist der tiefere Sinn des Mythus von Suttungs Met kein anderer, als dass ein Trunk von ihm den Geist erregt zu dichterischem Schauen und Schaffen. Für den Germanen ist Weisheit und Dichtung eng miteinander verknüpft. Wie der Inder zur Zeit der Veden „kannte er keine andere Wissenschaft als die im Liede spricht". (Uhland.)

Wiederum haben hier die nordischen Dichter eine bedeutsame Seite germanischen Wesens enthüllt. Tief im Blute steckt dem Germanen die Ueberzeugung, dass das eigentlich schöpferische Denken der schauenden Einbildungskraft entspringt, dass der Dichter dem inneren Wesen der Dinge um einen Schritt näher steht als andere Sterbliche, dass die dichterische Schaukraft tiefer dringt als alles Forschen des rechnenden Verstandes. Wiederum ist Odin der Vertreter aller der germanischen Männer — Dichter, Künstler, Gelehrten und Philosophen — die kraft ihrer inneren Anschauung die Wahrheit der Dinge unmittelbar zu erfassen und darzustellen vermochten.*) Abstrakte Intelligenz und schöpferisches intuitives Denken stehen einander gegenüber. Jene setzt, um zur Erkenntnis der Wahrheit zu gelangen, die logische Schliesskraft des Verstandes allein in Bewegung, dieses lässt alle Kräfte des Geistes und Gemüts ungehemmt walten. Dem letzteren erkennt der Germane die Palme zu. Der grösste Dichter ist ihm der grösste Denker und von den Gelehrten lässt er nur die gelten, die diese Schaukraft besitzen. Wie äussert sich nun das dichterische, oder wie man umfassender sagen könnte, das künstlerische Denken? Vorurteilslos und rein anschauend stellt sich der Denker dem Objekt gegenüber, und im Gegenspiel des Empfangens und Gebens enthüllt sich ihm der innere Kern der Erscheinung. Das Erkenntnisvermögen des künstlerisch denkenden Geistes ist um einen Grad stärker als das des rein logisch schliessen-

*) Vgl. Felix Dahn. Odin und Thor als Ausdruck des deutschen Volksgeistes. Bausteine I.

den Menschen, denn zugleich mit dem inneren Gehalt umfasst er die äussere Form, so Kern und Hülle, das Vorher und Nachher und das Umher, oder, um es mit einem Worte zu sagen, die Totalität der Erscheinung erschauend. Diese intuitive Art des Denkens steigert sich im Genie häufig zu metaphysischem Schauen, zu blitzartiger Einsicht in das Getriebe des Geschehens.

Die künstlerische Weise zu denken offenbart sich bei allen dichterisch veranlagten Völkern; bei den Griechen und Germanen ist sie auf der Naturstufe die einzige, auf der Kulturstufe die vorwiegende, oder doch die höhere Form. Der bestimmende Lebensfaktor des Volkes in der Jugendzeit, die Tradition, findet hauptsächlich unter poetischen Formen statt. In jede Lebensäusserung des germanischen Volkes spielt die dichterische Grundstimmung hinein. Die Stammesverfassung, das Leben der Sippe und Familie, Hochzeit, Begräbnis, Besitzwechsel, Rodung, die Feier des Wechsels der Jahreszeiten, Volksversammlung, Auszug zum Kriege und Heimkehr, von allen rein religiösen Handlungen zu schweigen, alles dies vollzieht sich in Formen, deren Wurzeln nicht im logischen Denken, sondern in poetischem Empfinden ruhen. Der Germane der Naturstufe vermochte garnicht anders anzuschauen als künstlerisch. Darum fand seine Naturanschauung in Mythologie und Sage nicht nur einen so plastischen und häufig ergreifend schönen Ausdruck, sondern auch einen so tiefen Gehalt. Ewig gültige Wahrheiten bergen für den Menschen, soweit er empfindendes Wesen ist, diese, wie man meint, rohen Ausdrücke des poetischen Denkens.

Was in den Volksepen jedem, der germanisch empfindet, als die innere Wahrheit dieser Poesie kund wird, ist wiederum poetisch erschaut; es ist die dem verstandesmässigen Denken unerreichbare Wahrheit in der Wiedergabe des Kernes der Volksart, seines Fühlens, Denkens und Handelns. Die grossen Heldengestalten der Epenzyklen, sind Typen ihres Stammes. „Das Volk hat von jeher die unnachahmliche Befähigung gezeigt sein eigenes Wesen nach dem Gattungsbegriff deutlich sich vorzustellen. Die Götter und Helden seiner Religion und Sage sind die sinnlich erkennbaren Persönlichkeiten, in welchen der Volksgeist sich sein Wesen darstellt“ (R. Wagner). Die selbe Kraft des unbewussten künstlerischen Denkens offenbart das Volkslied und die Volkssage. Mit dichterischem Auge ist hier das ewige Verhältnis des Menschen zur Natur, zur Heimat, der Liebenden zu einander erschaut, mit künstlerischem Empfinden ist es wiedergegeben.

So ist es auch innerhalb der höheren Kultur. Ueberall in der Geschichte des germanischen Geisteslebens manifestiert sich das künstlerische Denken als das stammesgemässe, als die überlegene

Art des Denkens. „Wo das Rechnen anfängt, hört das Verstehen auf“ (Schopenhauer). Die Welt ist nicht lediglich ein Rechenexempel für den Verstand, sondern ein Ganzes von Erscheinungen, deren Kräfte und Gesetze zwar berechnet, ihrem Wesen nach aber auch intuitiv erfasst werden können. „Es ist keine bedeutende Tatsache im Bereich der Naturwissenschaften, die nicht zuvor als Ahnung eines Menschen sich äusserte, ehe sie als Wahrheit erkannt wurde“ (Emerson). Die nachempfindende Menschheit hat mit untrüglicher Sicherheit gezeigt, was ihr das Grösste und Wertvollste an den hervorragenden Geistern erscheint, denn es gibt keinen bedeutenden Menschen in der Geistesgeschichte, dessen Grösse wir nicht letzten Endes auf die intuitive Kraft seines Geistes zurückführen könnten.

Die Ueberzeugung von der Macht des schauenden Denkens suchten die alten Skalden in ihrer unvollkommenen, bildlichen Weise in der Odinssage vom Dichtermete auszudrücken.

Noch einer Eigentümlichkeit im Bilde des germanischen Geistesgottes sei gedacht, vielleicht der auffallendsten. In den Zeiten des Altertums eines Volkes rollt das geistige Leben im festen Bette der Tradition dahin. Der Einzelne tritt nicht über das hinaus, was alle denken und fühlen; nur hier und da blitzt, wie der Kreisel im Strom, eine Sondererregung eigenwilligen Denkens auf. Die Geschöpfe der Poesie verleugnen nirgends ihren typischen Charakter, ihr innerer Gehalt lässt sich auf eine oder wenige Grundkräfte zurückführen — Beowulf, Hagen, Siegfried, Kriemhild. Welche Fülle reichen, inneren Lebens dagegen in Odin, welche Selbständigkeit des Geistes! Er ist eine reiche, mit besonderem innerlichen Leben ausgefüllte Persönlichkeit, während die übrigen Göttergestalten typisch wirken. Odin bezeichnet den Punkt, wo das germanische Denken sich anschickte, aus den Fesseln des Traditionellen und Typischen sich zu befreien und zum Individuellen sich hinzuwenden. Er zeigt das Gepräge aller echten Individualitäten darin, dass er die Einsamkeit sucht. Einsam wandert und grübelt er, das Beste was er erfahren und was für andere nicht taugt, schweigend in der Brust verschliessend. Einsam sucht er die Mittel, um seine Schöpfung vor dem Untergang zu bewahren. Die Individualität ist eine der Grundkräfte des germanischen Charakters und Geistes geworden. Die Pflege der Sonderart, die Ausbildung der persönlichen Anlagen, die bewusste Selbständigkeit äusseren Einflüssen gegenüber ist eine der mächtigsten Triebfedern der glänzenden Entwicklung der germanischen Kultur. Während die feste Zusammenspannung der Triebe und Kräfte eines Volkes für die Bewältigung des praktischen Aktionsgebietes dienlich ist, wie dies bei den Juden und Römern geschichtlich in die Erscheinung trat, erreichen die

Individualität.

höchste Stufe des geistigen Lebens nur die individuellen Völker, wie die Inder, Griechen und Germanen.

Langsam und ungleichmässig rang sich diese Individualität in dem Stufengang der germanischen Kulturentwicklung zu allgemeiner Bedeutung durch. Noch das Mittelalter war durch und durch gebunden im Denken, in Sitte und Sittlichkeit, im ganzen Bereiche des Gesellschaftslebens, in allen Rechtsbeziehungen, in der Religion und in der Poesie. Erst seit der Reformation beginnt die eigentliche Ausbreitung individuellen Lebens in allen Schichten des Volkes. Heute gehört die Individualität zu den köstlichen und unverlierbaren Besitztümern der germanischen Völker. Die grössten Geister, die aus germanischem Blute hervorgegangen sind, sind die Individuellen, die Einsamen, die anders als alle übrigen Gearteten, deren Anderssein zuletzt doch wiederum nur in einem Mehr von Stammesart besteht; die grössten poetischen Gestalten sind die, welche zugleich Typen ihres Volkstums und zugleich Individualitäten mit innerem Sonderleben sind, Odin, — Faust, der eine am Anfang, der andere in der Mitte.

Es ist seltsam, wie ein Volk, dessen geistige Entwicklung durch gewaltige äussere Umwälzungen in andere Bahnen gelenkt wird, dem, was es auf früherer Stufe hoch und heilig gehalten, entfremdet wird, wie es mit rauher Hand selber zerstört, was die Vorfahren mit reinem Ernst geschaffen haben. Es ist bekannt, wie sich der Hauptgott der Germanen zur abergläubischen Spukfigur entwickelte, wie überhaupt jede geschichtliche Erinnerung an die Vorzeit schwand, wie dann vom 16. Jahrhundert ab das Dunkel durch die Bemühungen der Wissenschaft sich aufhellte, und wie endlich die Vorzeit und mit ihr die Gestalten der Götter in plastischer Fülle wieder auferstanden. Auch auf die Poesie wirkte die wiedergewonnene Kenntnis der alten Zeit befruchtend ein; aber es ist wunderbar, weder zur Bardenzeit noch in der Epoche der Romantik wagte sich ein Dichter an die grosse Gestalt des Göttervaters. Erst einer der grössten unter den germanischen Dichtern und Denkern hat es unternommen, diese höchste Schöpfung unseres Altertums „im Drama zu verständlichster Darstellung zu bringen“ — Richard Wagner. Seinem Wotan seien noch einige Worte gewidmet.

Es ist natürlich kein Zufall, dass der Dichter die letzte Phase der Entwicklung des Gottes zum Vorwurf genommen hat. Der Mittelpunkt einer so tiefen Gedankendichtung, wie der Ring des Nibelungen es ist, konnte nicht der Kriegs- und Heldengott, sondern nur der Gott des Geistes werden. In jener letzten Entwicklungsstufe legte sich schon der trübe Schatten der absterbenden Epoche über die Götter. Die bitterste Erkenntnis in Odins Wissen war ja die von

der Gewissheit des Untergangs der Götter. Hier offenbart sich nun der sichere Griff des Genies, indem der Dichter diesen ergreifenden tragischen und melancholischen Zug, der, wie wir zu zeigen uns bemühten, vor allen das germanische Gepräge des Gottes ausmachte, mit fester Hand in den Mittelpunkt rückte. Kein deutscher Dichter oder Künstler war in der innersten Anlage des künstlerischen Schaffens germanischer als Wagner. Das beweist der unbeirrbare Takt, mit dem er im Ganzen wie im Einzelnen, in Haupt- und Nebenzügen, in Form wie in Stimmung, den spezifisch germanischen Geist der alten Skaldenschöpfung festzuhalten vermochte. Man mag Punkt für Punkt Wagners Wotan mit den oben geschilderten Odin vergleichen, man wird das ohne Mühe feststellen können.

Die eigentliche künstlerische Tat aber liegt nicht im Festhalten der alten Form, sondern in ihrer Erfüllung mit neuem Gehalt, oder vielmehr in ihrer Weiterbildung. Hatte der Dichter die Grundgestalt der alten Dichtung mit starkem, germanischem Empfinden fest und sicher gepackt, so wuchs die neue zugleich zusammengezogene wie erweiterte Gestalt organisch aus der alten hervor, so vollzog sich mühelos die Verschmelzung des Neuen mit dem Alten, so blieb endlich die Einheit der Stimmung gewahrt. Die Weiterbildung erfolgte genau in der Richtung, auf welche die Entwicklung der Odinsgestalt hinwies. Oben wurde festgestellt, dass ihr zu höchster Ausbildung drei Momente fehlten: die Einheit, der ethische Gehalt und die philosophische Durchdringung. Hier setzte der Dichter ein, um die Gestalt zur letzten und einheitlichsten Form zu erheben.

Die Einheitlichkeit war schon erreicht durch die Beschränkung auf den Geistesgott. Als dramatischem Helden kommt Wagners Wotan aber eine noch intensivere Einheitlichkeit zu, indem er zum innersten Zentrum der inneren und äusseren Geschehnisse des Dramas gemacht wurde. Die Beschränkung auf die eine Seite des vielgestaltigen Germanengottes führt aber zu gleicher Zeit zu einer Erweiterung und Vertiefung, indem das Ergebnis jahrhundertelangen philosophischen Denkens und sittlichen Empfindens, wie es sich in des Dichters Haupt angesammelt hatte, in die Wotansgestalt einströmen konnte. Wotan ist ein sittlicher Held geworden, der sittliche Kampf, der sich in seiner Brust abspielt, ist der innere Gehalt des Dramas. Wie das Leben des Uebermenschen Faust sich zum Menschheitsleben erweitert, so das Schicksal des Gottes zum Weltenschicksal. Zu Anfang steht Wotan herrlich und kräftig da. Auf Ehre, Macht und Ruhm ist sein Wille gerichtet. Dann folgt die Verschuldung. Einen Augenblick lang ist der Wille zur Macht so überwältigend, dass der Gott die Herrschaft über sich selbst verliert und alles für das eine hinzugeben willens ist. Dadurch ist der Fluch, der an der

selbstsüchtigen Machtbegier haftet, in der Welt wirksam geworden. Nun ist des Gottes Streben auf die Erlösung vom Fluche gerichtet. Die Selbstsucht hat sich in Selbstlosigkeit verkehrt, freilich noch nicht im höchsten, erlösenden Grade. Durch eigenes Streben versucht Wotan der Welt den Frieden wiederzubringen, aber das Streben schlägt fehl, denn aus dem ersten Unrecht ist eine Welt des Unrechts entstanden. So versinkt der Gott in Resignation. Aber die Resignation ist noch keine sittliche Tat, sie genügt nicht, um die erste Verschuldung wieder gutzumachen. Erst der höchste Akt der Selbstbesiegung, der freiwillige Verzicht auf Macht und Dasein, die vollkommene Brechung des Eigenwillens in dem Gefühl, der Erlösung selber bedürftig zu sein, vermag die Verschuldung des Gottes aus dem Weltprozess auszuschalten und dem Menschen die Bahn zur vollständigen Erlösung vom Fluche freizumachen. So kann der Gott, nachdem er alle Macht abgetreten hat, zuversichtlich auf das Ende warten.

Diese kurze Andeutung mag genügen, um zu zeigen, mit wie tiefem sittlichen Inhalt Wagner die Lücke, die in der alten Gottesgestalt vorhanden war, ausgefüllt hat.

Wie sich das innere Leben des Gottes als eine sittliche Entwicklung darstellt, so wird er damit die Verkörperung eines metaphysischen Prinzips — des durch die Vernunft geleiteten Willens. Wir bewundern in dieser philosophischen Durchdringung die eminente gestaltende Kraft des Dichters, die es zu verhindern vermochte, dass das individuelle Leben und die plastische Deutlichkeit des dramatischen Helden dadurch, dass er zum Ausdruck eines philosophischen Gedankens wurde, auch nur die geringste Einbusse erlitt. Mit dieser philosophischen und ethischen Vertiefung aber ist eine solche Fülle von geistigen Beziehungen in das Werk eingeschlossen, dass es in eine Reihe treten kann mit den grossen Gedankenschöpfungen der Weltdichtung, mit Prometheus, Hamlet, Faust.

Tannhäuser.

Predigt über den Text: „Wir erwarten eine neue Welt".

Von H. A. Gillot, emer. Pastor der Holl. reform. Gemeinde in St. Petersburg.

(Uebersetzung vorbehalten.)

Eine neue Erde, — die Erde der Zukunft: auch eine alte Erde also — die Wirklichkeit der Gegenwart. Die neue — der Herrlichkeit voll. Ueber die alte geht langsamen Schrittes die Klage.

Ihr kennt die Geschichte vom verlorenen Sohne. Im Hause wohnt er, wo der Vater herrscht. Er, der im Himmel thront. Hoch über der Erde. Ueber irdische Kleinheit erhaben. Von dem Vater nimmt der Sohn was sein Eigentum. Dann macht er sich los von seiner Vergangenheit. Ihn treibt eine geheimnisvolle Macht hinaus. Trennung, Losmachung von seinem Ursprung. In dunklen Tiefen wandert er, wie die Tiere des Feldes wird er. Dann erwacht das Wollen, — das Können. Und wenn er zurückkehrt nach dem Vaterhause, steht die Türe weit auf. Das gemästete Kalb wird geschlachtet, — und in dem Vaterhause ist grosse Freude.

Kennt ihr sie nicht, die Nachkommen dieses verlorenen Sohnes? Nicht die Schlechtesten der Kinder der Menschen gehören zu diesem Geschlechte. Bekannte Namen finden wir, Faust heisst der Eine, — ein reicher Mann, — ein Wissender, Einer der sich auch hinaussehnt in den Kampf des Lebens. Dem Taumel weiht er sich, — dem schmerzlichsten Genuss. Der Verworfenen einer, aber ein Strebender, der erlöst wird. Emporgetragen von einem Engeljubelliede.

Ein Anderer heisst Tannhäuser. Ein Gottbegnadeter. Ein Sänger, dem das Höchste gegeben ist. Ein Suchender, der da sucht die Harmonie der sinnlichen und geistigen Lebenseinheit.

Auch ihn treibt eine geheimnisvolle Macht hinaus, hineinzugreifen in's reiche Leben, sich frei zu machen von seinen Gesellen, die immer zu den Sternen emporschauen, sie nie greifen; zu denen die Sterne nie sich beugen sie auf den Mund zu küssen, als wären sie wie Feuerfunken vom Altar der Hoheit, womit eine Gotteshand Prophetenlippen berührt. Tannhäuser, der auch in dunkle Tiefen hinabsteigt, getrieben von Sehnsucht. Dort lockt das Geträumte, die schöne Sinnlichkeit. Da leuchtet die Liebe, die nicht räsoniert, sondern das Blut fieberhaft treibt, die Lebenskraft spannt. Dort werden müde Glieder nicht getrieben von des Lebens gewaltiger Peitsche. Dort aber schlummert auch die Sehnsucht. Aber sie schlummert nur. Und wenn sie aufwacht, dann ist auch die Klage erwacht. Die Klage der Sehnsucht nach dem Hohen nun gebunden durch Faulheit, gefesselt durch Feigheit. Ich schaue nicht mehr die Sonne, die

brennt über der Arbeit, die rufet zur Arbeit; ich schaue nicht mehr die Sterne des Himmels, leuchtende Gedanken, lächelnd uns winken, empor zu steigen; nicht mehr den Halm, ich höre nicht mehr seine Predigt der neu aufwachenden Fruchtbarkeit. Nicht mehr die Nachtigall, die im Dunklen am fröhlichsten singt. Kein Kampf mehr, kein Streit. Rastlos betätigt sich der Mann. Der Mann aber schläft.

Und aus den dunklen Tiefen steigt er empor, entzieht sich der Gewalt der Sinnlichkeit. Aber die Klage, der Zwiespalt des Lebens geht mit. Die Klage des Suchenden, der nicht gefunden. Der Riss im Leben ist da. Die Sehnsucht hat nicht gefunden. Der Durst ist nicht gestillt. Sein Lied ist nun das Lied der Pilger, die schwer belastet durch Sünde und Schuld Versöhnung und Erlösung suchen bei dem Statthalter des Ewigen. Aber machtlos steht auch dieser der Klage gegenüber. Er kann nicht grünen, nicht aufblühen lassen, was gestorben ist. Nur Eine stand einmal auf seinem Lebenswege, die retten konnte. Sie hiess die Liebe. Aber die ungebändigte Leidenschaft hatte sie angst gemacht. Auch sie kannte noch nicht die Einheit der schönen Sinnlichkeit und der Hoheit des Geistes. Sie auch klagte noch die Klage der suchenden Menschheit. Als Tannhäuser (die Menschheit) zurückkehrt von Rom, ist sie tot. Und wehmutsvoll legt auch er sich hin zu schlafen den ewigen Schlaf. Dann schweigt die Klage. Aber das Leben blüht dennoch auf.

Wie das kommt? Weil auf der Menschheit der Fluch der Einseitigkeit ruht. Einseitigkeit, die nur fluchen kann, und darum selbst ein Fluch ist. Ein Fluch?!

O! die Predigt des Tondichters über den Text des verlorenen Sohnes ist so reich, so schön, ganz anders als man gewöhnlich wohl meint, vielleicht aber eben deshalb so reich, so .schön. Er, dessen Seele voll von den Harmonien des Lebens, die geboren werden aus dem Bewusstsein der Einheit des Sinnlichen und Geistigen, — der so lebte das Leben der Schönheit, die überall ist in dem, was das Auge entzückt und was Gedankensterne leuchtend aufgehen lässt am Himmel des Geistes, er war ein Prophet, der protestieren musste gegen den Zwiespalt, welcher Verirrung des menschlichen Geistes geschaffen, gegen den Fluch, der Einseitigkeit gelegt hat auf die Kinder der Menschen. Gebannt hat man die lachende Göttin der Morgenröte, die einmal über die Gewässer der Erde dahinschritt, der Menschheit freundliche Botschaft bringend, gebannt in dunkle Tiefen. Da schmiedet sie Sklavenketten und wer sie trägt ist Sklave des Moments. Gestorben ist die Liebe, die wahre, deren Erinnerungen Bausteine sind für den Tempel der wahren Göttlichkeit, — die Liebe ist nur noch Sinnlichkeit, Flamme, die verzehrt, keine Morgenröte eines schönen Maitages, und darum muss sie, — so predigt der Dichter — sie kann nicht anders, sie muss fluchen, wenn Einer emporsteigen will aus ihrem Reiche, um zu schauen die Herrlichkeit der Höhe, die Sonne, die Sterne, zu be-

wundern die Geister der Erde, die „weben der Gottheit lebendiges Kleid“, — sie muss lachen über die Torheit oder fluchen der Offenbarung des Wollens und Könnens, — eine Zeit Predigt gegen die Einseitigkeit, die das Leben immer nur von einer Seite ansieht.

Ein Fluch. Und eben deshalb ein Protest des Dichter-Predigers. Aus den Banden der Sinnlichkeit hat dieser Tannhäuser sich gerettet. Aber die Dissonanz bleibt. Es bleibt der Zwiespalt. An der einen Seite das Mailied, das Lied des aufblühenden Lebens, der Fruchtbarkeit. Die Predigt der gesunden, frischen, kräftigen Natürlichkeit, die da trinkt die Schönheit mit trunkenen Augen, die da atmet, tief, als könnte ein Mensch den Sonnenschein seiner eigenen Seele einhauchen und sie so zum Tempel Gottes machen. Mailied! ein junger Hirt steht fest auf felsigem Vorsprung und ruft in die weite Welt hinein: Frau Holda! die Holde! Aus den Bergen kommt sie hervor. Aus der Finsternis geboren wird das Licht! Ein Prediger, nicht im schwarzem Talar, sondern gehüllt in Sonnenschein und Maienduft. Gesegnet, gekrönt von jungsprossendem Grün der Blätter, singend ein Lied vom wunderschönen Monat Mai, mich umfassend mit weichen jubelnden Tönen, wie die ewig jungen Augen meiner Mutter mich weich und jubelnd umfingen mit ihrem Zauber: Gar süssen Klang vernahm dann mein Ohr, mein Auge begehrte zu schauen, da träumte ich manchen holden Traum und als mein Auge erschlossen kaum, da strahlte hell die Sonne. Und dem gegenüber die Ritterburg. Ritter und Sänger und edle Jungfrauen, geputzte Menschen alle — sie auch singen. Aber nicht das Lied der lieblichen Holda, die hervortritt aus der Finsternis — sie singen so wohl durchdacht, so feierlich; so weit, weit weg stehen sie von dem Hirten mit seinem hervorbrechenden Maijubel, dass, wenn Einer singt von Holda-Aphrodite, sie ihn hinauswerfen müssen — ihn bannen müssen, ihn fluchen müssen: den Fluch der Einseitigkeit. Und zwischen Wartburg und Mailied geht der Strom des Lebens, — eine Pilgerschar, grau in grau, singend ihr monotones Lied, fluchend ihrer Sünde — der Sünde des sinnlichen Lebens.

Hört, wie er predigt, dieser Tondichter: merket Euch, wie vieles anders geworden ist, seit der Sohn des Menschen predigte von dem verlorenen Sohn, er dessen Apostel meinte, auch der Körper sei ein Tempel; merket Euch: damals stand die Tür des Vaterhauses weit auf — jetzt wirft man sie zu hinter den Fluchbeladenen — „man“: hier die Kirche, dort der Papst. Weit auf steht die Tür, wenn der Sohn zurückkommt und die Liebe stürzt ihm entgegen und die Festmahlzeit ist bereit; — jetzt kann kein Papst den Fluch mehr wegnehmen, kann keine Kirche ihn wegnehmen, wenn er nicht wund gerieben hat seine Kniee auf dem harten Boden der Büsser. Ein Fluch! Wenn im Büsserkleide trostlos und machtlos und kraftlos Tannhäuser wiederkehrt, dann ist auch die Liebe tot, und nichts auf Erden kann sie heilen, die Wunde, die der Zwiespalt des Lebens, die

Disharmonie geschlagen hat — die Menschheit verblutet. Nur der Himmel kann helfen. Wer nimmt von uns diesen Fluch? Wer singt uns das Mailied? das Mailied einer neuen Erde, welche der Herrlichkeit Gottes voll ist? Mir scheint, die Antwort kann nicht schwer sein. Es sind die Prediger der Harmonie, der Lebensharmonie, einerlei in welcher Form sie sich uns offenbart, als Wahrheit, Schönheit oder Tugend. Wir müssen wieder lernen Auge und Ohr zu haben für alles Schöne, was uns überall umringt, uns durchdringen von der Wahrheit, dass alles Schöne eine Seele hat, weil aus Gott geboren. Und wer den Pulsschlag der Schönheit fühlt, der wird auch mitarbeiten können, das Leben schön umzugestalten, — zu lösen die Dissonanzen.

Ihr erinnert Euch, wie der Dichter klagte: wie war sie so schön die Vergangenheit, als noch die Götter wanderten auf Erden. Wie schön, als man sie noch nicht gezwungen hatte hinabzusteigen in Tiefen der Finsternis. Wie ganz anders, als die Alten, stehen wir der Natur gegenüber. Sie, deren Tempel Götterpaläste voll Licht und Sonnenschein, die opferten auf blumenumkränzten Altären, wie verstanden sie die Stimmen der Natur. Wer unter uns schaut noch empor gen Himmel wie sie, morgens früh, wenn die Nacht weicht, als meine er, er könne noch schauen, mit eigenen Augen noch schauen, wie die Morgenröte mit rosigen tautropfigen Fingern das Tor des Himmels öffnet? Wem ist es etwas mehr als ein Bild, wenn der Sänger singt, wie das Flügelrauschen der Morgenröte ist wie ein Hauch Gottes, wie die Erde ein schlafendes Kind, über welches die Gottheit sich beugt es zu wecken aus seinem Schlummer. Wie es tief aufatmet, das Erdenkind, wenn der Morgenkuss wie ein Hauch ihm die Augen berührt? Wie es tief atmet und die Augen aufschlägt, als wollte es schauen in den Himmel hinein, wie ein Kind schaut in die Augen seiner Mutter — seinen Himmel. Wer versteht das noch?

Saget selbst: ist es nicht etwas überspannt, wenn jemand meint, die Sonne gehe unter wie ein Halbgott, Herakles, in Flammen, und er unwillkürlich gen Osten sich wendet, als könnte er schauen, wie er aufwacht zum neuen Leben, weil er ein Held — ein Gott, unsterblich.

Und dennoch war es so schön. Wir aber sind so klug, so klug. Wir wissen alles. Warum dies so sein muss, und das nicht anders sein kann. Hart ist das Leben. Zu hart für Mondschein, Elfen und Nereidenlieder.

Wenn unser Morgen ruft, dann gehen wir nicht mehr an einer Akropolis vorüber, wo Priester von der Höhe singen das Lied der aufgehenden Sonne. Uns weckt der schrille Pfiff der Fabriken. Hart ist das Leben. Hart die Erde. Hart die Arbeit, für die, so im Schweiss ihres Antlitzes ihr Brot verdienen müssen. — Winter immer, immer für Millionen. — Wo ist, was ist für Solche die Schönheit? — Ein „Miserere“ singen die entlaubten Bäume. — Langsam fallen die Schneeflocken.

Nicht weben sie der Gottheit lebendiges Kleid. Ein Totengewand weben sie. Tief vermummt gehen die Menschen an einander vorüber. Sie haben keine Zeit zu grüssen. Sie haben Eile. Angst zu spät zu kommen. Später als ein andrer. Sie stossen einander, um vorwärts zu kommen. Sorge treibt sie. Ein Kampf ums Dasein jagt sie. „Oede soll die Erde sein." So flucht Venus-Holda in ihrer Grotte.

Ist das Alles? Sollte es wirklich eine Lüge sein, dass die Lebensharmonie — nennen wir sie Schönheit — nicht sterben kann? Sind wir vielleicht blind? Führer von Blinden? Nichts schauend.

O meine Freunde! mir scheint, ich höre das Siegeslied der Schönheit, das Lied der Blumentochter, der Erdgöttin, dass sie wiederkehrt aus Tiefen der Erde, zu predigen wieder das sonnige Leuchten des Evangeliums der Schönheit; ich höre das Lied der Holda, Fruchtbarkeit, Leben weckend. In Tiefen der Erde wohnen die alten Götter, meint man! Es sei! Aber die alten Träger der Schönheit, sie murmeln nicht verderbenbringende Flüche. Segen bereiten sie. Die Wiedergeburt des Geistes prophezeien sie. Das Mailied tönt, und sendet seine Boten von Ost nach West, von Süd nach Nord. Laue Lüfte sind es. Regenschwangere Wolken. Und schauet, was alles in einer Nacht verändert ist. Mit Schnee bedeckt sind wieder die Bäume. Aber rosig angehaucht sind sie, die Apfelblüten. Selbst Schneeflocken. Still lächeln sie über die kalten Nachzügler, die da unten zusammenschmelzen und sich in dunklen Tiefen verkriechen. Und wo sie verschwinden, da läuten Schneeglöckchen zum Frühlingsgottesdienst.

Wilde Winde neckt sich, rankt empor, wendet sich zur Sonne, einen Sonnenstrahl aufzufangen in ihrem Kelch, ihn zu wiegen, wiegen wie ein spielendes Kind.

Lilas aneinander gedrängt in dicht geschlossenen Reihen, eine Ehrenwache des Frühlings. Veilchen verbergen sich und rufen: wer mich sucht, findet!

Und bald Lilien und Rosen, geheimnisvoll schauend, ob summende Bienen nicht kommen werden, ein Lied ihnen zu singen.

Und der Abend kommt. Und dann — nicht wahr, meine Freunde, das habe ich doch nicht erdacht — dann kommen die Menschen, die arbeiten im Schweiss ihres Antlitzes. Sie kommen mit ihren schweren Sorgen, ihrem heissen Ringen, mit ihren zerrissenen Herzen, gejagt, geplagt den ganzen Tag. Und wenn sie kommen aus ihren Fabriken, dann umfasst sie plötzlich die Schönheit mit weichen Armen. Von allen Seiten umfängt sie ein stilles Lied von schneeigen Apfelblüten und Schneeglöckchen und rankender Winde, ein duftendes Lied von brennenden Lilas und Lilien und Rosen. Und die Gejagten und Geplagten stehen stille, als wäre die harte Dissonanz des Lebens verschwunden. Erinnerung taucht auf. Ein feierlicher Akkord, wie an einem Konfirmationstage. Dort im Westen ein Streifen Licht, der die Nacht scheidet vom Tage. Ein lichtstrahlender Weg,

der führt in das Land ewiger Ruhe. Und die Geplagten und Gejagten und Gequälten, sie wissen selbst nicht, wie wunderbare Worte ihnen auf die Lippen kommen. Stille stehen sie, und Bewunderung flüstert leise: „wie schön! wie schön!“

Verehrung geht in weissem Priestergewande durch die Reihen stiller Menschen, und geheimnisvoll, wie wenn ein Mensch die Nähe des Erhabenen fühlt, tönt es: „schön! und — göttlich!“

Und Anbetung legt die Hand auf Menschenseelen und sie schauen sich an, die Geplagten und Gequälten, und sprechen: „wie ruhig! wie ruhig!“

Bewunderung, Verehrung, Anbetung — eine Trinität des Frühlings, eine Predigt von Harmonie.

Von Menschen weicht Unruhe und Bitterkeit und Verzweiflung und Machtlosigkeit. Denn wer bewundert und verehrt und anbetet, der hat in sich die Liebe, der schaut sie, die Liebe — die alles kann.

So ist die Macht, die Gewalt der Schönheit — Harmonie.

Das Leben ist hart — ein gewaltiges Treiben ist es. Wunden schlägt es — o so tief. Auf unsere Brust legt es eine Last. Es zerrt an den Menschen. Es reisst auseinander, was zusammengehört.

Das Leben ist hart. Es predigt: „willst Du steigen, so stosse jemand von der Leiter und nimm seinen Platz ein. Willst Du schnell vorwärts, stosse aus dem Wege, der vor Dir ist!“

Und dennoch, oder vielleicht eben deshalb, predigt das Leben von der Macht der Schönheit, der Harmonie.

Ich habe derer gekannt, die das wussten. Sie waren geschlagen und hatten geschlagen. Sie hatten gestochen und waren gestochen, hatten verdrängt und waren verdrängt, hatten verwundet und waren verwundet. Und als sie müde geworden, gingen sie „zur Zerstreuung“ in ein Konzert. Sie wussten nichts von Musik. Eigentlich verlangten sie auch nichts von ihr. Nur Zerstreuung, so wie müde Menschen es wollen. Und sie kam. Wunderbar! Leise, wie ein Sommerabendwind. Zarte Hände legten sich auf seine Augen. Auf seinen Lippen eine Frage: kenne ich sie nicht, die Melodie? Wunderbare Worte kamen zu ihm. Hörte er sie nicht damals, als er noch nicht so müde war? Nicht schlug noch und nicht geschlagen wurde? Nicht stach noch und nicht gestochen wurde?

Und die Töne kommen immer, immer stärker. Ein stolzes Heer von Gedanken, lächelnd an ihm vorüberschreitend. Aber jeder Ton liess etwas zurück. Etwas, wie ein Streifen zwischen Nacht und Licht. Und er weinte, so wie Menschen weinen, die es niemandem zeigen wollen. Ein paar Tränen nur. Perlen in einem Rosenkranz. Friedensboten. Und Erinnerung predigte das Wort eines alten Predigers: „gehe hin, versöhne Dich mit Deinem Bruder, der Dich geschlagen hat, den Du geschlagen hast.“ So übt sie Gewalt, die Schönheit — die Harmonie.

An einem Sylvesterabend sass ein Mann, der mir Freund war, allein. Um ihn herum die Leere eines verlorenen Lebens. Fest krampften sich die Hände zusammen. Leer. Sie hielten nichts. Sie konnten nichts geben. An einem Sylvesterabend! Leere! Krankheit des nicht Wollens, führend zum Tode des nicht Könnens. Und eintrat seine Mutter; Mutter ist immer die Schönheit, weil sie Sehnsucht ist nach Schönheit, nach Harmonie. Schweigend streichelte sie leise die Hände, die leeren. Schweigend küsste sie seine Augen, die Schmerzensaugen. Und als sie ihn allein gelassen hatte, nahm er eine alte Bibel und las von David, der mit Harfenspiel einen Saul besänftigte.

So übt sie Gewalt, die Schönheit, die Harmonie.

Vergesst nicht: sie ist die einzige Macht, die Dissonanzen löst, die nie trennt, immer nur vereint, sie ist — Religion.

Ihr wisset wohl, ich liebe nicht kirchliche Dogmen. Sie sind mir zu gelehrt, für das Leben zu unfruchtbar. Aber wir wollen nicht vergessen, dass die Grundidee beinahe aller Dogmen ist — Harmonie, Sehnsucht nach Harmonie. Jesus ist Mensch und Gottes Sohn, damit Mensch und Gott harmonisch zusammenwirken. Die Einheit des Göttlichen und Menschlichen. Jesus — der fleischgewordene Protest gegen die Lehre, dass Gott und Mensch, das Göttliche und Menschliche, einander gegenüber stehen. Darum: er versöhnt. Was getrennt war, bringt er zusammen. Er erlöst. Er löst Fesseln, damit menschliche Kraft sich entwickele, und Menschen zwinge, emporzusteigen. In seinem Reich werden alle Sprachen gesprochen und alle verstehen einander. Seine Apostel, seine Sänger, jeder predigt in seiner Weise, singt nach seiner Melodie. Disharmonie ist nirgend.

Sein Himmel hat keinen Wächter, der ihn aufschliessen muss. Sein Himmel ist ein Vaterhaus, wo der Vater sich freut darüber, dass die Zeit kommen wird, wo die Sehnsucht nach den Höhen des Lebens alle wieder zu ihm treiben wird. Darum macht unser Jesus einen so gewaltigen Eindruck.

Er ist der Frühling, der Frühling des Geistes. Wer ihn schaut, der spricht voller Bewunderung: wie schön! wie schön! In dessen Seele wird es geboren, das Lied der Verehrung: wie schön, wie göttlich! Der küsst den Saum seines Kleides und flüstert: „bei Dir ist Ruhe!“ So übt sie Gewalt, die Schönheit, die sittliche Schönheit — die Harmonie des Lebens.

Schwer zu finden, meint ihr? Meine Freunde, wer sucht, findet, und wenn ihr sie nicht findet, die Schönheit in der Welt, im praktischen Leben, dann suchet, suchet in euren Herzen, in den Herzen anderer, um Euch herum, bis ihr sie findet. Und wenn ihr gefunden, dann traget sie weiter.

Ihr habt Recht. In der Strassen quetschender Enge wandert sie nicht. Eine Spur ihres Wesens vielleicht findet ihr in einer kränkelnden Blume. In der Strassen quetschender Enge tönt kein Abendlied der Natur. Da im Westen kein Streifen Licht, wenn die Nacht kommt. Nun — wenn

Ihr das wisst, so bringt sie dorthin. Nicht als Prediger. Vielleicht auch das. Aber doch anders als gewöhnlich. Das Lächeln auf Euren Lippen sei Euer Text. Der warme Händedruck Eure Predigt. Das leuchtende Auge Euer Kirchenlied.

Predigt! Aber vergesset die Blumen nicht, wenn ihr predigt, in der Strassen quetschender Enge. Apostel sollen da sein, Schneeglöcklein und Veilchen und Lilas und Lilien und Rosen. Diese alle. Prediger ohne Talar. Prediger, die nie, versteht ihr: nie etwas andres bringen als frohe Botschaft.

Schön sind Eure Kirchen, aber kalt. Und wenn auch die Sonne leuchtet durch die hohen Fenster, doch beugen die Gläubigen ihr Haupt, weil über ihnen das düstere: quid sum miser, das zentnerschwere Miserere. Nun, wenn Du das siehst, das hörst, dann mache weit auf Fenster und Türen, damit Licht und Luft hereinströme, und den nebligen Weihrauch vertreibe. Greif Du in die Orgel und lass das „Ehre sei Gott" dahinbrausen, wie ein Engellied, bis verwundert die Betenden hinaufschauen in die Höhe, von wo die Schönheit kommt.

Prediget! Suchet eine Kanzel. Steiget hinauf. Versuchet etwas zu sagen, etwas einfaches und schönes von Jesu, dem hohen Helden, dem sittlich Schönen. Nicht versuchet zu erklären, was niemand versteht. Singet nur ein jeder nach seiner Weise sein „selig! selig!" und ihr werdet sehen, wie Eure Gemeinde aus den geöffneten Türen in die Welt hinausgeht, wunderbare Worte auf den Lippen: Ostern! Ostern! Frühlingswehen!

Vielleicht sind derer viele, die Sklaven gewesen sind, dessen, was in der Tiefe wohnt. O! machet sie nicht zu Büssern, die klagend und stöhnend über des Lebens Last, müde und matt von des Lebens Kampf, grau in grau pilgern über die Erde — macht sie zu Menschen, die freudig bewegt mit leuchtenden Augen emporschauen, weil auch ihnen tönt, weil auch sie ruft von der Höhe das Mailied: „der Mai ist gekommen! der Mai ist da!"

Unser Tondichter würde Euch fragen, ob dies denn nicht die Predigt seiner Elisabeth? Ob nicht auf ihren Lippen das hohe Lied der Religion? Elisabeth! Lasset Euch von ihr erzählen. Noch einmal. Einer der erhaben ist über viele andere liebt eine Jungfrau. Sie liebt ihn. Ein Sänger ist er, ein Ritter. Sinnlichkeit wirft ein Netz über seine Schultern. Er verlässt, die er liebt. Lässt sich fesseln durch Sinnlichkeit ohne Liebe. Endlich steht er auf und kehrt wieder zu denen, die waren wie er. Und wenn er zurückgekommen, stehen alle um ihn herum und fragen, fragen: von wo kommst Du? Wo bist Du gewesen? So lange. Was willst Du tun unter uns? Sie allein spricht nur das Eine: Sei willkommen! Sei mir gegrüsst! Nicht ihm lacht die Sonne, meint sie, sondern ihr, weil er zurückkam. Und wenn Alle ihn hinauswerfen, dann steht sie allein neben ihm. Die keusche Jungfrau neben dem Sünder. Fleischgewordene Religion ist nur das. So ist sie: eine Frau, eine Jungfrau, ewig jung,

makellos keusch. Schön ist sie, denn in ihren Augen leuchtet das Lied der Harmonie, der Einheit zwischen Leib und Seele. Eine Fürstin hoch und hehr, herrschend, nur weil sie dient. Dient der Schönheit, der Harmonie, der Gottheit selbst. Eine Siegerin, weil sie segnet. Segnet im Namen des Schönen, des Göttlichen.

Welch eine Figur inmitten der Alltäglichkeit der Ritterburg. O, sie sind so rein in eigenen Augen, die gottbegnadeten Sänger. Und doch ..... sie sind so klein, diese Grossen! Sie stehen so niedrig, diese Hohen, Höret, wie ängstlich sie fragen: Von wo kommst Du? Neugierde. Furcht sich unrein zu machen.

Was hielt dich so lange zurück? Welch eine Angst in schlechte Gesellschaft zu kommen! Kommst du als Feind? — die Eigengerechtigkeit! Sie allein, die hohe, die hehre: Sei mir gegrüsst! Eigengerechtigkeit! Gefehmt soll er sein. Gebannt. O Gott! wie danken wir, Landgraf und Ritter, Dir, dass wir nicht sind wie dieser!

Sie allein: was liegt an mir? Sein Heil will ich erringen,
Des Himmels Fluch über ihn! so die frömmelnde Frömmigkeit.

Sie: Zurück von ihm. Ich führe ihn zu dem, der segnet.

„Die ihr so stark im reinen Glauben,
Verkennt ihr so des Höchsten Rat?"

Einem solchen Sünder kann selbst das heilige Rom nicht helfen.

Sie kann es. Sie lässt das dürre Holz grünen. Das ist Religion. Religion, die nichts ist, und nichts sein will als: Liebe.

Was sie thut?

Sie entsündigt!

Sie macht frei!

Wie? — Mein Gott! Fraget doch so etwas nicht. Sie weiss es selbst nicht, die Liebe. Alles ist intuitif.

Frägt jemand deine Mutter: wie machst du das, dass du deinen Sohn zügelst, auch wenn du nicht bei ihm bist?

Frägt jemand die Braut: wie machst du das, dass in dem, den du liebst, in deiner Nähe Gedanken geboren werden, so edel, so stolz?

Frägt jemand Jesum: wie er eine Sünderin rettet?

Frägt jemand Paulum, wie er Verse macht?

Wie diese Alle, so Elisabeth: sie tut einfach, sie handelt intuitif. Vielleicht eben dadurch immer richtig.

Dies weiss sie ganz genau: was sie nie tut, nie tun darf.

Sie sagt nie: wenn. Sie stellt keine Bedingung. Denkt Euch den Vater des verlorenen Sohnes, der die Tür schliesst und den Hofmeister schickt zu fragen: von wo kommst du, Verlorener? Wo bist du gewesen? Warum kommst du zurück? Wenn du mir das nicht sagen kannst, dann!!

Dieser Vater öffnet einfach weit die Türen und schlachtet das Kalb. So tut die Liebe. So Elisabeth. Sie ist kein Papst. Der kann Pilger empfangen und segnen, die schon bekehrt sind. Aber einen dürren Pilgerstab blühen lassen, das kann er nicht. Das kann sie — die Liebe.

Sie sagt nie; „wenn Du glaubst dies und das", sie weiss, dass im Hause des Vaters viel Freude ist über Jeden, der heimkehrt, einerlei warum. Sie weiss, nur die Liebe zum Hohen zwingt ihn.

Sie ist nicht Kirche, nicht Justiz, die richtet. Sie ist die Stimme aus der Höhe, die ruft: gerettet!

Sie sitzt nicht auf dürren Felsen, klagend, dass die Sonne und die Sterne vom Himmel fallen, und die Erde mit Feuer verbrannt wird; sie wandert über die Erde, wie Holda. Vor ihr geht ein Herold, ein Dichter, singend: der Mai ist gekommen, der Mai ist da! Schauet, wie sie so schön, die Erde, die neue, voll der Herrlichkeit Gottes!

Sie entsündigt, sie versöhnt, sie erlöst, weil sie Harmonie, sie allein macht frei.

Sie flucht selbst nicht der alten Götter — sie zwingt sie nicht hinab in Tiefen der Finsterniss — sie weiss: alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Die alten Tempel, die alten Altäre, die alten Götter, Alles, Alles nur Symbol, Prophezeihung von einer Zeit, wo die ganze Erde ein Tempel, das Leben selbst der Altar, das heilige, das göttliche, Alles ist es was schön ist. Wann die Prophezeihung Wirklichkeit sein wird? Wenn die Religion ein Sänger sein wird, rufend die Kinder der Menschheit zur Pilgerfahrt. Nicht grau in grau gekleidet. Nicht nach Rom, wo kein Pilgerstab grünt, sondern noch der Akropolis des Geistes. Wo breite Marmortreppen hinaufführen in die Höhe. Wo Nike, die Gottheit des Sieges, in leuchtender Schönheit die Flügel ausbreitet, als wollte sie hinausfliegen, wunderbare Worte auf den Lippen. Ueber Täler, über Berge schwebt sie, über Höhen und Tiefen, immer nur singend das Siegeslied, das die Menschheit zur Pilgerfahrt gerufen hat. Zur Pilgerfahrt in den Tempel, wo Zeus sitzt, auf der gedankenvollen Stirn geheimnisvolle Runen, auf den Lippen die Frage: bringt ihr mir die Liebe, die ich nicht gekannt, die alles Irdische heiligt, alles Menschliche vergöttlicht?

Zur Pilgerfahrt dorthin, wo die Weisheit mit goldnem Speer emporweist. Und weiter, höher nach dem Gipfel des Berges, wo die Heiligkeit, die Majestät des Ewigen thront. Um dann heimzukehren, um durch den Himmel und über die Erde die Jubelpredigt zu tragen: Ehre! Ehre sei Gott in der Höhe! Seiner Herrlichkeit voll ist die neue Erde.

Wann das sein wird? Wenn die Religion ein Ritter geworden ist. Wenn sie nicht mehr das Kleid eines Mönches, eines Priesters trägt. Wenn Mönch und Priester, beide, Ritter geworden sind, Ritter des Geistes, tragend das Schwert des Geistes, das Schwert des gedankenreichen Wortes, das nun und überall die Drachen schlägt, die Symbole des Hässlichen.

Ritter, die wohnen in hohen Burgen, von wo aus sie über alles Kleine hinwegschauen.

Wenn Religion ist: Harmonie, Liebe, Schönheit, die am Abend eines arbeitschweren Tages Schneeglöcklein und Veilchen und Lila und Lilien und Rosen ruft, damit sie predigen ihr stilles Evangelium, und den Arbeitsmüden am Abend das wunderbare Wort auf die Lippen legt: wie schön! wie ruhig!

Wenn die Liebe mit uns wandert, im Westen den Lichtstreifen zeigt, der scheidet Nacht und Tag, der wie ein Lichtweg führt in's Land der ewigen Ruhe.

Wenn die Religion ist nur Versöhnung, ein All' besänftigendes Harfenlied. Wenn ihre Verkündiger hinausgehen können in die Welt, predigend nur das Eine: der Mai ist gekommen! Neu ist die Erde! Voll der Herrlichkeit Gottes! Amen.

Die Evolution des Menschengeschlechts.

Von Dr. **Julius Reiner.**

Es wird gegenwärtig viel von der Höherentwicklung des Typus Mensch gesprochen, es scheint, dass Nietzsche mit seiner nicht präcis gehaltenen Lehre vom Uebermenschen den Gegenstand „aktuell" gemacht hat, obwohl er schon im Altertum bei Platon eine viel konkretere Form und eingehendere Behandlung gefunden hatte. Die geistige und körperliche Evolution ist eine Forderung, die uns im Platonischen „Staat" und in seinen „Gesetzen" oft entgegentritt. Platon hat in dieser Hinsicht die moderne Selektionstheorie fast wörtlich vorweggenommen, für ihn war der Weg zur Erreichung eines vollkommenen Menschengeschlechts genau so klar vorgezeichnet, wie für einen modernen Physiologen und Pädagogen. So lesen wir im V. Buch, Kapitel 8 des „Staat": „Es sollen nämlich . . . so oft als möglich die besten Männer den besten Frauen beiwohnen, die schlechtesten aber den schlechtesten so selten als möglich, und die Sprösslinge der Ersteren soll man pflegen, die der Letzeren aber nicht, wofern der Stamm so ausgezeichet als nur möglich sein soll". Platon wendet das Prinzip der tierischen Zuchtwahl auf die Menschen an, und er verspricht sich von diesem Verfahren sowohl eine körperliche als auch eine geistige Regeneration des Volkes. Durch zahlreiche Vorschriften soll im Platonischen Idealstaate die Höherentwicklung des Typus Mensch konsequent durchgeführt werden;

nicht nur die körperliche, sondern auch die geistige und sittliche Evolution wird von dem grichischen Denker mit einer Klarheit und einem Scharfsinne verfochten, die nicht im Geringsten hinter den modernsten wissenschaftlichen Ergebnissen zurückstehen.

Ein ganz bestimmtes Alter wird für die beiden Geschlechter fixiert, damit sie ihre Nachkommen im Vollbesitze ihrer Kraft zeugen. Es wird eine physische und moralische Unbescholtenheit verlangt, damit diese Eigenschaften auf die Kinder übertragen werden. Die Jugenderziehung soll sorgfältig darüber wachen, dass beide Geschlechter im Gebrauch der Glieder so geschickt wie irgenwie möglich würden und nicht durch falsche Gewöhnung die von der Natur verliehenen Fähigkeiten verkümmern lassen. Platon hat bereits erkannt, dass wir „in Beziehung auf unsere Hände durch den Unverstand der Mütter und Wärterinnen gewissermaassen gelähmt worden sind", weil wir die linke Hand nicht in gleicher Weise ausbilden, wie die rechte. Er verlangt auch in dieser Richtung eine durchgreifende Reform.

Die Platonischen Forderungen haben zweifellos nicht wenig dazu beigetragen, seine engeren Landsleute zu beeinflussen. Der Nachweis lässt sich zwar nicht direkt führen, aber die griechische Kultur liefert den besten Beweis für die geistige und körperliche Evolution der Hellenen, einer Evolution, die Lecky in seiner „History of European Morals" (I, 418) zu den Anomalien der Geschichte zählt. Es ist für ihn unerklärlich, wie in den engen Grenzen und bei der schwachen Bevölkerung der griechischen Staaten Männer erstanden seien, die in fast jeder denkbaren Form Genies waren und in Philosophie und Dichtung, in Kunst und Wissenschaft den Zenith der menschlichen Vollkommenheit nahezu, wenn nicht vollständig, erreicht haben. Auch ein anderer Engländer, Galton, meint, dass die alten Griechen unzweifelhaft die begabteste Menschenrasse waren, von der die Geschichte weiss, teils weil ihre Meisterwerke in den Hauptgebieten der intellektuellen Tätigkeit noch jetzt unübertroffen sind, teils weil das Volk, das diese Meisterwerke hervorgebracht hat, so klein an Zahl war. Er meint ferner, dass die durchschnittliche Fähigkeit der athenischen Rasse nach der niedrigsten Schätzung nahezu um zwei Grade höher steht, als unsere eigene, das heisst um ungefähr ebensoviel, als die unsrige über der des afrikanischen Negers. (Hereditary Genius, S. 331.)

Diese geistige Evolution findet ihre Erklärung in den Aeusserungen Platons, die gewiss nicht sein Eigentum waren, sonden auf viel frühere Quellen zurückzuführen sind. Denn sie treten bei Platon mit einer derartigen Sicherheit auf, dass ihnen womöglich eine hundertjährige Erfahrung zu Grunde liegt. Und wenn Platon die Forderung einer Evolution des Typus Mensch so nachdrücklich wiederholt, so sehen wir darin einen Hinweis auf die Abnahme oder auf das Schwinden jener Praxis, die eine Höherentwickelung des Menschengeschlechts zur Folge hatte.

Erst mit dem Wiedererwachen der klassischen Studien, im Zeitalter der Renaissance beginnt man sich auf das Platonische Ideal wieder zu besinnen. Es ist kein zufälliges Zusammentreffen, dass die Renaissance sowohl geistige als auch körperliche Kraftmenschen zeitigte. Die unmittelbare Anknüpfung an das hellenische Altertum hat auf allen Gebieten, auch auf dem der menschlichen Evolution, Früchte gezeitigt, die noch heute unsere Bewunderung erregen.

Je mehr wir uns der Gegenwart nähern, desto energischer wird die Forderung, die Evolution des Menschengeschlechts anzubahnen. Ob hier bewusst oder unbewusst an Platon angeknüpft wird, mag dahingestellt bleiben. Doch lässt sich der Schluss daraus ziehen, dass man einen Rückfall entweder befürchtet oder bereits konstatiert hat. Allerdings ist kein allgemein giltiger Maasstab für die Evolution des Menschengeschlechts ausfindig zu machen, aber aus den Aeusserungen berühmter Männer kann man ersehen, dass sie alle unserer Gegenwart in Bezug auf den erreichten Entwickelungsgrad kein günstiges Zeugnis ausstellen. Statt der vielen, führen wir nur eine Aeusserung an, die Gladstone gemacht hat. „Ich sage, ich sehe die Entwicklung der Denkkraft nicht, die wir erwarten sollten . . . Entwicklung ist ohne Zweifel ein langsamer Prozess; aber ich sehe gar keine. Es scheint mir, dass wir nicht stärker sind, als die Menschen des Mittelalters, sondern schwächer. Ich halte dafür, dass wir nicht höher stehen, als die Menschen des sechzehnten Jahrhunderts. Das waren starke Menschen, von grösserer Gehirnkraft als unsere Leute.“ (Review of Reviews, April 1892).

Man hat auf verschiedene Weise das Uebel zu erklären versucht. Die sozialen Verhältnisse, sagt man, wären einer Evolution des Menschengeschlechts nicht mehr günstig. Der Kampf ums Dasein absorbiere alle Kräfte, so dass für eine freie Entwikelung des Geistes und des Körpers kein Platz mehr übrig bleibt.

Von einer anderen Seite wird nun gerade im Kampf ums Dasein ein wirksamer Faktor der menschlichen Evolution gesehen. Der Kampf ums Dasein, die Konkurrenz, meint man, ist eben der beste Weg zur Erlangung einer geistig und körperlich hochentwickelten Menschheit. Es gibt keinen Fortschritt, der nicht den Kampf zur Voraussetzung hätte. Jeder Fortschritt entspringt dem Umstand, dass Individuen, die in einzelnen Beziehungen etwas höher stehen als ihre Genossen, dies benützen, um ihre Ueberlegenheit geltend zu machen, ihr Leben fortzusetzen und diese Ueberlegenheit wie eine Erbschaft auf ihre Nachkommen übertragen. Alles, was wir auf kulturellem Gebiete erreicht haben, ist eben die Folge des Kampfes ums Dasein. Die erste Existenzbedingung für eine Evolution des Menschengeschlechts ist demnach ein beständiges Ringen und stätige Spannung. Ein jeder Fortschritt tritt in der Welt seinen Gang an unter lautem Kriegslärm und Schlachtengeschrei.

So sehen wir hier ein und das selbe Prinzip, der Kampf ums Dasein, gleichzeitig als Förderer und Beeinträchtiger der menschlichen Evolution hingestellt. Wer hat nun Recht? Beide Parteien, so paradox das klingen mag!

Es ist zweifellos, dass der Kampf ums Dasein auf einer niedrigen Stufe der menschlichen Entwickelung als evolutionsfördernder Faktor eine grosse Rolle spielt. Aber nur in den Anfängen der menschlichen Kultur. Diese geordnete Welt, die wir heute vor unseren Augen haben, war — und ist noch teilweise jetzt — der Schauplatz der beständigen Rivalität zwischen allen auf ihr wohnenden Lebensformen. Wenn wir das Wachsen der grossen Mächte des Altertums überblicken, so sehen wir, dass dort nur fortwährend gekämpft wurde. Der Krieg stand ununterbrochen an der Wiege aller vorwärtsstrebenden Völker.

Der Kampf ums Dasein, ein biologisches Prinzip, das im Tier- und Pflanzenreich vollständige Geltung besitzt und in niederen menschlichen Kulturformen zweifellos als evolutionsförderndes Prinzip auftritt, verliert aber diese Eigenschaft, sobald der Intellekt einen hohen Grad der Entwickelung erreicht hat.

Der Intellektualismus sucht die Brutalität des Kampfes ums Dasein abzuschwächen, und zwar auf doppelte Weise. Entweder sucht er ihn durch seine geistige Ueberlegenheit zu bekämpfen, zu besiegen, oder, wo ihm das nicht möglich ist, so zieht er es vor, sich von dem Schauplatze des Kampfes zurückzuziehen, er bietet ihm keine Angriffspunkte dar. Angeekelt von dem fortwährenden Kampf der um das Dasein Ringenden, haben es immer die geistig hochstehenden vorgezogen, diesem Kampfe fernzubleiben, ihm keine Nahrung zu liefern. Der Kampf ums Dasein hat die Aristokraten des Geistes nie in seinen Schlachtenreihen dauernd aufzuweisen. Die Intellektuellen müssen als die physisch Schwächeren fast immer unterliegen, sobald der Kampf auf ein Gebiet übertragen wird, wo der Verstand seine Ueberlegenheit nicht zeigen kann. Und die soziale Lage der Gegenwart gibt sehr oft dazu die Gelegenheit. Daraus folgt, dass die Intellektuellen in ihren Existenzbedingungen bedroht und dem Kampfe ums Dasein nicht gewachsen, letzterem unterliegen müssen. Sie unterliegen ihm aber nicht blos, sie entziehen sich ihm, d. h. sie schränken ihre Nachkommenschaft ein. Auf diese Weise ist es nun begreiflich, wie der Kampf ums Dasein auf der einen Seite als Förderer, auf der anderen Seite als Gegner einer Evolution des Menschengeschlechts hingestellt werden kann.

Der Kampf ums Dasein bewirkt es nun, dass die gelehrten Stände nicht in dem selben Maasstabe zur Evolution des Menschengeschlechtes beitragen, wie es bei der Ausschaltung dieses Faktors möglich wäre. Es ist durch statistische Erhebungen für alle Kulturvölker der Gegenwart nachgewiesen worden, dass die Ehen in einem um so früheren Lebensalter eschlossen werden, je niedriger die Lebensstellung ist, auf der man sich

befindet. Die gelehrten Stände und die sogenannten freien Berufe bilden auch einen viel höheren Bruchteil der unverheiratet bleibenden Personen, als der Rest des Volkes. Daraus folgt, dass die Durchschnitts-Intelligenz einer Generation im Verhältnisse zu der vorangegangenen Generation immer engere Kreise zieht. Der bereits oben erwähnte Galton illustriert diese Erscheinung an folgendem Beispiel. Nehmen wir an, sagt er, zwei Männer, M und N, etwa 22 Jahre alt, so dass jeder Aussicht hat, ein Alter von 55 Jahren zu erreichen, also noch 33 Jahre zu leben. Angenommen, M heiratet sofort, und seine Nachkommen machen es ebenso im Alter von 22 Jahren. N aber wartet, da ihm trotz seiner überlegenen Intelligenz die Mittel zur Gründung einer Familie fehlen, und heiratet erst mit 33 Jahren, wo er schon besser situiert ist, also 11 Jahre später als M, und seine Nachkommenschaft folgt seinem Beispiele. Nehmen wir ferner an, dass infolge der frühen Heiraten die Familie M einen Zuwachs von 1,5 in der ersten Generation und einen gleichen in den 3,75 Generationen eines Jahrhunderts bekommt, während die späten Heiraten in der Familie N nur einen Zuwachs von 1,25 in der ersten Generation und den nämlichen in 2,5 Generationen in einem Jahrhundert erzeugen. Daraus ergibt sich, dass in zwei Jahrhunderten die Nachkommenschaft von M sechsmal so zahlreich sein wird, als die Nachkommenschaft von N, der der Intelligenz angehört.

Der Kampf ums Dasein erweist sich demnach für die geistige Evolution des Typus Mensch nicht förderlich. Die nicht gebildeten Berufsstände vermehren sich unverhältnismässig schneller und stärker als die Gebildeten. Die Folge davon ist, dass das allgemeine geistige Niveau sinkt, anstatt zu steigen.

Glücklicherweise bietet hier die Wirklichkeit einen sehr wertvollen Beitrag dar, um dieses Missverhältnis auszugleichen. Wir sehen nämlich bei den niedrigen Berufsständen fortwährend die Tendenz, in eine höhere, also auch gebildetere Berufsart emporzusteigen.

So gleicht die Evolution des Menschengeschlechts einem Baume, der in seinen höchsten Gipfeln fortwährend abstirbt, um von unten auf sich zu erneuern.

Litterarische Vorläufer des „Tannhäuser."

Von Egon von Komorzynski.

Unter dem Titel „Wagners Tannhäuser und seine litterarischen Vorbilder" hat Rudolf Sokolowsky im sechsten bis neunten Stück der „B. B." eine vortreffliche Studie veröffentlicht, aus der hervorgeht, dass Wagner in seinem „Tannhäuser" das Minnesängertum als erster mit vollem Glück zu poetischem Leben wiedererweckt hat, nachdem schon lange vor ihm der alte Züricher Bodmer und nach diesem die Romantiker E. T. A. Hoffmann und Fouqué derartiges versucht hatten. Insoferne Wagners Dichtung mit den Werken der beiden Letztgenannten verglichen wurde, ist Sokolowskys Arbeit eine ergebnisreiche Ausgestaltung dessen, was A. Ettlinger seinerzeit in seinem Aufsatz „Die romantische Schule in der deutschen Literatur und ihre Beziehungen zu Richard Wagner" (Richard Wagner-Jahrbuch 1886, S. 112 ff.) in grossem Umriss ausgeführt hat. Es sei mir gestattet, in den folgenden Zeilen, die sich an Sokolowskys Arbeit ergänzend anschliessen wollen, kurz auf einige andere Vorläufer von Wagners „Tannhäuser" in der romantischen Dichtung hinzuweisen!

Es ist bekannt, dass die Romantiker auf verschiedenen Wegen, aber alle von der auf Wiederbelebung der Antike beruhenden Klassik sich abwendend, zu einer hohen Schätzung und Verehrung des deutschen Mittelalters gelangten; dass sie in der entschwundenen alten Zeit ihr menschliches und ihr poetisches Ideal zu finden glaubten. Die mystische, am Allegorisieren und Symbolisieren sich erfreuende Richtung der Romantiker, ihre Anschauungen von dem „romantischen Geist", der alles miteinander verbinden müsse, so dass die Grenzen zwischen Leben und Kunst, zwischen Kunst, Religion und Philosophie, zwischen Poesie, Bildnerei, Malerei und Musik fallen könnten — all' das fand in der Begeisterung für den mit sinnlicher Pracht umkleideten Katholizismus, in der schwärmerischen, sehnsüchtigen Liebe zu der alten Kaiser-, Ritter-, und Bürgerherrlichkeit Nahrung und Stütze. Und indem die Romantiker diese längstvergangene Zeit, rückblickend, idealisierten, schufen sie sich eine unerschöpfliche Stoffwelt für ihre Dichtung, wobei der romantische Sinn für das Volksmässige und die romantische Liebe zum nationalen Sagen- und Märchenschatz sich mächtig betätigen konnten. Allein wie eine süsse, unstillbare Sehnsucht alle romantische Dichtung durchzieht, so blieb auch ihr Sehnen nach einem Gesamtkunstwerk auf nationaler Grundlage ungestillt, sie konnten die Schönheit und die Grösse dieses Kunstwerks wohl ahnen, aber nicht verwirklichen. Sie versuchten Musik und Poesie, Poesie und Malerei zu verbinden, ja zu vertauschen; sie bestrebten sich, in ihren Dichtungen die deutsche Vorzeit wiederzuerwecken — allein ihr Feuer

war kraftlos und ihre Gestaltungskraft reichte für so hohe Ziele nicht aus. — In den Dramen Wagners erst ist das romantische Sehnen erfüllt worden; alles, was die Romantiker so heiss herbeisehnten, hat er uns gegeben; in seinen Werken ist die deutsche Götterwelt, unser Helden- und Rittertum und das Bürgertum der alten Zeit zu poetischem Leben erstanden, ist jeder Zug des deutschen Sinnes — ob rauh im Kampf oder zart in der Frauenverehrung — verherrlicht worden, haben sich alle Künste zu einer überwältigenden Gesamtwirkung verschmolzen. So ist Wagner der Erfüller des romantischen Ideal zu nennen, der Schlussstein und die leuchtende Krone der deutschen Romantik.

Ausser Fouqué und E. T. A. Hoffmann sind es insbesondere noch zwei romantische Dichter, deren Werke Vorläufer des Wagnerschen „Tannhäuser" genannt werden können: Novalis und Tieck. Novalis, dem Frühverstorbenen, der in der seiner jung vom Tod dahingerafften Jugendgeliebten geweihten „Hymne an die Nacht" Gedichte geschrieben hat, die wir als Vorahnungen des Zwiegesprächs zwischen Isolde und Tristan im 2. Akt des „Tristan" bezeichnen können, hat zunächst in einem Aufsatz „Christenheit oder Europa" mit Begeisterung das Wort ergriffen zum Lob und Preis des Mittelalters: er pries darin die Zeit der alten, längst verschwundenen Kaiserherrlichkeit, die Zeit, da noch die Religion Kunst und Leben innig durchdrang; er stellte sich auf die Seite des Mittelalters und erklärte der neuen Zeit offen den Krieg. Ganz aus dem Geist dieses Aufsatzes ist sein Roman „Heinrich von Ofterdingen" geboren worden, der leider ein Fragment geblieben ist. Ihn erfüllt vom ersten bis zum letzten Wort der Geist mittelalterlicher Kunstbegeisterung: Eisenach bildet den Mittelpunkt; des Helden Erziehung zum Minnesänger ist der Inhalt des ersten Teiles, — den zweiten, bloss als Bruchstück überlieferten, zu vollenden hat der Tod den Dichter verhindert. Heinrich von Ofterdingen, dessen Vornamen Wagner seinem Tannhäuser gegeben hat, wird hier vorgeführt, wie ihm auf einer Reise die verschiedensten romantischen Eindrücke begegnen und ihn durch ihre Macht zum Dichter weihen: das mittelalterliche Sängertum und Rittertum bildet die Grundlage der Handlung. Freilich aber ist die Wiedererweckung des deutschen Mittelalters bei dem romantischen Dichter ein blosses Streben geblieben, und wie das Märchen von der unauffindbaren Sehnsuchtsblume seinen Roman durchzieht, so hat auch er selbst es bei seiner Sehnsucht bewenden lassen müssen. Wir finden bei ihm wohl das Bestreben, einen Minnesänger im Lebenskampf mit symbolischer Heranziehung des Guten und des Bösen und verbunden mit dem Hereingreifen überirdischer Mächte in das Leben zum Helden einer Dichtung zu machen — aber episch zerbreitet, phantastisch ins Ungewisse, traumhaft zerfliessend — eine Idee, die, an sich wundervoll und herrlich, erst in Wagners Dichtung Kraft und Leben gewonnen hat.

Tiecks Märchen und romantische Dramen haben bekanntermaassen auf Wagner schon in dessen Jugend Eindruck gemacht und durch Tieck war hundertfältige Anregung zu poetischer Verherrlichung des deutschen Mittelalters gegeben. Tiecks schwärmerisch gefärbtes Märchen „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser" (gedruckt im ersten Teil von Tiecks „Phantasus") macht den Tannhäuser zum Helden einer mit volkstümlicher Schlichtheit erzählten Geschichte: Tannhäuser, der durch Gottes Macht aus dem Venusberg gerettet wird, begibt sich als Pilger nach Rom und vor seiner Abreise erzählt er sein Schicksal seinem Freunde Friedrich von Wolfsburg. Die Erzählung ist trotz der einfach gefärbten Sprache mit allen Mitteln der Romantik ausgestattet: musikalische Wirkungen spielen eine grosse Rolle; Ritter, Pilger und edle Frauen sind in die Erzählung verflochten.

Weit mehr aber noch als dieses stimmungsvolle Märchen können wir Tiecks 1798 erschienenes Drama „Leben und Tod der heiligen Genoveva, Pfalzgräfin im Trierlande" als einen Vorläufer von Wagners „Tannhäuser" bezeichnen. Dieses durch und durch undramatische, halb episch, halb lyrisch gefärbte Gebilde ist eine Verherrlichung des deutschen Mittelalters: die Frömmigkeit durchdringt die Handlung und wird auch äusserlich durch Pilger und Kreuzfahrer vertreten; Pracht und Glanz der Ritterburgen erfüllen das Werk, dem die reiche Verwendung der Musik zur Vertiefung der poetischen Stimmungen von den Zeitgenossen den Vorwurf, es sei „opernhaft", zugezogen hat. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Person der heiligen Genoveva und diese ist als eine von reinster, glühender Frömmigkeit durchdrungene deutsche Frau gezeichnet, die in edler, entsagungsreicher Liebe aufgeht, in ihrer Unschuld einen geistigen Sieg über all' das Unglück, das sie getroffen hat, erringt und endlich, eine Heilige schon hier auf Erden, eines seligen Todes stirbt. In einem rührenden Gebet nimmt sie vom Leben Abschied und spricht die ahnungsvollen Worte:

„. . . Schon spielt um mich des Himmels reiner Schein,
Der Leib sinkt in die tote Erde nieder . . . . ."

Und der heilige Bonifazius sagt von ihr voll Rührung:

„Sie aber ging auf lichterfüllten Wegen
Der schönen Dulderkrone dort entgegen . . . ."

Das Stück schliesst mit der andächtigen Bitte:

„Ora pro nobis, sancta Genoveva!"

Eine Gestalt wie Genoveva, die in ihrer deutschen Weiblichkeit, in ihrem frommen Glauben und ihrem stillen Duldersinn zur Verkörperung des Guten wird, ist echt romantisch. Wir werden durch sie gewisslich an Elisabeth erinnert, die man vom menschlichen Standpunkt aus sicher die Heldin in Wagners Dichtung nennen könnte — die seelische Heldin ist sie ganz gewiss. Ihre reine, heilige Gestalt steht im Mittelpunkt des Ge-

schehens, und auch Tannhäuser verhaucht sein Leben mit den Worten: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“

Alle diese Vorläufer Wagners in der Litteratur zeigen, wie gross das Bedürfnis nach der Kunst des Meisters gewesen ist. Dass er erst dieses Bedürfnis erfüllt hat, habe ich schon am Eingang gesagt. Nochmals aber sei hier ausgesprochen: was die Romantiker erstrebten, hat er uns gebracht; erst Richard Wagner hat das von den romantischen Dichtern ersehnte Drama auf durchaus nationaler Grundlage in seinem deutschen Kunstwerk geschaffen!

Zeitgemässe Betrachtungen.

Von **Theodor Uhlig.***)

III.

Schön.

Wir lieben es, Urtheile über Gebilde der Kunst aus dem Munde sogenannter Kunstverständiger zu vernehmen, nach Befinden auch hervorzulocken. So war neulich in einem kleinen Männerkreise das Gespräch kaum bis zu dem unvermeidlichen falschen Propheten gediehen, und hatte einer der Anwesenden als ein zwar Musik u n verständiger, dennoch aber als begeistert von den Schönheiten dieser Oper sich zu erkennen gegeben, als wir ihn auch sogleich frugen: w a s er denn eigentlich schön im Propheten fände? — Mochte dem Gefragten nun die Schwierigkeit einer ihm noch abzuverlangenden Definition des Begriffes „schön“ zu rechter Zeit beifallen, mochte er vielleicht wegen der Ergründung einer wahren Schönheit im Propheten sein Gedächtnis in der That vergeblich zermartern, oder mochte er endlich sein früheres Eingeständnis des Musikunverstandes bereuen, — kurz, er antwortete nach einigem verlegenen Stottern: „Nun, die Chöre sind doch gewiss schön.“ Also die Chöre! — Wir waren ganz verblüfft von einer Antwort, die uns zwar aus dem Munde eines Opernsperrsitzpächters, eines Gesangvereins-Mitgliedes oder eines Klavierdilettanten natürlich erschienen sein würde, nicht aus dem Munde eines Kunst u n verständigen, auf dessen unverdorbene Natur wir stark gerechnet hatten, als wir uns vornahmen, mit ihm zu experimentiren. — Also die Chöre waren es, die dieser Mann schön fand!

Nun, lieber Leser, erlass uns heute die zeitgemässe Betrachtung und erlaube, dass wir Dir dafür eine kurze Geschichte erzählen. —

---

*) Im Anschluss an die Wiedergabe des Uhlig'schen Artikels über die Tannhäuser-Ouvertüre im vorigen Stück kann hier, Dank der gütigen Mitteilung des Herrn Professor Dr. A. Prüfer, der Abdruck eines anderen kleinen Aufsatzes des vorzüglichen Meisterfreundes aus einem, im Besitze der Fräuleins Pietsch in Leipzig, altgetreuer Leserinnen unserer Blätter, befindlich gewesenen alten Blatte der Neuen Zeitschrift für Musik (Nr. 43 vom 28. 5. 50) erfolgen: eine „Stimme aus der Vergangenheit“ als Nachklang zum Bayreuther Tannhäuser von 1904.

Die Scene hat ein schönes Thal; im Hintergrunde rechts eine mittelalterliche Burg, links eine Thalöffnung, durch die man einen Berg erblickt; im Vordergrunde rechts ein Muttergottesbild an einem Bergwege, der von der Burg herabführt, links eine waldige Höhe. Vor dem Marienbilde liegt eine Jungfrau betend auf den Knieen, von der entgegengesetzten Seite tritt ein Ritter, eine Harfe über der Schulter, heran.

Der Tag neigt sich zum Abend. Der Ritter wusste wohl, dass er die Jungfrau da im Gebete finden würde, wie er sie so oft getroffen, wenn er das Thal betrat. Er weiss, dass sie — den Tod im Herzen, den ein ferner Geliebter ihr gab — für das Heil dieses Geliebten Tag und Nacht fleht. Von Rom zurück erwartet sie die Pilger. „Kehrt er mit den Begnadigten zurück?“ — Dies ist ihre Frage, dies ihr Flehen. Und der Ritter bittet die Heiligen: „Lasst erfüllt es sehen!“ Da naht nnter Gesang ein Zug Pilger; die Jungfrau erkennt die fromme Weise, die der empfangenen Gnade Heil verkündet; die Pilger ziehen langsam vorüber und begrüssen froh die lieblichen Auen der Heimath. Die Jungfrau forscht unter ihnen nach dem Geliebten: „Er kehret nicht zurück!“ Da betet sie zur Heiligen: „O nimm von dieser Erde mich! Mach', dass ich rein und engelgleich eingehe in dein selig Reich, und deiner Gnade reichste Huld lass' mich anfleh'n für seine Schuld.“ Sie erhebt sich, um zur Burg zurückzukehren; der Ritter nähert sich ihr, er möchte sie geleiten; sie dankt stumm seiner treuen Liebe und weist ihn zurück, denn ihr Weg führt sie gen Himmel, wo sie ein hohes Amt zu verrichten hat. Sie geht, der Ritter verfolgt ihre Gestalt noch lange mit den Augen, dann setzt er sich am Fusse des Thalhügels nieder und beginnt auf der Harfe zu spielen. Der Abendstern blinkt in das Thal herab. Da singt der Ritter, der die Jungfrau ja stets geliebt, seine Liebe aber still im Herzen getragen hat:

„O du mein holder Abendstern,
wohl grüsst' ich immer dich so gern;
vom Herzen, das sie nie verrieth,
grüsse sie, wenn sie vorbei dir zieht,
wenn sie entschwebt dem Thal der Erden,
ein sel'ger Engel dort zu werden.“

Nun, ihr Männer und Frauen, ihr Jünglinge und Jungfrauen in Dresden und Weimar, ihr kennt die Wartburg und den Hörselberg, Elisabeth und Wolfram von Eschenbach, ihr kennt dieses Lied und wisst, was ich meine. Wie Wenige wird es geben, die da im Herzen nicht ausgerufen hätten: „Ach, wie ist das schön!“ Wie so Manchem traten nicht schon Thränen der Rührung in die Augen, wenn er sich diese Scene am Klavier in Erinnerung zurückrief. Ihr hättet bei Befragen freilich auch nicht zu sagen vermocht, worin die Schönheit dieser Scene liegt, denn ihr dachtet weder an dramatisch noch an lyrisch, weder an Chöre noch an Arien, weder an Komponisten noch an Darsteller, weder an Kunst noch an ihre Mittel, als die Schöpfung eines wahren Künstlers, eines deutschen Künstlers Euch jenes unwillkürliche Geständniss entlockte. Allerdings, wer's nicht sieht, der wird es nie begreifen; aber wer — mit selbstverständlicher Ausnahme der Dresdener Lokalkritiker — das einmal gesehen und gehört hat, der hat es auch gefühlt und begriff wenigstens, dass alle Teufeleien des Robert, alle Frivolitäten der Hugenotten, und alle Spitzbübereien des Propheten diese eine Scene nicht aufwiegen. Hier spricht nicht der raffinierte moderne Operncomponist zum übersättigten blasirten Theatermenschen unserer Tage, sondern der Mensch zum Menschen, und zwar in einer Sprache, die — das sei einem gewissen Briefschreiber im Vorbeigehen gesagt — Jeder versteht, der Sinne und ein Herz hat.

Jetzt aber tritt der moderne Kritiker heran, der nichts anderes im Kopfe hat, als dramatische Situationen, bei denen jedem Unbefangenen die Musik als ein Unsinn erscheinen muss, Operntexte, die ein Vernünftiger nicht ohne ein bedauerliches Achselzucken aus der Hand legt, die aber der heutige Operncomponist mit Begierde ergreift, um durch sie seine Schablonenmusik an den Mann zu bringen — der musikalische Kritiker, der nur an Melodie, Harmonien, Begleitung, Behandlung der Singstimmen und des Orchesters, an Chöre, Arien, Duetten und Balletmusik denkt. Dieser Kritiker spricht ohngefähr wie folgt: „Ja, es ist nicht zu leugnen, der Gedanke und die Worte des Liedes sind schön, aber das ist ja gar nicht dramatisch, da gibt es keine Handlung, — da geht nichts vor: das ist langweilig! Und nun gar die Musik! Ein chromatischer Gang in der Melodie, eine gequälte Harmoniefolge, eine simple Begleitungsfigur — wie kann das schön sein?“

Erlass uns, lieber Leser, für diesmal das Uebrige. Leuten aber, die bisher die Chöre im Propheten für „schön“ gehalten haben, geht nach unserer Geschichte vielleicht eine Ahnung davon auf, was denn eigentlich der Zweck der Kunst ist — was die Kunst vermag, was sie demnach auch soll, und was eine Kritik, die nicht für Geld schreibt, sondern für Ueberzeugungen streitet, von einem Operncomponisten verlangen darf, der eben so zärtlich für seine Missgeburten zu sorgen, als mit Glück gegen die gesunden Erzeugnisse gewisser Anderer zu intriguieren versteht.

„Zukunftsmusik“ als „Stimme aus der Vergangenheit.“

Noch ein kleiner Beitrag zur Vorzeitgeschichte.

Mitgeteilt durch **Alfred Hofmann.**]

Aus der selben Zeit, wie der vorhergehende Aufsatz Uhligs, nur um zwei Jahre später, stammt ein Büchlein, das den Titel führt: *Franz Liszt und Richard Wagner.* Aphoristische Memoiren und biographische Rhapsodien. Ein Erinnerungsblatt für die Teilnehmer des 3. Anhaltisch-Bernburger Musikfestes, ein Beitrag zur Kunstgeschichte für alle Freunde der Tonkunst, der klassischen und romantischen, von Friedrich Kempe. Eisleben, Verlag von F. Kuhnt. 1852.“ Das erste Anhaltisch-Bernburgische Musikfest war am 20. und 21. November 1849 in Bernburg, das zweite am 22. und 23. Oktober 1850 ebendaselbst abgehalten worden. Beide Feste dirigierte der Hofkapellmeister Dr. Friedrich Schneider aus Dessau. Die Dessauer Hofkapelle, die Orchester Bernburg's und Köthen's bildeten das Fest-Orchester; der Kempe'sche Singverein sang die Chöre. Zur Aufführung kam 1849: „Das Weltgericht“ von Schneider, die 5. Symphonie von Beethoven u. s. w., 1850: „Absalon“ von Schneider, die 7. Symphonie von Beethoven u. s. w. Das 3. Anhaltisch-Bernburgische Musikfest dagegen, welches am 22. und 23. Juni 1852 in Ballenstädt am Harz stattfand, leitete nicht Friedrich Schneider, sondern Franz Liszt. Das Programm wies zum ersten Male zwei neue Namen auf: Franz Liszt und Richard Wagner.

Das Musikfest ward mit der *„Tannhäuser-Ouvertüre“* eröffnet. Friedrich Kempe, der Verfasser des erwähnten Büchleins, schrieb dazu: „Tannhäuser wurde

vollendet mit einer Meisterschaft, welche sich bewusst war, was sie wollte, mit einer Meisterschaft, die neben den genialsten Leistungen aller Zeiten sich ehrenvoll behauptet hat und behaupten wird. Freilich sind darin den Sängern und Sängerinnen keine Konzessionen zu Gesangskunststückchen gegeben, freilich ist der Unsinn, der fast den meisten Opern anhängt, weggeschafft, freilich ist die zopfartige Form der einzelnen Nummern vernichtet, aber das ist's ja eben, was ein Bekanntwerden in weiten Kreisen verhinderte: aber Geduld! Blitzartig hat Wagner das ganze Opernwesen mit seinem Unsinn erhellt und riesig wächst die Zahl seiner Verehrer! Bald wird die Macht des Vorurteils gebrochen sein!" „In der „Tannhäuser-Ouvertüre" haben wir die ‚charakteristische Eigentümlichkeit Wagner's in unserer charakterlosen Zeit' in einem Bilde, begrenzt zwar, aber reich und wahr, dass der Kritiker, selbst hingerissen, gestehen muss, sein kunstrichterliches Urteil in dem gewaltigen Eindruck vernichtet zu sehen. Schon die Erinnerung daran ist zum Entzücken, sie ist, wie Jean Paul sagt: ‚ein Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können!' — Die Darstellung dieses Bildes in Ballenstädt war eine Reproduktion, wie sie fast nur einem Liszt möglich ist; das ganze Orchester, selbst der prosaischste Musikus darin, war poetisch." —

Dem Vortrage der „Tannhäuser-Ouvertüre" folgte das Duett aus dem *„Fliegenden Holländer."* Kempe sagt darüber: „Obschon das Duett meisterhaft gezeichnet ist und in richtigem Verständnis wiedergegeben wurde, war doch die Wirkung keine solche, wie wir erwarteten; aber das ist ja eben das Wahre in Wagners dramatischer Musik, dass sie der Darstellung nicht gut entbehren kann. Nur denen, die die ganze Oper kannten, war der Genuss ein vollständiger. Herr und Frau v. Milde aus Weimar waren der ziemlich schweren Aufgabe völlig gewachsen."

Von Wagner stand für den ersten Tag des Musikfestes nichts weiter auf dem Programm. Der zweite Tsg, der 23. Juni, brachte eine Aufführung des *„Liebesmahles der Apostel"*, biblische Scene für Männerstimmen und Orchester von Richard Wagner. Kempe schreibt darüber: „Noch einmal begegnen wir hier dem Komponisten des ‚Tannhäuser'. Das Liebesmahl wurde 1843 auf dem Sächsischen Männergesangfeste (besonders dazu geschrieben) in der Dresdener Frauenkirche zum ersten Male unter des Komponisten Leitung von einem über 1000 Personen starken Männerchor mit angemessenem Orchester erfolgreich aufgeführt, seitdem aber nirgends wiederholt, was wohl meistenteils seinen Grund in den dazu nötigen, schwer zusammen zu bringenden Massen haben mag. — Die Scene ist grossartig angelegt und mit wirklicher Genialität ausgeführt: die Jünger des Herrn, versammelt, um sein Abendmahl zu feiern, begrüssen sich in seinem Namen. Sie teilen sich in 3 Chöre, von denen der zweite zagend, der dritte Vertrauen einsprechend, der erste im festen Glauben des Herrn Wort kündend, — bald einzeln, bald zu zweien, bald alle drei zusammen ihr Innerstes kund geben; da treten die 12 Apostel (12 Bassisten) mit des Herrn Gruss ein, erzählen von ihren Verfolgungen, und dass ihnen bei Todesstrafe verboten sei, zu reden im Namen Jesu von Nazareth. — Alles fällt nieder und fleht zu Gott durch Jesum Christum um den heiligen Geist; — der Himmel öffnet sich mit den Worten: „Seid getrost! ich bin Euch nah und mein Geist ist mit Euch. Machet Euch auf!" — Bis hierher ist die Scene für die Singstimmen ohne alle Begleitung; das Orchester bricht jetzt los, das Brausen in den Lüften malend, mit dem sich der heilige Geist herabsenkt; Alles erschrickt in heiliger Furcht, die Nähe des Geistes fühlend. Mit Donnerworten mahnen die Apostel zum Aufbruche, Rom als den Ort bezeichnend, von wo aus des Wortes Macht die ganze Welt durchdringen wird. Zur Einigkeit mahnend fordern sie das freudigste Zeugnis für des Heilandes

Wundertat. Gewiss des einstigen Sieges stimmen alle einen Hymnus mit den Worten an: „Wir sind bereit, in alle Welt zu ziehen“ etc. Erhaben, wie die Worte, sind die Töne; es ist aber keine Poesie, die des Tones entbehren kann, und nur klingend wird es ein Ganzes, tief Ergreifendes. — Das „Liebesmahl“ kam bei der Ballenstädter Aufführung nicht zur vollen Geltung, weil die Ausführung keine vollendete war; Eins ist gelungen, nämlich, dass es seiner Vergessenheit wieder entrissen ist.“ —

Für den zweiten Tag war nur diese eine Nummer von Wagner bestimmt, aber eine hohe und schöne Ueberraschung sollte den Besuchern der Aufführung noch bevorstehen. Noch einmal feierte das Orchester einen seltenen Triumph. Stürmisch wurde die „Tannhäuser-Ouvertüre“ verlangt; Liszt fragte das Orchester, ob es nach solchen Anstrengungen dazu geneigt sei, und — Dank dem „Ja“ der Musiker! — endete das Fest, wie es begonnen, dem Prinzip Liszt vollen Sieg bringend! —

Hören wir Kempe's Worte über das Ganze: „Neues wurde gebracht in neuer Art und Weise, ein grosser Schritt vorwärts wurde gemacht, und bekehrt so Mancher, dem die Namen Liszt, Wagner, Berlioz zwar bekannt, die geistige Befähigung dieses Dreigestirns aber noch ziemlich fremd war. Ein solcher war auch Schreiber dieses Büchlein's (Kempe). Ein neuer Himmel war ihm aufgegangen; er sah die Wahrheit und Natur wiederkehren in das Reich der Töne, sah die Fortschrittsmöglichkeit da, wo er Zurückkehr zum Alten für Fortschritt hielt. — — Die Bahn ist gebrochen; man wird sie, wenn auch erst schüchtern und vereinzelt, man wird sie betreten, und Tonfeste werden wiederkehren, Tonfeste, die nachhaltiger wirken, als alle Kritiken: Tonfeste, die unser deutsches Musikantenwesen, hohes und niederes, reinigen vom Schlamm des Egoismus und hinführen zur Liebe und reinen Freude, hinführen zur wahrhaften Humanität!“

An beiden Tagen war das Anhaltische Fürstenpaar zugegen, bis zum Schlusse verweilend. So wurde seitens des Anhaltischen Hofes auf jenem Musikfeste zu Ballenstädt die erste Anerkennung der Kunst des Meisters zu teil, welcher 20 Jahre später dem Hoftheater zu Dessau nach jener stylechten Aufführung des Gluck'schen Orpheus das Zeugnis ausstellte: „Ich bezeuge laut, nie eine edlere und vollkommenere Gesamtleistung auf einem Theater erlebt zu haben als diese Aufführung.“ — „Ein wahrhaft ermutigendes Beispiel und Zeugnis für die Richtigkeit der Ansicht, dass Derjenige, der das Ganze erfasst, das Richtige auch für alle Teile des Ganzen erkennen und anordnen wird. — Herr von Normann, vielleicht gänzlich ohne Musikkenntnis, bestimmt als sinniger Bühnenleiter seinen Kapellmeister zu einer musikalischen Leistung von solcher Korrektheit und Schönheit, wie ich sie nirgends sonst in einem Theater antraf. — Dies aber geschah, wie gesagt, in dem kleinen Dessau.“

Von Ballenstädt bis Dessau ist nur ein kurzer Weg. Zwischen den beiden Ereignissen in der Kunstgeschichte des „deutschen Winkels“ liegt aber die gesamte Entwickelung der Wagner'schen, der deutschen Kunst selber, bis zur Begründung von Bayreuth. Von der Höhe des Bayreuther Hügels gewahrt man nun, abermals ein Menschenalter später, wohl mit einiger Rührung die von einem edelsten Geiste beseelte, von wenigen empfänglichen Seelen teilnahmvoll begleiteten Anfänge des grossen Werdens und Vollendens. —

Elie Poirée und die moderne Musikästhetik.

Von Kurt Mey.

Seit der denkwürdigen ersten Veröffentlichung der Studie *„die Musik als Ausdruck“* von Friedrich von Hausegger in diesen Blättern ist — so kann man wohl ohne Uebertreibung sagen — eine völlige Umwandlung in den musikästhetischen Anschauungen eingetreten. Wohl hatte auch diese Schrift ihre Vorgänger gehabt. Schopenhauer hatte in seiner Metaphysik der Künste bereits sehr deutlich den rechten Weg gewiesen und so recht eigentlich den sicheren Grund zur Lehre von der Musik als Ausdruck gelegt. Richard Wagner selbst ergänzte und vertiefte diese neue musikästhetische Einsicht, hauptsächlich in seiner unvergleichlich schönen Gedenkschrift *„Beethoven.“* Auch früher als Hausegger hatte man schon die Irrlehre von der Musik als tönend bewegtes Formenspiel zu widerlegen gesucht; mit besonderm Erfolg tat dies Stade 1869 in seiner Gegenschrift *„Vom Musikalisch-Schönen.“**) Aber so lange der Meister von Bayreuth noch lebte und schuf, deckte er die Irrtümer der Formalästhetik durch seine Kunstwerke so weit auf, dass die Inhaltsästhetik sich auf diese allein berufen und im übrigen schweigen durfte. Als aber der Künstler schwieg und schied, da kam die Wissenschaft wieder zum Wort. Ihre Aufgabe ist nicht, die Meisterwerke der Kunst zu rechtfertigen, noch gar zu kritisieren, sondern einzig und allein, aus diesen Kunstwerken die Kunstgesetze abzuleiten, welche das Genie ebenso unbewusst befolgt, wie die Natur die Naturgesetze.

Die Philosophie nach Schopenhauer hat keine brauchbare Aesthetik mehr geliefert, wenigstens keine Musikästhetik, wenn man von Nietzsches ersten und bedeutendsten Schriften absieht (*„Geburt der Tragödie“* und *„Unzeitgemässe Betrachtungen“*), die ganz vom Geiste Schopenhauers und Wagners erfüllt sind. Als Nietzsche selbst nur allzu zeitgemäss wurde, erstand in ihm ein Zertrümmerer aller Aesthetik und gegenwärtigen Kunst. Nennt man aber den andern, meist genannten Philosophen der Gegenwart, Eduard von Hartmann, so kann man sich seiner Aesthetik nur wenig freuen, da sie teilweise zur Kunstverneinung führt. Von den zahlreichen Physikern, Physiologen Physiopsychologen der Musik müssen wir aber absehen, da ihre Verdienste, so gross sie auch sind, auf anderen Gebieten liegen. Höchstens kann die Musikästhetik einzelne Erkenntnisse jener Forscher für ihre Zwecke gebrauchen, denn die Aesthetik im engeren Sinne hat sich ausschliesslich mit dem Wesen der Künste und Kunstwerke zu befassen; den Zusammenhang zwischen Kunstwerk und Kunst geniessendem Menschen darf sie zwar auch untersuchen, aber nur auf philosophischem Wege, wenn sie nicht von ihrer Aufgabe abweichen will. Da die Philosophen in der Aesthetik nun nichts mehr produzierten, traten selbständige Aesthetiker auf, die zwar meist auf einem philosophischen System fussten (die Vertreter der inhaltlichen Aesthetik eben auf demjenigen Schopenhauers), in der Hauptsache aber vom Kunstwerk selbst ausgingen und ihre Theorien somit nicht spekulativ aufbauten, sondern aus frischem Leben sogen.

Und das ist die richtige Art, Aesthetik zu treiben. Die synthetische Methode darf hierbei nur ganz zuletzt und mit grösster Vorsicht angewandt werden. Die Hauptsache ist und bleibt die Analyse, insbe ondere die vergleichende Analyse.

*) 2. Aufl. 1904 bei C. F. Kahnt in Leipzig.

Es ist ganz zweifellos, dass diese analytische Musikästhetik ungemein gefördert und angeregt worden ist durch die *thematischen Leitfäden* zu Richard Wagners Bühnenwerken, deren erste wir dem Herausgeber dieser Blätter verdanken und deren gute und schlechte Nachahmungen wir in den zahlreichen Opern- und Konzertführern, sowie Programmbüchern in den verschiedensten Spielarten erblicken. Sollten derartige Bücher und Hefte zunächst die Zuhörer auf das Kunstwerk vorbereiten und ihnen dessen geistiges Verständnis erleichtern, so stellte es sich für tiefer Blickende bald heraus, dass in ihnen auch ein hoher musikästhetischer Wert lag. Wollte man nun diesen hauptsächlich betonen, und sah man von dem ursprünglichen Zwecke der Leitfäden dabei zunächst mehr oder weniger ab: so beschränkte man sich nicht mehr auf die Feststellung und Erläuterung der musikalischen Motive eines Werkes, sondern man suchte ihren musikalischen Zusammenhang, ihre musikalische Genesis zu ergründen und das musikalische Kunstwerk auch wirklich als eine musikalische Einheit hinzustellen. Soweit brauchte man keine Philosophie dazu; nahm man aber auch diese zuhilfe, so vermochte man auch z. B. die metaphysische Einheit von Drama auf der Bühne und Drama im Orchester auf das überzeugendste klar zu legen.

So ist die neueste deutsche Musikästhetik eine eigentümliche Verschmelzung der Lehre Hauseggers von der Musik als Ausdruck mit der gänzlich neuen wissenschaftlich-musikalischen Motivforschung geworden, dabei beruhend auf philosophisch-metaphysischer Grundlage. Wie weit man aber auch ohne diese schon kommen kann, beweisen die Schriften des Franzosen Elie Poirée, denen die folgenden Betrachtungen gewidmet sein sollen. Sie führen den Gesamttitel *„Essais de technique et d'esthétique musicales“*, und es sind deren bisher zwei erschienen, nämlich *„Les Maîtres Chanteurs de Richard Wagner“* und *„Etude sur le discours musical faite principalement d'après la partition des Maîtres“* (das erste bereits 1898, das zweite 1902 bei E. Fromont in Paris herausgegeben), während als dritte Studie angekündigt ist: *„L'esthétique de Beethoven.“* Man erkennt sofort, dass auch Poirée durch die Kunst Richard Wagners zu seinen Untersuchungen gekommen ist und dass er von diesem aus zu den früheren Meistern der musikalischen Kunst zurückschreitet.

In der ersten kleineren Schrift (116 Seiten Gross-Oktav) über *„die Meistersinger von Nürnberg“* haben wir eine der erwähnten, aus den Leitfäden hervorgegangenen, aber diesen entwachsene Studie. Im ersten Teil werden die Entstehung und der Inhalt des Werkes erzählt und sodann die einzelnen Charaktere der Handlung durchgenommen. Mangelhafte Kenntnis der Litteraturquellen des Meistergesanges verschulden hier manche kleine Unrichtigkeit; auch sonst ist hie und da ein kleiner Irrtum untergelaufen: dafür ist aber die Darstellung im grossen und ganzen ausgezeichnet und enthält eine grosse Anzahl feinsinniger und neuer Bemerkungen und Entdeckungen, auf welche aber hier nicht eingegangen werden kann, da sie jenseits des Gebietes der Musikästhetik liegen. Um so mehr ist dies mit dem zweiten Teil des Buches der Fall, worin von den musikalischen Motiven des Werkes gehandelt wird. 51 werden vorgeführt und meist mit den von deutschen Leitfäden herrührenden Namen benannt. Aber jedes einzelne Motiv wird uns nicht in einer festen Form gegeben, sondern stäts in mehr oder weniger Varianten. Dabei begnügt sich der Autor auch nicht, diese Varianten einfach festzustellen und vor Augen zu führen; vielmehr bemüht er sich, sie zu begründen, und zwar mit Hilfe einer blühenden Phantasie, welche ein sehr tiefes Kunstverständnis verrät, oberflächlichen Journalisten und Tageskritikern aber vermutlich ein Greuel sein dürfte. Man darf wohl ruhig sagen, dass auch die besten Kenner der „Meistersinger“-Partitur aus Poirées Darlegungen noch Neues lernen und

immer mehr über die vollständige Unerschöpflichkeit dieses Kunstwerkes staunen werden. Aus einer solchen Behandlungsweise lässt sich auch besser und leichter die Erkenntnis schöpfen, dass ein Kunstwerk kein Mechanismus, sondern ein Organismus ist. Man sieht es aus wenigen und unscheinbaren Keimen emporwachsen zu einer Lebensfülle und Lebenspracht, welche uns jene Keime ganz vergessen lassen. Man sieht, dass die Vielheit aus der Einheit gesetzmässig hervorspriesst. Eine solche Analyse verträgt allerdings nur ein ganz echtes Kunstwerk; ein minderwertiges würde dabei seine ganze Blösse und Mangelhaftigkeit enthüllen. Ein derartiges Kunstschaffen kann nur mit dem Wachsen in der Natur verglichen werden: so notwendig und doch von selbst verständlich geht eins aus dem andern hervor. Kein Mechaniker, und sei er noch so geschickt und noch so raffiniert, wird jemals den Prozess des organischen Wachstums nachahmen können: eben so wenig aber könnte ein noch so kluger und scharfsinniger Verstand ein Kunstwerk mit bewusster Absicht — also künstlich — herstellen und dabei die metalogische Naturwahrheit erzielen, welche nur das Produkt des inspirativ und intuitiv schaffenden Genius ist. Schon dass diese durchaus nicht neue Erkenntnis durch Poirées Verfahren neu beleuchtet und bestätigt wird, ist ein Verdienst seines Buches. Das andre, vielleicht noch grössere, besteht, wie gesagt, in der überreichen Fülle feinster Bemerkungen und Entdeckungen, durch welche Poirée unser Wissen von der Musik der *„Meistersinger"* bereichert. Aus dem vortrefflichen Material sei nur seine Behandlung des Lenzgebot-Motives erwähnt, von welchem er nicht weniger als zehn Varianten aufzeichnet und bespricht. Es ist natürlich die Melodie der Worte: „Lenzesgebot, die süsse Not!" Er stellt ihr die Melodie der Worte gegenüber: „Walter von der Vogelweid, (das ist mein Meister gewesen") und macht darauf aufmerksam, dass diese melodisch genau das Spiegelbild jener ist, *„une image renversée!* quelque peu atténuée, comparable à celle que renvoie le mirage des eaux." Wer noch nicht darüber nachgedacht hat, welche Bedeutung derartigen musikalischen Umkehrungen zukommt, der lese die Studie von Hermann Schröder *„Die symmetrischen Umkehrungen der Musik"* (VIII. Beiheft der Internationalen Musikgesellschaft) und kombiniere mit den Ergebnissen dieser Schrift die Gesetze der Musik als Ausdruck: er wird dann erkennen, welcher hohe Wert in solchen Betrachtungen liegt, wie sie hier Poirée für alle feineren Geister anstellt. Mehr kann an dieser Stelle über sein erstes Buch nicht gesagt werden; nur eins möge noch hinzugefügt werden: nämlich dass seine deutsche Uebersetzung ganz dringlich zu wünschen ist, und dass ein deutscher Verleger damit kein schlechtes Geschäft machen dürfte.

Wichtiger für uns ist das bedeutend umfangreichere zweite Buch (IV und 446 Seiten Gross-Oktav): *„Ueber die Sprache der Musik."* Wollte man das Wort „discours" hier mit „Rede" übersetzen, so würde man zu wenig sagen. Der Autor holt sehr weit aus. Er berichtet über die Grundlehren des Rhythmus im allgemeinen wie des musikalischen Rhythmus im besonderen, er gibt uns ausführliche, mit der neuesten Wissenschaft Schritt haltende Auskunft über antike Tongeschlechter und Kirchentöne, über Dur und Moll, über Harmonien und Kadenzen, über Melodiebildung, über Begleitung (accompagnement), selbst über Instrumente und Orchestration: und immer und überall mischt er wieder die feinsten und bedeutsamsten eigenen Beobachtungen und Bemerkungen ein, so dass er gleichzeitig uns belehrt und uns einen hohen Genuss bereitet. Ein ähnliches Buch von solcher Reichhaltigkeit des Inhalts, welches alles enthält, was Musikfreunde zum besseren Verständnis der Musik nötig haben, und welches aber doch nichts weniger als ein Katechismus oder eine historische Darstellung ist, fehlt uns in Deutschland vollständig. Deshalb möchten wir auch hier zur Uebersetzung raten, welche aller-

dings diesmal mehr als eine solche sein müsste — nämlich eine deutsche Bearbeitung, gegen welche der Autor wohl nichts einwenden würde.

Die Beiträge, welche nun Poirée zur Musikästhetik, insbesondere zur Lehre von der Musik als Ausdruck liefert, sind nicht neu, sondern schon vom Verfasser dieser Zeilen gefunden und vor Poirée veröffentlicht in dem, seiner Zeit auch in den *„Bayreuther Blättern"* besprochenen Buche: *„Die Musik als tönende Weltidee. Versuch einer Metaphysik der Musik. I. Teil: die metaphysischen Urgesetze der Melodik"* (Leipzig 1901, bei Hermann Seemann Nachfolger). Indessen hat sie Poirée selbständig entdeckt und von einem ganz anderen Ausgangspunkt aus entwickelt. Dass diese Gesetze seit langem so zu sagen in der Luft lagen, beweist der Umstand, dass schon von verschiedenen Seiten empirische Belege dieser Gesetze zusammengetragen worden waren und dass man sogar nahe daran war, einige dieser Gesetze auch direkt zu formulieren. Was davon abgehalten haben mag, ist wohl der Umstand gewesen, dass sie sich so einfach ausnahmen, als ob sie gar nichts Wichtiges und mindestens nichts Neues zu sagen hätten. Allerdings kannte man nur die Wahrheiten, welche in den ersten beiden Gesetzen formuliert werden, den Gesetzen der aufsteigenden Melodik und der absteigenden, während man die Gesetze der Verbindung beider Melodierichtungen noch nicht einmal ahnte und von dem Intervallgesetz nur erst ungewiss träumte, bis auf den jungen französischen Musikgelehrten Jules Ecorcheville in Paris, der dieses mit ziemlicher Bestimmheit selbständig fand, aber nicht veröffentlichte. Einen sehr deutlichen Beweis des immer stärker werdenden Bewusstseins davon, dass die Motivbildung von bestimmten Gesetzen abhängen müsse, gab auch die von 1891 bis 1903 in den *„Bayreuther Blättern"* veröffentlichte Sammlung der *„Musikalisch-dramatischen Parallelen"*, die bekanntlich von mehren Lesern dieser Zeitschrift gesammelt worden waren.

Dass Poirée mein Buch nicht gekannt hat, geht aus dem Umstande hervor, dass er es nicht erwähnt, und ist auch dadurch erklärlich, dass es nur ein Jahr vor dem seinen erschienen und bisher noch nicht in das Französische übersetzt worden ist, sowie dass er in der deutschen Musik- und Wagner-Litteratur nicht durchaus bewandert ist. Dass er aber von meinen fünf Urgesetzen der Melodik drei ganz selbständig gefunden hat und diese drei Ergebnisse völlig mit den meinen übereinstimmen, darf wohl als ein neuer Beweis der Richtigkeit dieser Gesetze angesehen werden. Deshalb sei es gestattet, diese Gesetze zur allgemeinen Kenntnisnahme hier zusammenzustellen und zu vergleichen.

Man wird bemerken, dass in Poirées Fassung alles Philosophische wegfällt. Es erklärt sich dies sehr einfach daraus, dass dieser Autor die Metaphysik möglichst aus dem Spiele lässt und seine Ergebnisse auf rein empirische Weise erzielt, während ich die meinen durch Anwendung der deduktiven oder analytischen Methode auf philosopischem Wege gewonnen habe. Beide Wege müssen zu dem selben Ziele führen und tun es auch, so dass gewissermaassen die Autoren sich gegenseitig beweisen und also beide recht haben.

Das erste melodische Urgesetz lautet bei mir: „Alle aufsteigende Melodik bedeutet Willensbejahung, Lebens- und Tatkraft, Tatenlust, Ringen, Streben und Sehnen im bejahenden Sinne, dann Verjüngung und Neuerzeugung; endlich auch Darstellung aller äusserlich aufsteigenden Bewegung. Wir nennen alle Motive mit rein aufsteigender Melodik Bejahungs- oder auch Werdemotive."

Bei Poirée heisst das erste Gesetz: Aufsteigende Melodie stellt versuchte Energie, Tätigkeit, Begehren dar, ferner Betonung eines wichtigen Wortes, ausgesprochene und gemeinte Frage (l'interrogation exprimée réellement ou sous-entendue), die nachahmende, jedoch nicht mehr instinktive, sondern bewusste

Gebärde (le geste imitatif, caractère non plus instinctif mais volontaire), endlich äusserlich aufsteigende Bewegung. — In der Hauptsache stimmen also beide Fassungen überein, nur dass Poirée die philosophische Bedeutung fortlässt. Ausserdem vermengt er den einfach aufsteigenden Melodieschritt mit aufsteigender Melodie. Ersterer kommt bei dem Satzakzent in Frage; eine direkte Frage wird musikalisch durch einen Terzaufstieg oder einen Quintaufstieg dargestellt, wobei der Terzaufstieg eine Frage ausdrückt, deren Antwort der Frager selber gern wüsste (Schicksalsfrage), der Quintaufstieg eine solche, bei welcher man vom Gefragten eine ganz bestimmte Antwort erwartet.

Um Raum zu sparen, führe ich die weiteren melodischen Urgesetze in meiner Fassung an und reihe daran alle Ergebnisse, die Poirée allein gefunden hat.

Das zweite melodische Urgesetz heisst bei mir: „Alle absteigende Melodik bedeutet Willensverneinung, Unmut, Entsagung, Verzweiflung, Drängen und Sehnen im verneinenden Sinne, Vergehen, Tod, dann Aufgehen des Individuums im anderen Individuum oder im Nirvana, endlich auch absteigende äussere Bewegung. Wir nennen alle Motive mit rein absteigender Melodik Verneinungs- oder Vergehmotive.“ Poirée lässt durch absteigende Melodik ganz Aehnliches ausgedrückt werden, wie verminderte Tätigkeit und Tatkraft, Widerstand gegen alles, was durch aufsteigende Melodik dargestellt wird; ferner niederdrückende Gefühle und Empfindungen, wie Trauer, Schmerz, Unruhe, Schreck, Nachlassen in jeglicher Erregung, Unterwerfung im aktiven wie im passiven Sinne, ausgeübte Macht (wie Befehl), ebenso wie Beugen vor dieser Macht (Gehorsam) und Anrufung dieser Macht (Bitte und Gebet); ferner ein vollendetes oder für vollendet gehaltenes Geschehnis, Konstatierung einer Tatsache, bejahende oder verneinende Entscheidung, Nachdenken, Einkehr in sich selbst; ferner unbetonte Redeteile, zumal nach dem Satzakzent, ferner Satzschluss; endlich Widerspruch. Man sieht, Poirée hat dieses zweite Gesetz mit besonderer Vorliebe und ergiebigem Erfolge erforscht. Auch hier rechnet er einzelne absteigende Intervalle schon zur absteigenden Melodik, während ich das nicht tue, sondern die Konstatierung einer Tatsache (als Gegenstück der Frage), die Entscheidung u. s. w. bei der Untersuchung der einzelnen Intervalle behandle, dabei aber zu den selben Ergebnissen komme. Was Poirée über Satzakzent, Satzschluss u. s. w. sagt, ist zwar richtig, ist aber kein reiner musikalischer Ausdruck mehr, sondern Verbindung von Musik und Rede. Ausgeübten wie empfundenen Druck (Macht) stelle ich als den Ausdruck des absteigenden Seufzermotives hin, das mit H. v. Wolzogens Fronmotiv identisch ist oder dieses vielmehr mit umfasst. Alle niederdrückenden Gefühle fasse ich als Entsagung auf, wenn sie sehr intensiv sind, auch als Willensverneinung und Aufgeben der Individualität. Gebet und Bitte fällt bei mir mit der Hingebung zusammen, welche, da sie in gewissem Sinne teilweise ein Aufgeben der Individualität ist, natürlich mit zur Entsagung gehört. Widerspruch endlich ist ein Nichtwollen, eine Verneinung nicht des eigenen, sondern eines fremden Willens.

Die ersten beiden melodischen Urgesetze stimmen also bei Poirée mit mir völlig überein und widersprechen sich nirgend. Hinzugefügt sei noch, dass die aufsteigende und die absteigende Melodik im „Ring des Nibelungen“ von H. v. Wolzogen, Karl Gjellerup, K. F. Glasenapp u. a. als der musikalische Ausdruck der Willensbejahung und Willensverneinung schon früher erkannt worden war. Das dritte und vierte Urgesetz findet Poirée allerdings nicht, obwohl sie in der Musik unendlich häufiger zur Geltung kommen, als die beiden anderen, weil ja alles Dasein ein beständiger Kampf zwischen Werden und Vergehen, zwischen

ja und nein ist. Ich kann sie daher nur in der Fassung aufzeichnen, welche ich ihnen in meinem Buche gegeben habe.

Drittes Urgesets: „Alle auf- und absteigende Melodik bedeutet unbewusstes Dasein, den Gattungs- und Individualwillen, das Leben in der Natur, im einzelnen wie im ganzen, sowie das vegetative und rein animalische Leben im Menschen, endlich dessen Gemütsbewegungen, Leidenschaften und Stimmungen. Wir nennen Motive mit auf- und absteigender Melodik Willens- oder Webmotive."

Viertes Urgesetz: „Alle ab- und aufsteigende Melodik bedeutet bewusstes Dasein, die Erkenntnis, beziehentlich den von der Erkenntnis beleuchteten Einzelwillen, das individuelle Leben im Gegensatz zum blossen Weben des Individuums und der Gattung. Wir nennen Motive mit ab- und aufsteigender Melodik Erkenntnis- oder Lebmotive."

Es ist nicht zu verwundern, dass Poirée bisweilen auch der Erkenntnis dieser beiden Gesetze ziemlich nahe kommt. Wenn er z. B. sagt, dass die absteigende Melodik Reflexion, Meditation und Vorherrschen der Vernunft bedeute, so meint er damit ab- und aufsteigende Melodik. Das beweist am besten sein hierfür gewähltes Beispiel, nämlich Hans Sachsens Wahnmotiv. Denn dieses weist zwar im ganzen absteigende Tendenz auf; doch ist das Bezeichnende an ihm der erste, ab- und aufsteigende Teil: b a d f. Ich habe dieses Motiv, dessen Amplitude übrigens auch kleiner oder grösser als eine Sexte sein kann, ausführlich behandelt als eins der bisher erkannten vier melodischen Grundmotive. Die andern sind das Tragische Motiv (f^1 b c^1 des^1), das Motiv der unwissenden (Schicksals-) Frage (c^1 b des^1) und das Motiv der Erwartung (e d c g) und der Tat (e d c a oder auch es d c as). Diese vier Grundmotive habe ich mit zahlreichen Beispielen aus der älteren und neueren Musik belegt; und ich habe seit Herausgabe meines Buches auch von anderen neue Belege zugesandt erhalten, insbesondere von Herrn Dr. Karl Grunsky. —

Da im Menschen ein fortwährender Kampf zwischen instinktivem und leidenschaftlichem Wollen und beschwichtigendem Erkennen stattfindet; da sein ganzes Tun und Lassen nur die Projektion dieses Kampfes in die Aussenwelt ist: so muss auch eine jede musikalische Melodie fortwährend zwischen Erkenntnis und Willensmotiven wechseln, ja diese müssen sich häufig unter einander vermischen und selbst zum Teil verwischen, so dass man bisweilen nicht leicht feststellen kann, ob ein Motiv dieser oder jener Art vorliegt und in solchen Fällen nur die richtige musikalische Phrasierung entscheiden kann. Man kann aber nach den melodischen Urgesetzen, zu denen als fünftes noch das Urgesetz der Intervallik kommt, auf das genaueste den musikalischen Ausdruck messen und hat damit ein Mittel zur Deutung und Erklärung von Musikwerken in der Hand wie noch nie bisher. Bei Liedern und musikalischen Dramen müssen der poetische und dramatische Inhalt diese Deutung und Erklärung bestätigen; und man kann sicher sein, dass dies bei echten Meisterwerken unweigerlich geschieht (andere Musik kommt aber nicht in Betracht!). Vielfach ist die Befürchtung ausgesprochen worden, dass eine solche Musikerklärung eine rein mechanische sei und dass die melodischen Urgesetze geradezu zu mechanischem Komponieren führen mussten oder doch könnten. Das ist aber durchaus nicht wahr. Denn jeder echte Künstler schafft von innen heraus und fragt nicht nach Gesetzen und Vorschriften, welche vielmehr vom Aesthetiker nachträglich aus den Kunstwerken herausgezogen werden. Auch wenn der Komponist mit dem Ausarbeiten seiner inspirierten Skizze beschäftigt ist, so kommt fortwährend eine erneute unbewusst-schaffende Kraft zu der Tätigkeit des Verstandes und der Vernunft hinzu, wie Hausegger in seinem genannten Buche und auch anderwärts ausführlich klar legt. Wer äusserlich zusammensetzt (com-

ponere) kann zwar ein guter Kontrapunktiker sein, niemals aber ein grosser Künstler! Keine Kunst hat zu ihrer Hervorbringung das Herz so nötig wie die Musik; und keine rächt so sehr die missbräuchliche Vorherrschaft des Kopfes: denn nichts Abstossenderes gibt es als eine kalte Musik, eine Musik ohne Seele! Eine solche würde aber heraus kommen müssen, wenn ein Musiker ohne Inspiration und Intuition ein Musikstück ausschliesslich unter bewusster Anwendung der melodischen Urgesetze aufbauen wollte. Sein Erzeugnis würde nothwendigerweise noch viel schlechter ausfallen müssen als Verse, die zwar rhythmisch und metrisch, vielleicht auch in Reim und Klangwirkung tadellos, aber ohne Poesie sind und uns nichts sagen. Denn der Ausdruck muss wie jede Aeusserung von innen kommen, ja ist weiter nichts als das Heraustreten etwas Innerlichen in die Aussenwelt, deren Individuen dieses Ausgedrückte wiederum ihrem Innern einverleiben, so dass ein Weg vom Willen durch die Vorstellungswelt hindurch wieder zum Willen durchschritten wird. Die Musik aber ist der tönende Wille im Makro- wie im Mikrokosmos!

Wir haben noch vom fünften melodischen Urgesetz zu reden, welches die Bedeutung der einzelnen Intervalle regelt. Es tritt stäts in Verbindung mit einem der andern vier Urgesetze auf, aus dem einfachen Grunde, weil jede Melodie sich aus melodischen Richtungen und Intervallen zusammensetzt. Poirée hat zwar die einzelnen Intervalle genau untersucht, das Gesetz aber nicht formuliert, welches bei mir lautet: „Je kleiner ein Intervall ist, desto individueller ist sein Ausdruck, und umgekehrt.“ Bei der wohl von niemand bestrittenen Wichtigkeit, welche der Bedeutung der Intervallschritte zukommt, soll hier folgen, was bis jetzt über die Intervalle bekannt geworden ist, wobei ich wieder die Ergebnisse meiner „Tönenden Weltidee“ vorausschicke und Poirées etwaige Ergänzungen folgen lasse.

„Alle Sekundenschritte, gleichviel ob sie aufsteigend oder absteigend sind, sind der musikalische Ausdruck der Sehnsucht im engeren Sinne“, wobei der chromatische Schritt intensiver diese zum Ausdruck bringt als der diatonische. Aufsteigende Sekunden bedeuten also Sehnsucht im bejahenden Sinne, ein Wünschen und Begehren, absteigende ein Sehnen im verneinenden Sinne, ein leises Entsagen, ein Seufzen (aber auch einen Druck, der die Ursache dieses Seufzens ist). Poirée sagt über melodische Sekunden nur, dass sie das Hauptintervall der gewöhnlichen Rede seien, was aber nicht zur Musik als Ausdruck gehört. Harmonische Sekunden untersucht er auch, doch gehört dies gleichfalls nicht hieher.

Die Terz „hat als melodisches Intervall in aufsteigender Richtung zweifellos den Charakter des Erwartungsvollen, zumeist einer Frage, und ist der Ausdruck eines mehr unbewussten, von Gefühlen ausgehenden Strebens. Der absteigende, je nach dem Tongeschlecht grosse oder kleine Terzenschritt teilt eine Antwort, ein Faktum mit, ohne auf den individuellen Eindruck, den diese oder dieses hervorrufen kann, Rücksicht zu nehmen. Eine aus einer Folge von mehreren Terzen bestehende Melodie spricht immer etwas Grosses und Bedeutendes, wenigstens aber etwas Wichtiges aus“ (wobei der Harmonie des Dreiklanges wegen unter Umständen auch die Quarte, jedoch mit Terzbedeutung, substituiert werden kann). Poirée erkennt das Bedeutsame, das durch die Terz ausgedrückt wird, an, und erinnert dabei an das Eingangsmotiv der C-Moll-Sinfonie Beethovens, „jene verhängnisvolle Macht, die das Menschenschicksal knüpft, der ohnmächtige Kampf gegen einen Willen, gegen ein Bündel organisierter Gewalten.“ Auch spricht er von der Kraftentfaltung, welche die Terz darzustellen vermöge; andrerseits könne sie aber auch der Ausdruck des Sanften, Ruhigen, ja des Gewöhnlichen sein. Dies dürfte aber nur für harmonische Terzen stimmen, zumal in mittelbarer Auf-

einanderfolge und möglichst wenig von andern Tönen zu vollkommeneren Harmonien ergänzt!

Der Quartenschritt nach oben „drückt fraglose Bestimmtheit aus, einen energischen Willen, einen festen Vorsatz, eine immanente Energie. Der Quartenschritt nach unten ist, besonders am Ende einer Melodie oder eines Motives oder einer melodischen Phrase, von Wichtigkeit und macht den Eindruck der Unentschiedenheit, oder auch des Unvollendeten, oder endlich des Erwartungsvollen. Findet sich der Quartenschritt am Anfange oder in der Mitte eines musikalischen Motives vor, so erscheint er sehr oft als Milderung der ursprünglich an seiner Stelle befindlich gewesenen Quinte.“ Poirée bespricht die reine Quarte zusammen mit der reinen Quinte, betont die tonale Bestimmtheit jener und die Unbestimmtheit dieser. Die absteigende Quarte bilde gern das erste Intervall von Choralversen. Hierfür weist Poirée allerdings nur auf den Anfangschoral der *„Meistersinger von Nürnberg“* hin, in welchem Werke die Quarte, zumal die absteigende, allerdings eine sehr hervorragende Rolle spielt (man denke nur an das Meistersinger-Motiv und vieles andre, z. B. die melodischen Wendungen der Liebes- und Sanges-Motive!). Mir scheint dies mehr auf eine andre Eigenschaft der absteigenden Quarte hinzuweisen: sie eignet sich zum Ausdruck zärtlicher Besorgtheit und aufrichtiger Hingebung, sowohl Personen als Sachen, ja auch Ideen gegenüber.

Der Tritonus und die mit ihm harmonisch identische verminderte Quinte, die Halbierer der Oktave, eignen sich zur musikalischen Darstellung der Wehmut, der Trostlosigkeit und der schmerzlichen Ergebung. Poirée schreibt der verminderten Quinte mit Recht Unbestimmtheit des Ausdruckes zu. In der musikalischen Diktion diene sie dazu, die Nichtvollendung einer Phrase darzustellen; im übrigen sei sie auch der Ausdruck der Unruhe und der Gedrücktheit.

„Die aufsteigende Quinte, und zwar besonders am Schlusse einer Melodie, eines Motives oder einer melodischen Phrase, bedeutet stäts eine unbestimmte Aussage oder eine Frage in direkter Rede; oder sie drückt Erwartung aus. Die aufsteigende Quinte am Anfange einer Melodie, eines Motives oder einer melodischen Phrase kann Verschiedenes darstellen, ist aber immer der Ausdruck einer das ganze (webende) Individuum ausfüllenden Energie und Spannkraft, sei es im freudigen, sei es im traurigen Sinne. Die absteigende Quinte, besonders am Schlusse einer Rede oder einer melodischen Phrase, ist der Ausdruck grosser, unabwendbarer Bestimmtheit; allein, oder am Anfange eines musikalischen Motives gebraucht, hat sie oft direkt den Charakter des Verhängnisvollen.“ Poirée hebt nur musik-technische Eigenschaften der Quinte hervor, sagt aber über ihren Ausdruckscharakter überhaupt wenig und jedenfalls nichts Neues.

Die Sexte nach oben „am Ende einer Melodie, eines Motives oder einer melodischen Phrase hat bisweilen wohl noch einen geringen Rest von Frage-Charakter an sich; aber zumeist wird hierbei die Frage schon selbst zur Antwort, der drängende Wille zur wirklichen Tat. Der nach abwärts gerichtete Sextenschritt bedeutet ein tiefes Versenken, ein Selbstvergessen.“ Beide Sextenschritte eignen sich auch zum Ausdruck stark begehrender oder sich stark hingebender Sehnsucht. Dies erkennt auch Poirée an, indem er diesem Intervall den Ausdruck stärkerer Gemütsbewegung und Leidenschaft, jedoch noch ohne erschütternde Heftigkeit, zuweist.

„Der Septimenschritt besitzt zum grossen Teil ähnliche Eigenschaften wie der Sextenschritt, jedoch in erhöhtem Grade. Der aufsteigende Septimenschritt hat indessen nicht mehr den Charakter der sehnsüchtigen Frage, noch ist er blosser Ausdruck der Tat; vielmehr strebt mit ihm das Individuum in bejahender

Richtung aus seinen Schranken hinaus, sei es nun in Bejahung des Einzelwillens (intensives Begehren) oder des Ideewillens. „Der Septimenschritt nach unten ist die musikalische Darstellung der Sehnsucht nach dem Aufgeben der Individualität, nach ihrem Zurücktreten in das „Ding an sich", oder auch nur tiefer, schmerzlicher Entsagung, oder des Sehnens nach Aufgehen in einem geliebten andern Individuum, endlich auch des Grübelns, des tiefen Erkentnisstrebens und Aehnlichen." Nach Poirée ist die Septime der Ausdruck ausserordentlicher Gemütsbewegungen, der grossen Gebärde, einer gewissen Emphase und stellt im Drama auch heftige Bewegung dar.

„Der Oktavenschritt bezeichnet immer eine höchste Energie, sei es im bejahenden und aktiven Sinne (als Aufstieg) oder im verneinenden und entsagenden (als Abstieg.)" Die Plagaloktave umschliesst die gesamte Immanenz einer Individualität, die authentische Oktave nach oben das im bejahenden Sinne tätige und wirkende Individuum, die authentische Oktave nach unten die gesamte Individualität, soweit sie erkennend ist. Leider können diese Behauptungen hier nicht bewiesen werden, und ich muss auf den Abschnitt *„Das tönende Individuum und die melodische Polarität"* in meinem Buche verweisen. Nach Poirée stellt die Oktave etwas Feierliches und Majestätisches dar.

Es ist klar, dass in obigen Erkenntnissen Poirées und meiner die Ausdrucksfähigkeit der einzelnen melodischen Intervalle noch keineswegs erschöpft ist, weshalb nur zu wünschen ist, dass recht viele andre nacheifrig Untersuchungen auf diesem interessanten Gebiete anstellen möchten. Die Richtigkeit des von Poirée und mir Behaupteten wird in unseren Büchern durch zahlreiche Beispiele zu beweisen versucht. — Natürlich müssen ausser den melodischen auch noch die Urgesetze der Harmonik, Rhythmik und Dynamik aufgefunden werden, ehe man das ganze musikalische Ausdrucksgebiet in seinen grundlegenden Elementen beherrschen kann. Einige wenige Anregungen auf dem Gebiete der Harmonik bekommt man sowohl bei Poirée als bei mir: aber das sind erst winzige Anfänge der Arbeit, die noch getan werden muss. — Einiges aus Poirées Buche, was sich bei mir nicht findet, aber doch für die Musik als Ausdruck wichtig ist, sei mir noch anzuführen gestattet. Sehr treffend charaterisiert er z. B. den Unterschied von Diatonik und Chromatik in folgenden Worten: „Das diatonische System stellt den ruhigen und regelmässigen Lauf der Dinge dar; das chromatische System dagegen drückt das Hemmnis aus, die begehrten und nie erreichten Objekte, das Leiden." Er selbst führt *„Tristan"* als Musterbeispiel der Chromatik an, während in den *„Meistersingern"* die Diatonik vorherrsche.

Ferner bringt er einen hübschen Beitrag oder richtiger Nachtrag zu den in den *„Bayreuther Blättern"* veröffentlichten *„Musikalisch-dramatischen Parallelen"*, in dem er auf die grosse Aehnlichkeit des Aufstieges des Siegfried-Motives mit der Melodie zu Walthers Worten: „flieh und folg' mir hinaus" im zweiten Aufzug der *„Meistersinger von Nürnberg"* aufmerksam macht.

Auch was er über hohe und tiefe Töne sagt, ist der Beachtung wohl wert: „Hohe Töne sind reiner (plus affinés), weniger materiell und leichter als die entsprechenden Töne in tieferen Oktaven ... Sie sind häufig mit der Darstellung einer mystischen, himmlischen Welt verknüpft ... Die drängenderen und schnelleren Schwingungen verleihen ihnen den Glanz des Lichtes und das Flimmern und Flackern von Flammen ... Wenn sie leiser erklingen, machen sie den Eindruck einer sich entfernenden oder verschwebenden Stimme. Im Gegensatz dazu erscheinen uns die Töne der tiefen Leiter schwerer (plus lourds) und materieller; ihre Wahrnehmung wird bald unklar oder verwirrt; wir hören das Objekt versinken und in der Materie vergehen, oder bei umgekehrter Bewegung, welche

aus den Tiefen herauf wächst und aus unermesslichen Abgründen aufsteigt, haben wir den Eindruck des Herannahens — aufsteigende melodische Linie vorausgesetzt."

Schliesslich untersucht Poirée auch noch die liegende (plane) oder parallele Melodik, die ich in meinem Buche zu behandeln vergessen habe. Hier könne nur der Rhythmus von Wirkung sein. Man wende sie an beim Psalmodieren, beim eintönigen Berichten und im einfachen Rezitativ (?). Auch sei die Wiederholung eines Tones, zumal wenn sie mehrfach direkt hintereinander erfolge, der Ausdruck der Beharrlichkeit. Während die ersten Bemerkungen über dieses Thema eigentlich das Gebiet der Musik als Ausdruck verlassen, ist die letzte ein trefflicher neuer Beitrag dazu. Aber die hier besprochene Tonwiederholung drückt mehr aus als festen und starren Willen, nämlich einerseits noch Trotz und Widerstreben und andrerseits halb vergessenes Sinnen, halbbewusstes Gedenken, Erinnern und Träumen. Eine nur zwei- bis dreimalige Wiederholung des selben Tones bedeutet Nachdruck und Hervorhebung (man denke z. B. an den Anfang der Meistersinger-Fanfare). Beispiele zu diesen Behauptungen wird jeder Leser mit Leichtigkeit bei den verschiedensten Tonsetzern finden können.

Aus dem von Poirée und noch systematischer von mir Gelehrten ergeben sich mit Notwendigkeit verschiedene Folgerungen. Zunächst die, dass eine ganz gleichartig wiederkehrende Stimmung auch nur durch eine ganz gleichartige Musik ausgedrückt werden kann; sodann die, dass es überhaupt nur Eine Musik gibt. Aber diese beiden Folgerungen sind ausserordentlich leicht Missverständnissen ausgesetzt, und diese sind denn auch tatsächlich nicht ausgeblieben, insofern als man diese Schlüsse gar zu schroff und wörtlich aufgefasst und verstanden und mich infolge dessen als einen grundsätzlichen Gegner der Lehre Hauseggers von der Musik als Ausdruck, mein Buch gewissermaassen als eine Gegenschrift zu seinem berühmten Buche hingestellt hat. Da dies selbst von hervorragender Seite bis zu einem gewissen Grade geschehen ist, so seien mir noch einige Schlussausführungen zur Rechtfertigung und Widerlegung gestattet.

Schopenhauer hat uns gelehrt, dass in der Kunst die Welt unabhängig vom Satz vom Grunde betrachtet wird, d. h. dass die Erscheinungen nicht mehr Objekte für unser Wollen sind, sondern uns ihr Wesen, ihre Idee enthüllen, also als Ding an sich, d. h. wieder als Wille, zu uns reden. Sie sprechen also aus, was sie *sind* und verlieren ihren blossen Erscheinungscharakter. Auch hier redet also der Wille auf dem Umwege der Vorstellungen wieder zum Willen, d. h. im tiefsten Grunde zu sich selbst, nur belehrt und erleuchtet durch wunschloses Erkennen. Da die Musik der tönende Wille, die tönende Idee, das tönende Ding an sich ist, so kann sie nicht die blossen Erscheinungen darstellen, sondern muss jenseits oder wenigstens an der Grenze der Welt als Vorstellung ihr Reich haben. Die Vorstellung existiert nur im Gehirn des Vorstellenden; er konstruiert sie aus seinen eigenen Sinneseindrücken. Wenn also Hausegger behauptet, die Musik sei nur menschlicher Ausdruck, die Welt spiegle sich in ihr nur gemäss der menschlichen Auffassung: so macht er die Musik wieder zur Erscheinung, zur menschlichen Vorstellung. Somit müsste aber jeder Mensch seine eigene musikalische Weltvorstellung haben, und es gäbe also so viel verschiedene Musiken, als es Menschen gibt, d. h. schliesslich unendlich viele. Es ist nach unserer Meinung ein Irrtum, dass Hausegger die Musik als individuellen Ausdruck versteht, womit aber an dem Werte seiner bedeutungsvollen Erkenntnis nicht gerüttelt wird, dass die Musik ihrem Wesen nach Ausdruck ist. Nur ist sie nach unserer Meinung der Wesensausdruck der gesamten Welt im ganzen wie im einzelnen und nicht allein des weltbetrachtenden Menschen. Daher werden ihre Grundmotive ewig die selben bleiben, wie sie andrerseits immer mit den selben

tonalen Elementen wird geschaffen werden müssen. Nicht die Musik ändert sich im Laufe der Zeiten; sondern die Fähigkeit, in sie einzudringen, wächst mit der übrigen Entwicklung des Menschengeistes und ist auch in verschiedenen Individuen eine verschiedene.

Das Ewige in allen Dingen ist es, was die Musik ausspricht; dieses ist aber als sein Wesen in jedem Ding unveränderlich. Aber nicht jeder Mensch und nicht jede Zeit kann dieses Ewige mit gleicher Vollkommenheit erfassen. Ganz erfassen kann es sogar nur das künstlerische Genie, dessen Aufgabe gerade in der Mitteilung der Wesenheit der Dinge besteht. Aber das Genie ist nicht unabhängig von dem Kulturstande seiner Zeit und seiner Nation. Es kann für seine Kunst nur die technischen Mittel dieser Kultur benutzen, diese allerdings im höchsten Maasse ausnutzen, aber doch bestenfalls nur ganz wenig vervollkommnen. Diese Beschränkung der Ausdrucksmittel beschränkt notwendigerweise auch die Ausdrucksfähigkeit des Künstlers — früher mehr, heute weniger —, nicht aber die Musik selbst, die an sich immer gleich ist und nur mehr oder weniger unvollkommen zur Erscheinung gebracht wird.

Dazu kommt noch, dass auch der Genius nicht ganz ohne Rest sich objektivieren kann, sowie dass andrerseits im tiefsten Grunde aller Wille identisch ist. Es wird also einerseits auch seinen Werken ein Rest von Erdgeruch anhaften; andrerseits aber wird seine Kraft der ganzen Welt, also auch der tönenden Welt, seinen eigenen Stempel aufdrücken. So haben wir die eine Folge, dass auch die Werke des Genius sich in die geschichtliche Entwicklung im allgemeinen wie der betreffenden Nation im besondern werden einreihen lassen, sowie die andre, dass jedes Genie seinen eigenen Stil aufweist. Also insofern die Musik als sinnlich wahrnehmbares Kunstwerk in die Erscheinung tritt, ist sie auch der Ausdruck des sie schaffenden Künstlers. Dieser Ausdruck jedoch ist ihm nur dadurch möglich geworden, dass er zuvor seine Persönlichkeit weit genug vergessen konnte, um die Ausdrucksoffenbarungen der Welt und ihrer Wesen und Dinge zu empfangen, die aber für jeden Künstler die selben sind, nur dass sie der eine mehr, der andere weniger tief in sich aufzunehmen und sie wiederzugeben vermag.

Aehnlich verhält es sich mit dem Kunstzuschauer: er wird um so mehr in ein Kunstwerk eindringen und dieses in sich aufnehmen können, je grösser seine Fähigkeit ist, sich mit ihm zu identifizieren und sein eigenes Wesen vorübergehend zu vergessen.

Fasst man den Sinn der Musik als Ausdruck so, wie hier klarzulegen versucht wurde, so wird man auch vor den ewig und gleichmässigen musikalischen Urgesetzen nicht erschrecken und in ihrem Wirken etwas völlig anderes erblicken als den kalten Mechanismus einer Maschine; nämlich den selben lebensvollen, ewig sich erneuenden und verjüngenden Organismus, wie er in der Natur und im Menschen waltet. So werden die Theorien der Musik als Ausdruck und der Musik als tönender Weltidee sich die Hände reichen und in ihrer weiteren Entwicklung der Erkenntnis des Wesens der Musik und damit des Weltwesens überhaupt gemeinsam dienen und förderlich sein!

Neuere Schriften über Musik.

Hermann Stephani: **Das Erhabene insonderheit in der Tonkunst.** Leipzig, 1903. Verlag von Hermann Seemann Nachfolger. — Wir haben einen Musikästhetiker mehr, mit welchem gerechnet werden muss, ganz gleich, ob man sich für oder gegen ihn erklärt: das ist für jeden, dem es um die Kunst ernst ist, das Endergebnis der Lektüre von Hermann Stephanis Schrift „Das Erhabene insonderheit in der Tonkunst". Wir Bayreuther haben aber ganz besonderen Anlass, uns über dieses Buch zu freuen: denn als Ästhetiker der Musik als Ausdruck gehört der Autor zu den unseren. Ja, wohl selten ist einer mit der Formalästhetik so scharf ins Gericht gegangen wie Stephani; denn dieser bezeichnet jede nicht aus dem Inhalt hervorgegangene Kunstform einfach als unsittlich; und er hat recht damit! Denn jede echte Kunst ist notwendig, nicht willkürlich; sie ist heilig und kann niemals das Erzeugnis eigenwilliger Laune sein. Die Form muss derart organisch aus dem Inhalte eines Kunstwerkes herauswachsen, dass der schaffende Künstler sich ihrer erst nachträglich, durch Reflexion, bewusst wird. „Inhalt und Form aber ist eines. Der Gegensatz der Inhalte wird sich als Gegensatz der Formen spiegeln." Diesen Satz einer gewissermaassen monistischen Musikästhetik können wir unterschreiben; nur möchten wir dabei noch betonen, dass uns Inhalt und Form nicht als gleichwertig gelten können, sondern dass die Form dem Inhalt untergeordnet, dass der Inhalt die Seele, die Form aber der Körper des Kunstwerks ist. Was Stephani Positives lehrt über das Erhabene und über das Schöne, ruft bisweilen unsern Widerspruch hervor, ist aber immer anregend und eigene Gedanken hervorrufend oder doch fördernd. Zunächst gibt er einen Überblick über die Geschichte des Erhabenheitsbegriffes im allgemeinen und des Tonerhabenen im besonderen in „historisch-kritischer Beleuchtung". Besonders eingehend werden u. a. Lipps und Zeising behandelt; doch fusst der Autor hauptsächlich auf Arthur Seidls Doktordissertation „Vom Musikalisch-Erhabenen". Stephani folgt Seidls Darlegungen, lehnt aber dessen Schlussfolgerungen ab und sucht eine neue Definition des Erhabenheitsbegriffes zu gewinnen. Dazu untersucht er zunächst den Begriff des Schönen, stellt dessen drei Grundmomente auf und sagt schliesslich: „Bei Erfüllung der Forderung gleichmässigen, restlosen Durchdringens des Sinnlichen mit seelischem Gehalt und bei reifster künstlerischer Ökonomie in den sich auswirkenden Kräften wird das schöpferische Vermögen zu einer um so intensiveren Offenbarung gelangen, mit je, im Verhältnis zur Schwierigkeit der in ihm ruhenden Bedingungen, leichteren Mühwaltung der sinnliche Stoff bewältigt erscheint." Angenehm, Schön und Erhaben kann er nicht als Steigerungen ein und der selben Empfindung anerkennen, sondern stellt vielmehr Schön und Erhaben als Gegensatz hin. Denn das Schöne sei durchaus und immer bejahend, während das Erhabene stäts schon eine Negation in sich einschliesse. „Erhaben aber ist eine in Wesen, Eigenschaften oder Wirksamkeit über den Maasstab und die Bestimmtheit ähnlicher Objekte hinausführende Grösse oder Kraft, die entweder im Kontraste zu dem uns Geläufigen oder unmittelbar vorher Gegebenen ihre Wirkung ausübt, oder aber auf dem Wege ausserordentlicher Steigerung desselben und damit verbundener Formenverneinung." „Wollten wir aber den Gegensatz zwischen Schönem und Erhabenem von noch höherer Warte aus betrachten, so könnten wir sagen: Im Felde positiven Sich-Auslebens verneinen wir das Allgemeine, im Erhabenen aber die Individuation." „Das Erlebnis des Erhabenen ist das Erlebnis ausserordent-

licher Grösse und Kraft. Das Erhabenheitsgefühl wird hervorgerufen durch eine über das Maass des vorhandenen Anpassungsvermögens hinausführende Inanspruchnahme unserer seelischen Kraft; es wird durch den elastischen Widerstand der Strebungen unseres augenblicklichen Daseinsgefühls gegen die Anforderungen an unsere Auffassungstätigkeit — getragen von einer aufs höchste gesteigerten Spannkraft unseres Geistes oder Gemütes; der Grad seiner Intensität aber ist subjektiv bedingt durch den Grad der inneren Bewältigung des objektiv Gegebenen.“ Der Gegensatz zwischen Schön und Erhaben sei ein Gegensatz sittlicher Werte. Wir haben den Autor in seinen Hauptergebnissen selbst zu Wort kommen lassen; doch möchten wir unsere Leser dringend ersuchen, das ganze Buch zu lesen, welches in fesselnder Weise zu eben diesen Ergebnissen führt. Stephani beweist darin nicht nur die grösste Sach-, Fach- und Litteraturkenntnis; sondern er zeigt sich auch als ein selbstdenkender Autor. Deshalb bedeutet sein Werk einen Fortschritt. Uns persönlich berührt es sympathisch, dass Stephani, der sich bemüht, möglichst natur- und seelenwissenschaftlich zu bleiben, am Ende doch wieder bei der Metaphysik landet. Denn der letzte und tiefste Grund aller Kunst liegt im Reiche des Metaphysischen: wie könnte sie sonst auch zu den letzten und höchsten Dingen gehören? Eine Musikästhetik wird ganz gewiss dann stäts am besten fahren, wenn sie sich an Schopenhauers Philosophie anlehnt; dieser Philosoph hat aber seine Ästhetik nicht im blossen wortgeschichtlichen Sinne aufgefasst, was schon so viele auf Abwege geführt hat; sondern er bezeichnet sie ausdrücklich als Metaphysik der Künste. Auf seiner Bahn weiter zu wandeln, ist der echte und wahre Fortschritt!

Rudolf Louis: **Hector Berlioz.** Leipzig, 1904. Verlag von Breitkopf & Härtel. — Unter der zahlreichen Berliozlitteratur, welche die Hundertjahrfeier des grössten französischen Komponisten seit mehr als einem Jahre hervorgerufen hat, nimmt Rudolf Louis' grössere Studie „Hector Berlioz“ vielleicht den ersten Platz ein. Der Autor will nicht die zahlreichen Berliozbiographien um eine neue vermehren — obwohl die klassische nach unserer Meinung noch nicht geschrieben ist! — sondern er will vielmehr ein möglichst plastisches Bild des französischen Tonmeisters vor unser geistiges Auge stellen: und das ist ihm in ausgezeichneter Weise gelungen. Er zeigt uns Berlioz als das echte Kind seiner Heimat (Departement Isère). „Wie ihr Sohn eine der wunderbarsten geistigen Erscheinungen des neuen Frankreich, ja eines der interessantesten Charakterprobleme der gesamten modernen Kunstgeschichte, so war diese Provinz (Dauphiné) von jeher berühmt wegen der zahlreichen Naturwerkwürdigkeiten, die keine andere Landschaft Frankreichs auch nur annähernd in gleicher Menge aufzuweisen hat.“ Wildromantisch sei dieses Land wie sein grosser Sohn. Selbst die grosse Sympathie Berlioz' für deutschen Geist und deutsches Wesen glaubt Louis auf den Umstand mit zurückzuführen zu dürfen, dass jene Provinz „bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts ein Besitz der deutschen Kaiser und dadurch in Verbindung mit dem deutschen Reich geblieben war“, und dass dieses Land später ein „fast selbständig dastehendes Bollwerk des Protestantismus“ und eine Hauptgeburtsstätte der Revolutionsprinzipien geworden sei. Protestantismus und Revolution seien auch Berlioz' Kunstprinzipien gewesen. Er sei insofern echter, ja typischer Franzose, als „sich bei ihm Charakterelemente, die man als spezifisch keltisch anzusprechen versucht ist, mit solchen unverkennbar romanischen und germanischen Gepräges so gleichmässig verbinden, dass es kaum möglich erscheint, einen dieser Bestandteile als den vorherrschenden zu bezeichnen.“ Berlioz sei der Orchesterkomponist par excellence; doch sei ihm die Musik, die bei Bach, Mozart und Beethoven Muttersprache gewesen sei, immer eine fremde Sprache

geblieben. Den Einfluss, den Berlioz auf Richard Wagner gehabt haben soll, überschätzt Louis doch wohl; wir meinen, dass „Tristan und Isolde“ auch genau so existieren würde, wenn es keinen Berlioz gegeben hätte: das tut seiner Grösse keinen Abbruch! Louis, als Autor des „Widerspruchs in der Musik“, fällt am Ende einer fesselnden Untersuchung über Berlioz' Art das seltsame, aber wohl nicht unrichtige Urteil: „um das zu offenbaren, was ausser Berlioz kein Meister der Tonkunst uns kündet, dazu war es notwendig, dass er die seinem künstlerischen Wollen entsprechende Form nicht fand. Die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt ist bei ihm die notwendige Folge eines in sich schon widerspruchsvollen Strebens.“ Ganz besonders gelungen ist das Kapitel, das von Klassisch und Romantisch handelt; in ihm sind wertvolle Erkenntnisse erzielt worden. In der klassischen Kunst werde vor allem Harmonie zwischen Inhalt und Form erstrebt, während die romantische hauptsächlich den Inhalt betone. Romantisch verhalte sich zu klassisch wie sentimental zu naiv; die klassische Kunst grenze die Einzelkünste streng ab, die romantische verwische diese Grenzen; klassisch sei in erster Linie schön, romantisch erhaben. Alle Romantik sei christlich, weil sie Erlösungsbedürfnis zum Ausdruck bringe (aber Erlösung verheisst doch nicht nur die christliche Religion, sondern z. B. auch die buddhistische). Sehr lesenswert sind auch Louis' Ausführungen über das Verhältnis von Form und Inhalt in der Musik, auch für den, der sie nicht Wort für Wort zu unterschreiben vermag. Insbesondere kann der Verfasser der „Musik als tönender Weltidee“ nicht immer sich von Louis' ästhetischen Ansichten und Ausführungen überzeugen lassen: jedoch stimmen wir beide darin überein, dass wir die Ästhetik der Musik als Ausdruck weiter auszubauen redlich bemüht sind. Eines steht jedenfalls fest: Louis' Berliozbuch ist wohlgelungen; der geniale Franzose wird von allen Seiten richtig beleuchtet, sein Charakter erschöpfend dargestellt und erklärt, die Einheit zwischen Mensch und Künstler unbedingt festgehalten, sodass Berlioz als ein ganzer und sympathischer Mann vor uns steht. Louis' Buch eignet sich ganz vorzüglich als Ergänzung der im selben Verlag gegenwärtig erscheinenden 10bändigen deutschen Gesamtausgabe von Berlioz' Schriften: schade, dass er im Format nicht ganz mit diesen übereinstimmt!

Erich Kloss: **Ein Wagner-Lesebuch. Volkstümliches über Wagner und Bayreuth.** Verlag von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig, 1904. — Ein sehr fruchtbares Jahr durchleben wir soeben, wenn wir die Wagnerlitteratur in Betracht ziehen. Unter den zahlreichen Gaben, die uns in echtem Bayreuther Geist und treuer Gesinnung zu unserer ganz besonderen Freude diesmal so sehr reichlich beschert worden sind, müssen wir nun auch noch das Wagner-Lesebuch des bekannten Bayreuther Schriftstellers Erich Kloss mit Genugtuung und Dank nennen und zugleich allen Freunden unserer Meisterkunst recht angelegentlich empfehlen. Es ist eine Sammlung von 18 Aufsätzen, die zwar sämtlich schon in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen erschienen waren, die aber nunmehr nicht nur gesammelt vor uns liegen, sondern auch noch so geschickt redigiert und geordnet worden sind, dass sie uns tatsächlich wie ein einheitliches Ganze anmuten, das niemals getrennt gewesen war. Das Buch wird den tiefer Eingeweihten und im Verständnis der Meisterkunst weiter Vorgedrungenen einen ebenso schönen Genuss bieten, wie den kunstbedürftigen Laien, für die es eigentlich und in erster Reihe bestimmt ist. Es ist gemeinverständlich und doch in hohem Grade belehrend, insbesondere für solche, welche als Neulinge der Bayreuther Kunst zugeführt werden sollen. Sie erfahren das Wesentlichste über den Gedanken von Bayreuth, über die Idee, die Vorbereitung, die Aufführung, den Ausbau, den Kampf und den Sieg der Bayreuther Festspiele und erlangen gleich-

zeitig einen Einblick in Richard Wagners Leben und Schaffen, in seine Beziehungen zu den wichtigsten Freunden u. s. w. Kurz, das Ganze nimmt sich aus wie ein Lebensbild, das aus einzelnen wichtigsten Scenen und Begebenheiten dieses Lebens sich zusammensetzt. „Nicht um die Schätzung des grossen Musikers allein handelt es sich, sondern um das Eindringen in seine Kunstlehre, um die Erschliessung der Grösse seines Kulturwerkes, um das echte Verständnis des Gedankens von Bayreuth. Diesen Bayreuther Gedanken sollen wir uns zu eigen machen, selbst wenn Bayreuth nicht mehr selbst zu uns reden könnte.“ So heisst es in der kurzen Vorrede. Nun die darin ausgesprochene Befürchtung brauchen wir glücklicherweise wohl nicht zu hegen! Es versteht sich von selbst, dass Kloss die Wagnerlitteratur völlig beherrscht, d. h. in des Meisters Werken und Schriften, in den Briefwechseln, in Glasenapps grosser Wagnerbiographie und in den wichtigsten Büchern über Wagner und seine Kunst zuhause ist. Seine besondere Gabe besteht nun darin, ein Spezialthema unter sorgfältigster und meist lückenloser Benutzung all dieser Quellen, soweit sie jedesmal gerade inbetracht kommen, zu behandeln und aus zahllosen kleinen, aber prächtigen Steinchen gleichsam ein schönes und oft ganz neuartiges Mosaik zusammenzustellen. Ein gewandter und leichtflüssiger Stil unterstützt ihn hierbei, sodass die Lektüre jedes einzelnen Teiles seines Buches immer fesselnd und interessant ist. Kloss gliedert sein Werk in drei Teile: Bayreuthiana, Wagneriana und Humoristika. Es gewährt vielleicht den besten Einblick in die Art seines Buches, wenn wir die Überschriften der einzelnen Aufsätze hier mitteilen. Wagnertum einst und jetzt. Der Gedanke von Bayreuth. Zur Geschichte der Festspiele (reicht nur bis 1897 und hätte sollen bis 1904 weitergeführt werden). Wagners Briefe an Theodor Muncker. Wagners Briefe an Friedrich Feustel. Wagners Briefe an Hermann Levi. — Wagner und seine Mutter. Wagner, Dresden und die sächsische Schweiz. Natur und Tierwelt bei Richard Wagner. Wagner, Liszt und die Fürstin Wittgenstein. Wagner und Hans von Bülow. Aus Wagners Züricher Zeit. Wagner an Anton Pusinelli. Wagners Briefe an Kapellmeister Schindelmeisser. Wagner als Wanderer. Das Wagnermuseum in Eisenach. — Aus der parodistischen Wagnerliteratur. Bayreuther Humoristika. Man sieht: eine überreiche Fülle an Stoff und Themen. Und dennoch ist nichts zu breit ausgesponnen, sondern alles möglichst konzis und kurz gefasst, unter Weglassung aller unbedeutender Nebensachen. Es ist eben von einem Eingeweihten geschrieben, den Eingeweihten zur Erquickung, den Neulingen zur Belehrung. So begrüssen wir denn das Wagner-Lesebuch als ein Bayreuther Werbebuch im besten Sinne des Wortes und wünschen ihm recht viel Glück auf den Weg. Es ist zudem recht geschmackvoll und sehr handlich ausgestattet und kostet nur wenig Geld.

Kurt Mey.

Bayreuth und Draussen.

Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Rechnung über den Stand des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung für **1902/03** und **1903/04**.

Nr.	Einnahmen.	ℳ	₰	Nr.	Ausgaben.	ℳ	₰
I	a) An Fundationszuflüssen von der Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins für $19^{02}/_{04}$ . . .	—*	—	I	Auf Buchbinderlöhne:		
	*) Die der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung satzungsgemäss zufallende Summe von 20% der Netto-Einnahme für $19^{02}/_{04}$ mit 1480 ℳ wurde, wie in den letzten Festspieljahren, zum Ankaufe v. Eintrittskarten für die Mitglieder mit verwendet.				für $19^{02}/_{03}$	2	90
					für $19^{03}/_{04}$ . . .	2	80
				II	Auf Zuschuss zur Deckung der Kosten für die Bayreuther Blätter:		
					für $19^{02}/_{03}$	2000	—
					für $19^{03}/_{04}$	2000	—
	b) An Spenden für $19^{02}/_{04}$ . .	—	—	III	Auf sonstige Ausgaben, nämlich: für Stückzins-Vergütungen, Porto etc.:		
II	An Zinsen von Aktivkapitalien:				für $19^{02}/_{03}$	41	25
	für $19^{02}/_{03}$	2896	—		für $19^{03}/_{04}$	112	20
	für $19^{03}/_{04}$	2919	72	IV	Auf Ausleihung von Kapitalien:		
III	Aus heimgezahlten Aktivkapitalien und Cursgewinn:				für $19^{02}/_{03}$	3200	—
	für $19^{02}/_{03}$	2424	80		für $19^{03}/_{04}$	10900	—
	für $19^{03}/_{04}$	10053	40	V	An Kassabestand	34	77
		18293	92			18293	92

Die Aktivkapitalien der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung betragen:
für 1. Juli 1903 = 80 767 ℳ 90 ₰.
für 1. Juli 1904 = 81 700 ℳ — ₰.

Bayreuth, am 9. Juli 1904.

Georg Vogel,
Kassier des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Eine neue Bewegung für das Werk des Meisters.

Die meisten unserer Gebildeten, auch solche, die sich Kunstfreunde und Verehrer des Bayreuther Meisters nennen, verstehen nicht recht, wozu heutzutage noch eine Wagner-Bewegung nötig sein soll. Die Bayreuther Aufführungen, sagen sie, seien materiell gesichert und erfreuen sich jedes Jahr eines mächtigen Zulaufes, und auch in den Opernhäusern nicht nur Deutschlands, sondern der ganzen Welt, haben jetzt die Werke Wagners den Sieg errungen und werden so oft gegeben, als man es nur wünschen möge. Was also wolle man denn noch mehr? Zwei Ereignisse allerdings waren es, die am Ende des vorigen Jahres auch Einige dieser ruhig Beschaulichen aufzurütteln und sie eines andern zu belehren vermochten: einmal die Entweihung des Parsifal durch amerikanisch-jüdische Geschäftsunternehmer unter Mitwirkung einer von Alberichs Golde verführten Künstlerschaft und

der Umstand, dass unser Volk teilnahmslos zusah, wie eines seiner heiligsten Güter, schutzlos jedem fremden Ausbeuter preisgegeben, nach Willkür misshandelt und entwertet ward; und dann zum zweiten jene unwürdigen Vorgänge in Berlin, die zur Beschämung vor aller Welt es zeigten, wie schlecht im eigenen Lande es noch um das Verständnis unseres Meisters bestellt ist, und wie diejenigen, die ihm ein Denkmal setzten und enthüllten, doch seines Geistes keinen Hauch verspürten. Um diese Zeit haben sich da und dort im deutschen Volke Stimmen erhoben, die laut verlangten, man möge Wagner nun auch in seinem Sinne ehren, die auf sein heiliges Vermächtnis hinwiesen, auf Bayreuth, die Stätte, wo sein Geist lebendig, treu und rein erhalten wird.

Im letzten Januarheft unserer „Blätter" hat Hans von Wolzogen auf diese Stimmen aufmerksam gemacht und im Anschluss daran die Aufgaben klar bezeichnet, deren allmähliche Erfüllung von den Freunden des Bayreuther Werkes erhofft und erwartet wird. Bayreuth trägt ja im Grunde noch immer den Charakter eines Provisoriums; um es zu einer für Jahrhunderte gefestigten und allen Wünschen des Meisters entsprechenden Einrichtung zu machen, täte ein Vierfaches not: ein dauerhaftes Haus — durch die Monumentalisierung des Theaters, eine geweihte Bühne — durch den Schutz des Parsifal, eine eigens ausgebildete, unabhängige, aber auch Klingsors Lockungen unzugängliche Künstlerschaft — durch die feste Begründung der Stilbildungsschule und endlich das „ideale" Publikum — durch die Erschliessung der Festspiele auch für ihre unbemittelten Freunde, d. h. durch eine kräftigste Förderung der Stipendienstiftung. Welche von diesen Aufgaben musste nun als die wichtigste, dringlichste erscheinen, welche auch als die geeignetste, um als Ruf und Losungswort zu gelten für eine neue umfassende Bewegung der grossen Wagner- und Bayreuth-Gemeinde?

Die Momentalisierung des Theaters hat jedenfalls am wenigsten Eile. Kein Stein wankt noch im Gestemm unseres alten lieben, durch den Meister selbst geweihten Hauses, das mit seinem tiefen leuchtenden Rot sich so schlicht und harmonisch an die grüne Berghalde anschmiegt und so innig mit der lieblichen deutschen Landschaft uns verwachsen scheint. Solange die alles zerstörende Zeit es erlaubt, möge es in der uns liebgewordenen Gestalt erhalten bleiben, und seine Ersetzung durch einen Monumentalbau dürfen wir beruhigt einer künftigen Generation überlassen. Nötiger und dringlicher wären Bemühungen, um bis zum Jahr 1913 einen genügenden Schutz für den Parsifal zu erwirken. Allein bei der noch immer in den weitesten Kreisen dem Werke gegenüber vorhandenen Verständnis- und Teilnahmlosigkeit ist nicht zu hoffen, dass eine allgemeinere Volksbewegung für diesen Gedanken zu Stande kommen könnte; dazu könnten nur andere Wege führen. Ebensowenig wird die grosse Menge, auf die wir nun einmal nicht verzichten können, die Wichtigkeit und Notwendigkeit einer Stilbildungsschule einsehen und sich für sie begeistern lassen; diese bleibt der stillen häuslichen Arbeit Bayreuths überlassen. So erübrigt denn als letzte und nächstliegende Aufgabe die Schaffung eines „Patronates für das Publikum", die tatkräftige Unterstützung der Stipendienstiftung. Ihre weitere kräftige Ausgestaltung wird als ein von Jahr zu Jahr sich steigerndes Bedürfnis empfunden. „Niemanden soll Mittellosigkeit von der Möglichkeit der wirkungsvollsten Teilnahme an unseren Besrebungen und Leistungen ausschliessen", hatte der Meister noch wenige Monate vor seinem Tode geschrieben. In der Stipendienstiftung sah er das Mittel, diesen edlen Wunsch der Erfüllung entgegenzuführen. Auch das Publikum müsste dann immer mehr jenes vom Meister erhoffte „ideale" werden, das nicht aus Mode oder Langeweile, sondern aus tiefstem seelichen Bedürfniss, aus aufrichtiger Sehnsucht nach einem künstlerisch-religiösen

Erlebnisse zum Bayreuther Festspielhügel pilgert. Der Gedanke der Stipendienstiftung dürfte ausserdem, sofern er nur unentstellt und allgemein verbreitet wird, nicht nur der engeren Bayreuther Gemeinde, sondern auch weiteren Kreisen unseres Volkes verständlich und willkommen sein. Bayreuth, diese unversiegbare Quelle edelster Segnungen und Tröstungen, dieser Tempel weihevollster Erhebung und Läuterung, soll nicht mehr vornehmlich der bevorzugten Klasse der Besitzenden offen stehen, sondern allen Söhnen und Töchtern unseres Volkes, die nach ihm ein wahrhaftes Verlangen tragen. Jeder, dem die Pflege der Kultur, die Förderung geistig-künstlerischen Lebens am Herzen liegt, müsste einsehen, dass mit der Verwirklichung dieses Gedankens eine soziale Tat edelster Art geleistet würde. Dazu kommt noch, dass der hundertste Geburtstag unseres Meisters in nicht mehr all zu ferner Zukunft liegt. Sicherlich wird dieser Tag vom ganzen deutschen Volke freudig gefeiert werden; schon künden sich aber auch allerlei Pläne an, bis dahin den Meister durch Errichtung von Denkmälern in Stein oder Erz zu ehren. Diese Art der Ehrung entspricht indess weder den Wünschen Richard Wagners, noch denen seiner Familie. Eine Ehrung des Meisters muss darin bestehen, den man sein Werk fördert und festigt und in seinem Sinne weiter ausbaut und vollendet. So weisen uns auch diese Erwägungen wieder auf die Stipendienstiftung hin. Sie ist das Denkmal, das dem Meister zu seinem hundersten Geburtstag errichtet werden muss. Denn wie könnte man einen grossen Künstler besser ehren, als dadurch, dass man seine Werke den weitesten Volkskreisen darbietet und zugänglich macht, an der Stätte, die er selbst für sie bestimmt hat, da wo sein Geist in treuer Tradition erhalten wird?

Von diesen Gedanken erfüllt und in der Ueberzeugung, dass nicht länger mit den Vorbereitungen für das Werk gesäumt werden dürfe, hatte sich am 22. Mai dieses Jahres eine grössere Anzahl deutscher Männer zu einem vorläufigen Ausschuss vereinigt. Er bezeichnete es als seine Aufgabe und sein Ziel, bis zum hundertsten Geburtstag Richard Wagners, bis zum 22. Mai 1913, die Stipendienstiftung soweit zu fördern, dass sie in dem Umfang, wie es der Meister erhoffte, fruchtbar und segensreich wirken kann. Ganz von selbst wird sich dabei auch die Notwendigkeit ergeben, immer wieder auf das Wesen und die Bedeutung der Bayreuther Kunst hinzuweisen, aufzuklären und die mancherlei Irrtümer, die noch immer über die Festspiele verbreitet sind, endgültig zu zerstreuen. Diese sich von selbst einstellende Nebenarbeit dürfte gewiss bedeutsame und vielleicht sogar noch lohnendere Früchte tragen, als die Bemühungen um den materiellen Hauptzweck. Grosse Summen sind erforderlich, um die Stiftung auf die gewünschte Höhe zu bringen. Diese ist durch Spenden einzelner Freunde und Gönner und durch die regelmässigen Zuwendungen des Allgemeinen Wagner-Vereins jetzt — 22 Jahre nach ihrer Begründung — auf etwa 120 000 Mark angewachsen. Um aber wirklich den Wünschen des Meisters gemäss ihre Aufgabe zu erfüllen, müsste sie, da ja nur die Zinsen für Stipendien verwandt werden, über ein Kapital von allermindestens einer Million Mark verfügen können. Der Allgemeine Wagner-Verein wäre in erster Linie berufen, die notwendigen Mittel hierfür beizubringen, allein ein solches Kapital zu schaffen, dazu ist er gegenwärtig, beim besten Willen, zu schwach. Eine grosse, allgemeine, an alle Freunde Wagner'scher Kunst sich wendende Bewegung ist nötig, um die Stiftung in dem gewünschten Maasse zu fördern. Dieser Bewegung hätten sich natürlich überall die Wagner-Vereine mit reger und tätiger Unterstützung anzuschliessen. In allen deutschen Bundesstaaten (und in Oesterreich) sollen einzelne

Landes- und Ortsausschüsse begründet und planmässig eine umfassende Werbe- und Sammeltätigkeit eröffnet werden. Der erste Schritt des Ausschusses bestand darin, während der diesjährigen Bayreuther Festspielzeit in Bayreuth selbst eine Sammlung zu veranstalten, in der Annahme, dass die unter dem lebendigen Eindruck eines Festspielerlebnisses Stehenden das beste Verständnis diesem den Kernpunkt des Bayreuther Gedankens betreffenden Unternehmen entgegenbringen würden. Gibt doch jeder Sommerfrischler gern eine kleine Spende für den Ort, dem er seine körperliche Erholung verdankt, wie viel mehr müssten die Bayreuther Gäste derer gedenken, die ein widriges äusseres Geschick daran verhindert, an den Wohltaten teilzunehmen, die dort für Geist und Herz gespendet werden. Die erwähnte Bayreuther Sammlung hat ungefähr 10 000 Mark für die Stiftung eingetragen.

Am 25. Juli, 1. August und 17. August fanden in Bayreuth Versammlungen des Ausschusses statt, an denen sich auch noch sonstige Freunde der Bayreuther Sache beteiligten. Der Allgemeine Richard Wagner-Verein hatte bei dieser Gelegenheit seine vollste Sympathie und seine besten Glückwünsche für die neue Bewegung übermitteln lassen. Von den Beschlüssen und Ergebnissen der Ausschussversammlungen seien nun noch in folgendem die Hauptpunkte hier mitgeteilt:

Der am 22. Mai dieses Jahres gebildete vorläufige Ausschuss ist Kraft der Bayreuther Beschlüsse wieder aufgelöst worden. Die Mitglieder dieses Ausschusses gehören nach Begründung der in Aussicht genommenen einzelnen Landesausschüsse ohne weiteres dem Ausschuss desjenigen Landes an, in dem sie ihren Wohnsitz haben. An Stelle des bisherigen Ausschusses tritt ein Hauptausschuss, der sich zusammensetzt aus den Vorständen der einzelnen Landesausschüsse. Ausser diesen Vorständen gehören dem Hauptausschuss noch durch besondere Wahl an: Prof. Dr. Alois Höfler, Prag; Prof. Engelbert Humperdinck, Berlin; Friedrich Schoen, München; Geh. Hofrat Prof. Dr. Thode, Heidelberg; Hans Freiherr von Wolzogen, Bayreuth. Zum Vorort wurde Stuttgart bestimmt, zum Gesamtvorstand Baron zu Putlitz, Intendant des Stuttgarter Hoftheaters, zum Schriftführer des Hauptausschusses Dr. Siegmund Benedict gewählt. Ein dem Ausschuss vorgelegter Organisationsentwurf von Landesausschüssen fand in den Hauptpunkten bei den Anwesenden allgemeine Billigung. Darnach sind die geplanten Landesausschüsse von einander unabhängig und durchaus selbständig; nur die Grundzüge der Organisierung und Agitationstätigkeit sollen einheitlich sein. An der Spitze eines jeden Landesausschusses soll eine tätige und begeisterte Persönlichkeit stehen, die in der Hauptstadt des Landes die Organisation übernimmt und auserdem möglichst viele Ortsvertreter im Lande aufzustellen sucht. Grosse Städte, wie Berlin, Wien, Hamburg haben ihren eigenen Ausschuss. Die Sammeltätigkeit soll darin bestehen, dass man möglichst viele Jahresbeiträge (in jeder Höhe) bis zum Jahr 1913 zu erhalten versucht; doch werden natürlich auch einmalige grössere Spenden genommen. Weitere Aufgaben eines Landesausschusses sind, sich der Unterstützung der Presse zu versichern, die Bühnen und Konzertinstitute für Aufführungen zu Gunsten unserer Sache zu gewinnen und in jedem Jahr Vorträge und sonstige künstlerische Veranstaltungen für unser Unternehmen abhalten zu lassen. Durch die Sammlungen soll kein neuer Fond begründet werden, sondern alles soll der bereits seit 1882 bestehenden, vom Direktor Max Gross verwalteten Richard Wagner-Stipendienstiftung zufliessen. Doch werden die Erträgnisse der Sammlung der Uebersicht halber unter einem besonderen Konto, dem „Jubiläumskonto", verwaltet. Die Zinsen auch dieses Kontos sollen in jedem Festspielsjahr zu Stipendien verwandt und nicht zum Kapital geschlagen werden. Die Frage, ob und in wieweit

das Ausland für das Unternehmen heranzuziehen sein wird, soll erst entschieden werden, wenn einmal die deutschen Landesausschüsse gefestigt sind, ebenso die Frage, ob auch an Ausländer Stipendien gegeben werden sollen, was bisher nur ausnahmsweise der Fall war. Sämtliche Landesausschüsse sollen gleichzeitig an einem noch zu bestimmenden Tage in die Oeffentlichkeit treten und ihre Tätigkeit beginnen. An diesem Tage soll in der ganzen deutschen Presse ein einheitlicher, gleichlautender, im Vorort noch festzusetzender Aufruf erlassen werden, der in den Ländern, wo Ausschüsse bestehen, von dem betreffendem Landesausschuss noch besonders unterzeichnet wird. Mehre deutsche Fürstlichkeiten, die der Sache Bayreuths gewogen sind, haben sich bereit erklärt, durch Uebernahme des Protektorates in ihren Ländern das Unternehmen zu fördern. Bis Anfang November hofft man etwa zwanzig Landesausschüsse gesichert zu haben. Dann kann der Ruf erschallen und die allgemeine Tätigkeit beginnen.

„Die von mir gemeinte Kunstanschauung ist nur durch die Kraft eines gemeinsamen Willens zu vermitteln", hatte einst der Meister geschrieben. Möge dieser gemeinsame Wille sich auch bei der neuen Aufgabe, die nun gestellt ist, lebendig erweisen! Möchten alle Bestrebungen, die sich an den Namen Wagner knüpfen, möchten alle die vielen Tausende, die mit den Gefühlen der Verehrung und Dankbarkeit des Meisters gedenken, sich vereinigen in treuem Wirken für diese hohe Ziel! Und vor allem auch von den Lesern der „Bayreuther Blätter" möge sich keiner dem Rufe verschliessen, sondern Jeder in seinem Teile freudig zugreifen bei der Arbeit, das erhabene und segensreiche Werk des Meisters in seinem Sinne zu vollenden!

Siegmund Benedict.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Abrechnung für die Jahre 1902/3 und 1903/4.

a) Grundstock-Conto.

Stand am 1. Oktober 1902	ℳ	100051.79
Diverse Spenden pro 1902/3	„	5690.30
Diverse Spenden pro 1903/4	„	19418.40
Stand am 1. Oktober 1904	ℳ	125160.49

b) Vermächtnis der Frau Anna von der Osten.

Stand am 1. Oktober 1902	ℳ	703.50
Zinsen auf Stipendien-Conto verbucht	„	—.—
Stand am 1. Oktober 1904	ℳ	703.50

c) Vermächtnis des Herrn Generalmusikdirektors Herm. Levi.

Stand am 1. Oktober 1902	ℳ	1525.80
Eingegangene Tantiemen pro 1902/3	„	346.43
Eingegangene Tantiemen pro 1903/4	„	131.58
Zinsen auf Stipendien-Conto verbucht	„	—.—
Stand am 1. Oktober 1904	ℳ	2003.81

d) Bernhard Loeser-Stiftung.

Stand am 1. Oktober 1902	ℳ	600.—
Zuwendung von Frau Kommerzienrat Loeser pro 1902/3	„	600.—
Zuwendung von Frau Kommerzienrat Loeser pro 1903/4	„	600.—
Zinsen auf Stipendien-Conto verbucht	„	—.—
Stand am 1. Oktober 1904	ℳ	1800.—

e) Jubiläums-Conto.

Ergebnis der Sammlung während der Festspielzeit 1904	ℳ	7320.37
Weitere direkte Zuwendungen	„	5200.—
Stand am 1. Oktober 1904	ℳ	12520.37

f) Stipendien-Conto.

Stand am 1. Oktober 1902	ℳ	210.06
Ueberweisung der Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins	„	2960.—
Diverse Spenden pro 1902/3	„	353.90
Diverse Spenden pro 1903/4	„	963.62
Zinsen der Conti a—f	„	8916.10
	ℳ	13403.68

Ausgaben:

446 Eintrittskarten an 198 Personen	ℳ	8920.—
Beiträge zu den Reise- und Aufenthaltskosten an 71 Personen	„	3495.—
	ℳ	12415.—
Stand am 1. Oktober 1904	ℳ	988.68

g) Zusammenstellung.

a) Grundstock-Conto	ℳ	125160.49
b) Vermächtnis von der Osten	„	703.50
c) Vermächtnis des Hermann Levi	„	2003.81
d) Bernhard Loeser-Stiftung	„	1800.—
e) Jubiläums-Conto	„	12520.37
f) Stipendien-Conto	„	988.68
Gesamtvermögen am 1. Oktober 1904	ℳ	143176.85

h) Verzeichnis der Spenden.

(Reihenfolge nach Eingang.)

	ℳ
Herr H. Kayser, Berlin	150.—
„ Fr. Schoen, München	500.—
„ Thomas Knorr, München	200.—
Mitglieder des Rigaer Wagnervereins	30.—
Herr Professor Hänel, Stuttgart	20.—
„ Kammerherr Major v. Rosenberg, Berlin	40.30
Frau Math. Wesendonk'sche Erben	5000.—
Herr Prof. Dr. W. Golther, Rostock	40.—
Mrs. Hamilton Ogilvy, Prestonkirk	20.—
Herr Professor Dr. L. Schemann, Freiburg i/B.	10.—
„ Fabrikbesitzer H. Böhler, Plauen i/V.	20.—
Mr. V. Nourisson, Alexandria	12.—
Fräulein Lina Denzinger, München	10.—
Herr Ingenieur Eichenberg, Darmstadt	3.—
Fräulein Elfriede Hintzke, Liegnitz	5.—
„ Emma Heider, Wien	4.—
Herr Buchbindermeister C. Küfner, Bayreuth	4.—
„ Kapellmeister Labitzky, Asch	1.90
„ „ Redlbach, Znaim	68.—
Fräulein Helga Grönvold, München	70.—
Kgl. Württemb. Hoftheater, Stuttgart	20.—
Wagnerbund Stuttgart	60.—
Gräfin Marietta Coudenhove, Wien	185.—

	ℳ
Herr Professor Dr. Sternfeld, Berlin	10.—
„ Geh. Justizrat Pape, Stralsund	300.—
„ W. Glöckner, Oberursel . .	20.—
„ Dr. R. Petsch, Würzburg . .	20.—
„ Staatsrat Glasenapp, Riga .	30.—
„ Architekt Fr. Hofmann, Graz	51.22
„ F. Adelung, St. Petersburg .	250.—
„ N. N., Bremen	25.—
„ Carl von Grunelius, Frankfurt a/M.	600.—
„ Baron Ad. von Krüdener, Wohlfahrtslinde	11.—
Richard Wagner-Verein Graz . .	1307.60
Herr Professor Dr. K. von Wesendonk, Berlin	200.—
„ Freiherr von Bissing, Berlin .	600.—
Zentralleitung des Allg. Richard Wagner-Vereins	60.—
Richard Wagner-Verein Darmstadt	310.—
Herr Woldemar von Trotha, Cassel	100.—
Fräulein J. K., Dresden	20.—
Herr Dipl. Ing. C. Eichberg, Braunschweig	2.—
Fräulein Else Wolpert, München .	10.—
Herr Fabrikbesitzer Fritz Hoffmann, Bamberg	100.—
Frau Fürstin Feodora von Leiningen, Durchlaucht	100.—
Erbprinz Reuss j. L., Durchlaucht	300.—
Frau Emmy Fürstenberg	20.—
Erbprinz Hohenlohe-Langenburg, Durchlaucht	300.—
Frau Grossherzogin von Hessen, Kgl. Hoheit	100.—
Grossfürst Kyrill von Russland, Kaisl. Hoheit	100.—
Herr Hofkapellmeister Dr. Aloys, Obrist	80.—
„ Professor O. Crusius, München	100.—
„ Georges Khnopff, Brüssel . .	40.40
„ Adolph vom Rath, Berlin . .	200.—
Frau Herzogin Wera von Württemberg, Kaiserl. Hoheit . . .	100.—
Fürst Ferdinand von Bulgarien, Kgl. Hoheit	2000.—
Herr Justizrat Springsfeld, Aachen	100.—
„ Major Teichmann, Dresden .	30.—
„ Eduard Ritter von Daubeck, Prag	100.—
Frau Hauptmann Selzam, Darmstadt	70.—
Fräulein Berthe Marlier	100.—
N. N. ℳ 80.— und ℳ 5.— . .	85.—
Frau von Bernuth, Altona . . .	50.—
Herr Dr. Paul Schlösser, Elberfeld	20.—
„ Graf P.	20.—
„ H. von Stetten	40.—
„ Graf Paul Esterházy . . .	500.—
Frau Gräfin Luisa Erdödy, Exzellenz	2000.—
Mrs. G. Schirmer, Dresden . . .	100.—
Frau Elsa S. Ziegler, Dresden . .	50.—
Herr und Frau Eduard Küchler, Frankfurt a/M.	100.—
Verwaltungsrat der Bühnenfestspiele	3920.—
Herr Legationsrat Frhr. von Romberg, München	100.—
„ Abbé Mugnier, Paris . . .	80.80
„ Direktor C. Wippenbeck, Laineck	10.—
„ Oberspinnmeister Wippenbeck, Viersen	10.—
„ Alfred Ginskey Maffersdorf .	1000.—
„ Frau Prinzessin Maria Alexandra von Reuss, Durchlaucht .	1000.—
Herr von Dirksen, Kaiserl. Gesandter, Berlin, Exzellenz	1000.—
„ Adolph vom Rath, Berlin . .	1000.—
Frau Anna vom Rath, Berlin . .	1000.—
Fräulein Emilie von Kerckhof, Laren N. H.	100.—
Fräulein Sara de Swart, Laren N. H.	100.—
Verlag A. Duncker, Berlin (vertragsmässige Zuwendung) . . .	5000.—
	ℳ 31 626.22

Den hochverehrten Gönnern der Stiftung sei auch von dieser Stelle aus nochmals innigster Dank dargebracht.

Bayreuth, 1. Oktober 1904.

Die Verwaltung.

Max Gross.

Generalversammlung 1904.

Auf der am 24. 7. in Bayreuth stattgehabten Generalversammlung des Allg. R. Wagner-Vereins wurden, da besondere Anträge nicht vorlagen, nur die formalen Angelegenheiten satzungsgemäss erledigt und die zu wählenden Persönlichkeiten wiedergewählt, zugleich jedoch die Gelegenheit benutzt, einige kräftige und aufrichtige Bekenntnisse der Bayreuther Gesinnung öffentlich abzulegen, indem einerseits, besonders durch den Herrn Präsidenten Bürgermeister Dr. Casselmann, die amerikanische Entweihung des Parsifal mit Entrüstung gekennzeichnet; andererseits besonders durch den Delegierten des grössten (Wiener) Zweig-Vereins Prof. Dr. Höfler, der neuen Bewegung zur Förderung der R. Wagner-Stipendien-Stiftung in Bayreuth die warme Sympathie des Vereins ausgesprochen ward.

Aus den Vereinen.

Berlin und **Berlin-Potsdam**. Hr. Prof. Dr. R. Sternfeld hielt am 8., 11., 15., 18., 22. u. 25. Juni 6 Vorträge über „Ring" und „Parsifal" zum Besten der Stipendien-Stiftung. — Am 21. September fand ein Vereinsabend unter Mitwirkung der Kgl. Kammersängerin Frau Rosa Sucher statt: Vortrag des Hrn. Prof. B. A. Wagner über die Briefe an M. Wesendonk, 5 Gedichte, Es-dur-Sonate. Tristan-Vorspiel und Schluss. —

Darmstadt. 80. Ver.-Abd. 11. 4. Deutscher Kammermusikabend des Stuttgarter Steindelquartetts: Werke von Brahms, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Seyffardt, A. Steindel. 81. Ver.-Abd. 3. 10. Klavierabend von Frau Frieda Kwast-Hodopp aus Berlin: Werke von Beethoven, Chopin, Schubert, Liszt, Schumann. — Der Verein zählt nach der letzten Liste 372 Mitglieder und hat der Stipendien-Stiftung in Bayreuth 310 ℳ zuweisen, ausserdem 32 Freikarten für seine Mitglieder erwerben können.

Hamburg. 9. 4. Beethoven-Schubert-Abend. Beethoven: Sonate für Violine und Klavier in Es-dur, Lieder für Sopran und Tenor; Schubert: Sonate für Violine und Klavier in G-moll, Lieder, Duette. (Klavier: Herr M. Menge und N. Feddersen, Gesang: Frau Lexow, Herr Dr. Wagner.) 22. 5. Gedächtnissfeier: *Kaisermarsch* für 2 Klaviere, *Lohengrin* II, 2. und die ursprüngliche Fassung der Gralserzählung, *Parsifal*, Einleitung zum III. Akt und Scene am Quell. (Gesang: Frau A. Möller, Frl. J. Frey, Hr. Dr. Wagner, Hr. A. Ram; Klavier: Frl. H. Fränkel, Hr. W. Fränkel).

Ausserhalb der Vereine.

Amsterdam. Wagner-Studieclub. 30. 5. Der letzte Akt der „Götterdämmerung" ward behandelt durch Hrn. W. L. Corver; Frl. Olga Isaak sang Brünhildens Erwachen und letzte Ansprache.

Gelsenkirchen. Im Zweigverein des Allg. Deutschen Sprachvereins hielt Herr Gymnasial-Oberlehrer Hiltenkamp einen Vortrag über „der Neid in Wagners Nibelungenring."

London. Horsted Keynes Reading-Room. Musical Matinée. 2. 6. Mr. W. Asthon Ellis erläuterte Wagner's erste und letzte Werke. (Sonate op. 1 u. Parsifal-Vorspiel.)

München. In den Kammerverhandlungen des Monat Mai kam auch das schmerzliche Thema der Vivisektion wieder zur Besprechung, and es war der Hofrat von Landmann, Bürgermeister und Landtagsabgeordneter, welcher mit besonderer Wärme und Entschiedenheit gegen die Missbräuche des Nützlichkeitsprofessorialismus eintrat. Da ist es gewiss erfreulich, sich dessen zu erinnern, dass schon in seiner Jugend eben dieser verdiente Mann in eine schöne Beziehung zu dem Meister getreten war. Im Frühling des Jahres 1865, als in München die Hetzereien schon im Gange waren, feierte das Korps Suevia seine alljährliche musikalische Unterhaltung, „Fama" genannt, bei welcher die ersten Kräfte des Hoftheaters mitwirkten. Diese Gelegenheit benützte das Korps zu einer Ehrung des Meisters, welchen der damalige Senior, eben Herr v. Landmann, einzuladen hatte. Mit endlosen Jubelzurufen ward der grosse Ehrengast, durch den Senior eingeführt, in dem überfüllten Saal empfangen. Hohe Staatsbeamte und der Kgl. Generaladjutant waren zugegen. Vor dieser freudig bewegten Versammlung dirigierte der Meister selbst den Chor der Matrosen aus dem „fliegenden Holländer". Es war ein Lichtblick in der Münchener Nebelsphäre, den kein Beteiligter vergessen haben wird.

Würzburg. Hr. Dr. Robert Petsch hat am 11. 7. den Cyklus von 14 Vorträgen über den *„Ring"* in der Sofienschule beendet, und trug in den Salzburger Ferienkursen über „Richard Wagners Weltanschauung" vor. —

Anzeige.

Die Schrift *„Richard Wagner und die Tierwelt."* Auch eine Biographie. Von Hans von Wolzogen (Leipzig, Hartung & Sohn) ist von Herrn Magnus Schwantje in Friedenau b. Berlin, Rembrandtstr. 11, zum ermässigten Preise von ℳ 0,50 (mit Porto 0,55, 10 Stück ℳ 4,60) zu beziehen. —

Caritas.

Die gütigen Spender zu unserer Caritas-Sammlung werden um Weihnachten gewiss nicht ihrer vergessen und seien dafür im Voraus herzlich bedankt! —

Berichtigung.

Im „Wiegenlied" von Theodor Uhlig, Beilage zu Stück VII—IX, ist zu berichtigen: vor Takt 1 fehlt die Accolade für die Klavierpartie; im viert-letzten Takt muss in der höchsten Stimme f^2 in den folgenden Takt hinübergeleitet werden; im selben Takt muss im Tenor *es* anstatt *des* stehen. —

General-Register.

Richard Wagner.

An König Ludwig *I—III.* 1. — An Schindelmeisser. 21. — Ueber Parsifal und Tannhäuser. 173.

Max Arend.

Theodor Uhlig, der früh verstorbene Wagnerianer. 234.

Paul Arfert.

Odin als Gott des Geistes. 254.

Siegmund Benedict.

Eine neue Bewegung für das Werk des Meisters. 325.

A. H. Gillot.

Tannhäuser. Eine Predigt. 287.

Karl Gjellerup.

Reden Buddha's. 69.

Wolfgang Golther.

Neue Schriften zur germanischen Mythologie. 145.

Harald Graevell.

Die deutsche Fahne. 58. — Die Kunst von Beuron. 126.

Karl Grunsky.

Neue Schriften aus dem Bereiche der Musik. 74.

Adolf Hildebrand.

Freude an der Arbeit. 53.

Erich Kloss.

Das Leben Richard Wagners von Glasenapp. 153.

Woldemar von Kolpytschew.

Wagners „Ring" auf russischem Boden. 64.

Egon von Komorzynski.

Litterarische Vorläufer des „Tannhäuser". 302.

Franz Liszt.

Briefe an Richard Wagner X—XII. 249.

Kurt Mey.

Elie Poirée und die moderne Musikästhetik. 310. — Neuere Schriften über Musik. 321.

Alfred Peltzer.

Zu Thode's „Michelangelo". *IV.—VI.* 81.

Robert Petsch.

Die Kunstlehre der Meistersinger und Immanuel Kant. 132. — Venus und Elisabeth. 208.

August Püringer.

Das Wunder der Kunst — und wir. 181.

Julius Reiner.

Die Evolution des Menschengeschlechts. 297.

Rudolf Sokolowsky.

Richard Wagners „Tannhäuser" und seine litterarischen Vorgänger. 223.

Henry Thode.

Savonarola. 92.

Alexander Wernicke.

Germanische Jugendträume. 190.

Hans von Wolzogen.

Den Bayreuther Künstlern. 3. — Neue Erscheinungen. 4. — Zur Litteratur des Innern. *VII—IX.* 169. — Bayreuther Festspruch. 251.

Gedenkworte.

Victor Boller †. 252.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Herder. Bayreuther Festgedanken. 11. — Theodor Uhlig über die Tannhäuser-Ouvertüre. 237. — Zeitgemässe Betrachtungen. „Schön". 305. — Friedrich Kempe. Franz Liszt und Richard Wagner. (Einges. von Alfred Hofmann). 307.

Litteratur (S. o.)

Briefe an Liszt. Berlioz' Schriften. 74. — Bellaigue, „musikalische Silhouetten". 76. — Schuré, „histoire du Lied." Friedländer, „Das deutsche Lied." 77. — Thode's Michelangelo. 81. — Elard Meyer, „Mythologie der Germanen"; P. Herrmann, „Nordische Mythologie." 151. — Glasenapp, „Leben Richard Wagners" III, 1. 153. — Richard Wagner's Briefe an M. Wesendonk. 169. — Elie Poirée, „essais de technique et d'esthétique musicales". 310. — Stephani, „Das Erhabene in der Tonkunst". Louis, „Hector Berlioz". Kloss, „ein Wagner-Lesebuch." 321.

Bayreuth und Draussen.

I. Bühnenfestspiele. 168.

II. Richard Wagner-Stipendien-Stiftung. Eine neue Bewegung für das Werk des Meisters. (S. Benedict.) 325. — Abrechnung. 329.

III. Richard Wagner-Festspielstiftung. Abrechnung. 325.

IV. Allg. Richard Wagner-Verein:

a) *Zentralleitung:* Erklärung. 10. — Kassenabschluss. 147. — Einladung zur Generalversammlung. 166. 246. — Generalversammlung. 332.

b) *Aus den Vereinen:* Berlin-Potsdam. 79. 166. 332. — Darmstadt. 79. 166. 332. — Grossenhain. 79. — Hamburg. 79. 166. 332. — Heidelberg. 78. — Leipzig. 79. — Plauen. 79. 166. — Wien. 167.

V. Ausserhalb der Vereine. Amsterdam (Studieclub) 332. — Bayreuth (Jubiläumskonzert) 180. — Berlin (Walküre-Vorlesung) 80. — Budapest (Golther) 157. — Dessau (Seidl) 166. — Frankfurt a/M. (Glöckner) 80. — Gelsenkirchen (Hiltenkamp) 332. — Helsingfors (Tannhäuser-Järnefelt) 167. — Jena (Schlösser) 80. — London (Ellis) 332. — München (v. Landmann) 332. — Posen (Golther) 80. — Salzburg (Petsch) 332. — Spandau (Löwe) 167. — Wernigerode (Petsch) 80. — Wien („Renaissance") 167. — Würzburg (Petsch) 332.

Caritas 80. 333. — Heimatschutz 162. — „Tannhäuser-Nachklänge" 167. — „Richard Wagner und die Tierwelt" 333.

Beilagen: I—III. Statistische Beilage. — VII—IX. Verzeichnis der Mitwirkenden. — Theodor Uhlig, Wiegenlied. — X—XII. Titel und Inhaltsverzeichnis.

Litterarische Anzeigen Nr. 148—151. 90 Bücher, 13 Programme, Flugschriften, Kalender, 77 Zeitungsnummern, 5 musikalische Werke, mit 60 redaktionellen Bemerkungen.

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

Im Verlage des Herausgebers.

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