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.)

Neunundzwanzigster Jahrgang 1906.

BIBLIOTHEK
DER
UNIVERSITAET
ZU
WÜRZBURG

Inhalt des neunundzwanzigsten Jahrganges.

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

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

Richard Wagner. Ein ungedruckter Schluss des „Beethoven". — *George Wrassiwanopulos-Braschowanoff.* Richard Wagner und die Antike. I—IV. — *Eduard Reuss.* Zur Mozart-Feier. — Besprechungen von H. v. W. und Dr. K. Grunsky. — Bayreuth und Draussen: Aus den Vereinen. — Stipendienstiftung. — Statistische Beilage 1905.

Viertes bis sechstes Stück (April—Juni): S. 81—164.

Ottomar Beta. „Deutschlands Verjüngung". — *George Wrassiwanopulos-Braschowanoff.* Richard Wagner und die Antike. IV. V. — *Constantin Frantz.* Briefe an Richard Wagner. — *Bernhard Hoffmann.* Die Waldvögel-Motive in Wagners Siegfried. Eine naturwissenschaftlich-musikalische Studie. — Stimmen aus der Vergangenheit. Aeusserungen des polnischen Dichters Mickiewicz über Musik und Poesie. — Besprechungen. Wege nach Weimar. — Bücher der Weisheit und Schönheit. — Bayreuth und Draussen: Aus den Vereinen. — Zur Förderung der Stipendienstiftung. — Litteratur.

Siebentes bis neuntes Stück (Juli—September): S. 165—244.

Eduard Reuss. Liszt's Lieder. I. — *Franz Liszt.* An Eduard Reuss. — Vreneli †. — *O. Braun.* „Habt Glauben an Gott". — *Karl Grunsky.* Tristan und Isolde als Dichtung. — *Egon Aders.* Ist die Erlösung des Bildners in den lebendigen Darsteller in unserer Zeit möglich — und ist sie praktisch zu verwerten? — Besprechungen von *José Vianna da Motta* und *Karl Grunsky.* — Thode, Kunst und Sittlichkeit. — Wege nach Weimar. — Bayreuth und Draussen: Generalversammlung. — Aus den Vereinen. — Zur Förderung der Stipendienstiftung. — Litteratur. — Beilagen: Bericht über Förderung der Stipendienstiftung. — Verzeichnis der Mitwirkenden bei den Festspielen 1906.

Zehntes bis zwölftes Stück (Oktober—Dezember): S. 245—328.

Nach den Festspielen 1906. — Eugen Gura †. — *Eduard Reuss.* Liszt's Lieder. II. — Besprechungen von *Kurt Mey, José Vianna da Motta.* — Bayreuth und Draussen. A. Lascoux †. Generalversammlung. — Aus den Vereinen. — Generalregister. — Beilage: Titel und Inhalt des Jahrganges 1906.

I.—III.

Es hat keine Not: Gott ist auf unserer Seite; wer sich gern fürchten will, der fürcht' sich! Philipp von Hessen.

Lasst es immer Sitte werden, dass man die Heroen aller Art feiert, welche über die Atmosphäre des Neides und des Widerstrebens erhoben sind. Goethe.

Schön ist es zu verstehen und zu wissen, dass ein Gedanke noch niemals gestorben ist, dass ebenso wie Du ihn aus der ganzen Vergangenheit geschöpft hast, Du ihn auch der ganzen Zukunft überliefern wirst. Carlyle.

Ein ungedruckter Schluss des „Beethoven"

von Richard Wagner.

„Der Deutsche ist tapfer!" — Und das ist etwas.

Wenn wir aber dem Werte dieser Tapferkeit die Bedeutung der deutschen Musik, wie diess soeben geschah, zur Seite stellen, so meinen wir darunter gewiss eben nur die Musik Beethovens, nicht jedoch die Musik, wie sie heute gerade in Deutschland getrieben wird. Seine Tapferkeit würde man ihm allerdings nicht wohl zutrauen, wenn man die Musik sich anhört, zu welcher der Deutsche unserer Tage tapfer ist, und durch Nichts kann eben dem Deutschen schlagender nachgewiesen werden, dass er das grosse Vermächtnis seines Beethoven sich noch gar nicht anzueignen gewusst hat, als durch den Hinweis auf den Geist seiner öffentlichen und eigentlichen Volksmusik. Wie muss es den Schüler Beethoven's gemuten, wenn er unsere so ernst gestimmten Heere nach den läppischen Polka- und italienischen Opern-Melodien dahin marschieren sieht? Und wenn nun gar das Philister-Liederkränzchen sich vor der Schlacht in seiner albernen Weichlichkeit breit macht, da fragt man sich denn wohl, zu was ein Luther seine „feste Burg" einem solchen Volke geschenkt hat, wenn es ohne alle Skrupel sein „Rheinwachthäuschen" ihm zur Seite setzt. Wie der öffentliche Geschmack der Deutschen in Kunstdingen sich gewöhnt hat, das

Schlechteste mit dem Besten gleichbehaglich zu verschlingen, müssen wir uns denn wohl auch es gefallen lassen, die grossartigste Erhebung und die gewichtigsten Taten unseres Volkes von unseren Dichtern und Musikern so gefeiert zu sehen, als würden sie beim Stiftungsfest eines Turnvereines im Biergarten vor uns ausgeführt. Wenn je, so musste jetzt es sich zeigen, dass es einen Sinn hatte, einen Schiller, einen Beethoven von einer deutschen Mutter geboren zu wissen!

Wie wollen wir nun unsren Beethoven feiern?

Mit Aufführungen seiner Werke? Aber diese werden ja, Jahr aus Jahr ein, in unseren Konzertsälen gespielt; die Söhne und Töchter unseres vermögenden Bürgerstandes hören sie mit vielem Vergnügen an, und in allen Musikzeitungen wird darüber berichtet, wie ausgezeichnet dies alles sei. Und nun das deutsche Volk? Sobald es in die Schlacht zieht, um unerhörte Taten zu verrichten, spielt man ihm aus dem „Trovatore“ dazu auf oder — noch schlimmer! — der deutsche Musiker komponiert ihm Schlachthymnen und Germanialieder!

Uns dünkt nun, dass gerade diese Erscheinung, die unwiderleglich sich uns aufdrängende Einsicht in den geradezu schmachvollen Abstand dieser äusseren Erscheinung des deutschen Wesens von seinem inneren An-sich, eben jetzt, und in diesem grossen Jahre, uns Stoff zu männlich ernsten Erwägungen des Grundes jener ungeheuren Erschlaffung, in welche der öffentliche deutsche Kunstgeist verfallen ist, zuführe. Diese Erwägungen würden nicht in beiläufiger Kürze zu klaren Erkenntnissen führen können; dennoch dürften wir sie am Richtigsten leiten, wenn wir sie an die Frage knüpften, wie das Andenken Beethovens am würdigsten zu feiern sei. Die Geschichte kommt uns zur Hilfe, und setzt in das Jahr des hundertsten Geburtstages seines grossen Musikers die siegreichste Erhebung des deutschen Volkes aus vielhundertjähriger Schmach. Feiert Jedes von diesen Beiden so, dass die eine Feier der anderen würdig sei, so feiert ihr einzig sowohl jene Geburt, wie diese Wiedergeburt würdig. Ergänzt Das, was euch Beethoven ist, durch Das, was euch die Siege der deutschen Heere sind; empfindet die Kraft der deutschen Tat mit der Energie eines von Beethoven'scher Musik erfüllten Herzens, so begreift ihr die Bedeutung des Einen wie des Anderen. Dort Taten, hier Werke. Lasset die Taten unserer Siege das Werk eines wahren und echten deutschen Reiches errichten, so sollen euch jene Werke des grossen Beethoven auch zu den edelsten Taten des deutschen Geistes führen.

Und nun: wie wollen wir ihn feiern?

Zur Erklärung des Abdrucks.

Das in Wahnfried befindliche Manuskript „Beethoven“ besteht:

1. aus einem mit Tinte geschriebenen Vorworte, wie es in den Ges. Schriften aufgenommen ward,
2. aus einer Niederschrift der Schrift selbst (eine halbe Seite in Tinte, die übrigen Seiten in Bleistift) mit dem Datum 7. Sept. 70, genau wie im 9. Band der Ges. Schriften,
3. aus der Schrift „Beethoven“ in Tinte, ebenfalls genau wie in den Ges. Schriften, ohne Datum. Auf der letzten Seite dieser Niederschrift steht, in Bleistift geschrieben, der Schluss, wie ihn der jetzige Verleger Herr R. Linnemann (C. F. W. Siegel) unter den übernommenen Papieren aus dem alten Verlage (E. W. Fritzsch) auffand,*)
4. aus einem Blatte für sich: Titel „Beethoven von Richard Wagner“, enthaltend das Vorwort in Tinte geschrieben, wie es im 9. Bande steht, mit einziger Veränderung von „mit der Tiefe des deutschen Geistes, als im gewöhnlichen nationalen Dahinleben dies gelingen dürfte, ermöglicht zu haben“, — statt dessen im Druck die Worte „ermöglicht zu haben“ unmittelbar nach „deutschen Geistes“, und in der ersten Fassung des Vorworts zu dem Bleistift-Manuskript ebenso stehen.

Vergleichen wir mit dem oben mitgeteilten Schlusse denjenigen, den wir aus der gedruckten Schrift und aus den Ges. Schriften kennen, so werden wir leicht auch ohne besondere Erklärung mit dem Gefühlsverständnisse erkennen, warum jener für eine zweite Auflage vorübergehend bestimmte neue Schluss**) noch vor deren Erscheinen wieder zurückgezogen worden ist.

„So sei das deutsche Volk nun auch tapfer im Frieden; hege es „seinen wahren Wert, und werfe es den falschen Schein von sich; möge „es nie für etwas gelten wollen, was es nicht ist, und dagegen, das in „sich erkennen, worin es einzig ist. Ihm ist das Gefällige versagt; „dafür ist sein wahrhaftiges Dichten und Tun innig und erhaben. Und „nichts kann sich den Siegen seiner Tapferkeit in diesem wundervollen „Jahre 1870 erhebender zur Seite stellen, als das Andenken an unsern „grossen Beethoven, der nun vor hundert Jahren dem deutschen „Volke geboren wurde. Dort, wohin jetzt unsere Waffen dringen, an „dem Ursitze der „frechen Mode“ hatte sein Genius schon die edelste „Eroberung begonnen; was dort unsere Denker, unsere Dichter, nur „mühsam übertragen, unklar, wie mit unverständlichem Laute berührt, „das hatte die Beethoven'sche Symphonie schon im tiefsten Innern erregt: „die neue Religion, die welterlösende Verkündigung der erhabensten „Unschuld war dort schon verstanden, wie bei uns.“

---

*) Dies ist ein 4 seitiger Quartbogen, der auf 3 Seiten in des Meisters Hand den obigen Wortlaut enthält, nur dass es darin heisst: „vielhundertjährigem Verfall“ und am Ende: „Wie also wollen wir Beethoven feiern?“ —

**) Die Anweisung an den Verleger lautete: „Von der dritten Zeile von unten an, soll der ganze, mit den Worten „So sei das deutsche Volk nun auch tapfer“ beginnende Schluss der ersten Ausgabe fortfallen, und dafür soll folgender neue Schluss gesetzt werden.“

„So feiern wir denn den grossen Bahnbrecher in der Wildnis des ent-
„arteten Paradieses! Aber feiern wir ihn würdig — nicht minder würdig
„als die Siege deutscher Tapferkeit: denn dem Weltbeglücker gehört der
„Rang noch vor dem Welteroberer!“

Dieser Schluss, im erhabenen Tone einer edeln Mahnung aus grossen Tagen, gehört zu den unvergesslichen Aussprüchen, die man gern als „goldene Worte“ bezeichnet. Nicht schöner als mit dieser letzten Führung auf die Höhe der Anschauung zum Weit- und Tiefblick in den eigenen Volksgeist konnte gerade eine Festschrift zu Ehren des deutschen Meisters und in der Sphäre des deutschen Sieges beschlossen werden.

Nur aus dem allzu deutlichen Gefühle, wie wenig „das Vertrauen auf den deutschen Geist“ in der Wirklichkeit fast stäts sich gerechtfertigt erwies, wie wenig gar bald schon nach Feier und Sieg das Volk Beethovens und des 70er Krieges von den mächtig erhebenden Wirkungen solcher Erlebnisse in seinem „nationalen Dahinleben“ verspüren liess, konnte dem ernst betrachtenden Meister, sobald er selbst von der Höhe herabstieg und wieder um sich schaute, für einen Augenblick schmerzlichen Ingrimmes der Wunsch sich ergeben, nach dem Verrauschen der Feste ein scharf urteilendes Wort bitterer Erkenntnis an Stelle des erhabenen Tones schönen Vertrauens an sein Volk zu richten.

Es ist dies etwas Aehnliches, wie es dem Aufsatze „Was ist deutsch?“ widerfuhr, welcher im Jahre 1865 unvollendet zurückgelegt, nach den inzwischen gemachten Erfahrungen mit dem jungen deutschen Reiche im Jahre 1876 den herben Schluss erhielt, wie wir ihn in den „Bayreuther Blättern“ lesen. Ein solcher Schluss aber hätte offenbar dem ursprünglichen Charakter der grossen Festschrift „Beethoven“ nicht entsprochen. Dem Ganzen wäre damit eine neue Wendung gegeben worden, welche ihre eigene Bedeutung gehabt hätte, damit aber auch nicht erledigt gewesen wäre. Es muss wohl alsbald erkannt worden sein, dass das feierlich hohe und gedankentiefe Meisterwerk von 1870 unangetastet bleiben müsse, und es ist gewiss gut so. Nach wie vor führt uns der „Beethoven“ nun auf die Höhe — es frägt sich nur, ob wir auch verdient haben, dort oben zu stehen? Auch dazu wollte uns der Meister selber noch erziehen.

Die in dem „neuen Schlusse“ niedergelegten oder angedeuteten Gedanken waren durchaus nicht damit gänzlich aufgegeben. Sie gehörten jener Wendung zur erziehlichen Kritik der Gegenwart von hoher Warte an, welche späterhin eben in den gerade dafür bestimmten, mit „Was ist deutsch?“ eröffneten „Bayreuther Blättern“ zum entschiedenen Ausdruck gekommen ist. Man denke nur an die Aufsätze über „Publikum und Popularität“, und man wird wissen, wie dies gemeint ist. Es lag in des Meisters Absicht, auch die in jenem Schlusse berührten Dinge, wie z. B. die Militärmusik (ebenso die Kirchenmusik), noch in besonderen Aufsätzen ähnlicher Art für die „Blätter“ zu behandeln. Dazu ist es nicht gekommen; aber die Gedanken bestehen zu Recht, wie leider die Dinge selber noch immer, wenn nicht schlimmer, bestehen!

„Das deutsche Volk“ — sagen wir lieber bescheiden: unser „Publikum“, und fassen wir diesen Begriff, dem es an Grösse zwar mangelt, dafür so weit und breit als möglich — das Publikum von heute dürfte sich die Vorwürfe und Mahnungen seines Meisters, von dessen Kunst es sich so gerne wohltun lässt, immer noch gar sehr zu Herzen nehmen, wenn es sich überhaupt einmal ernstlich früge, wie es sich in seinem Wesen und Treiben, besonders bei entscheidenden Gelegenheiten, zu den Segnungen verhalte, die ihm in der deutschen Art und der deutschen Geschichte, der leidvollen wie der siegreichen, jemals zu teil ge-

worden waren. Wenn es sich früge, inwieweit es noch etwa dem Bilde eines Volkes seiner Helden und Meister gleicht! Es steht nicht gut mit uns, da nicht einmal mehr unsere altbewährte Tapferkeit heute bei uns in dem ihr gebührenden Ansehen zu stehen scheint, insofern die doch wahrhaft heldenmütigen Kämpfe und Kämpfer im schwarzen Erdteil eine tiefere Anteilnahme im „Publikum" entbehren müssen, weil es den äusseren Glanz und Effekt, woran es sich gewöhnt hat, bei ihnen vermisst. Um wieder tapfer zu werden, was uns so nottut, lernen wir erst wieder die Tapferkeit ehren und — schämen wir uns, das Volk des „Simplizissimus" geworden zu sein — denn diese Art hat ihr grösstes Publikum.

Und dabei wird Beethoven immer schöner und in immer populäreren Konzerten rastlos aufgeführt, als wäre seine Musik die geläufige Sprache des Tages! Und dabei fordert das selbe Publikum als ein „Recht des deutschen Volkes", welches immer das Vertrauen des Meisters getäuscht, den „Parsifal" von Bayreuth zum Genusse für Jedermann, wie wenn wir in den Zeiten der Gralsritterschaft lebten und ein Parsifal der rechte König unserer Geistesgemeinschaft wäre! — Wahrlich, es gälte mehr als je, dass Wagners Worte ernst genommen würden, und da wir dazu nichts anderes noch besseres tun können, als dass wir sie zu Gehör zu bringen suchen: so diene denn auch die obige Veröffentlichung des „neuen Schlusses" des „Beethoven" unseren nie endigenden Versuchen dieser Art zu einem „neuen Anfang":

am Jahresbeginne 1906 — dem Hundertjahre nach dem Ende des alten deutschen Reiches — 36 Jahre nach 1870.

H. v. Wolzogen.

Richard Wagner und die Antike.

Von George Wrassiwanopulos-Braschowanoff.

Vorbemerkung.

Die nachfolgende Doktordissertation eines jungen ausländischen Kunstgelehrten, welcher sich in Deutschland als Lehrer niederlassen will, glaubte ich unseren Lesern als ein bemerkenswertes Dokument geistiger Arbeit auf dem Gebiete unserer Sache unverkürzt mitteilen zu sollen, obwohl die erste Hälfte gerade ihnen fast nur Wohlbekanntes, zumal in den zahlreichen und ausführlichen Zitaten aus des Meisters Schriften ihnen sehr Geläufiges bringt: allein, wer begegnet nicht gern immer wieder lieben Freunden und begrüsst sie in der verschiedensten Umgebung mit um so grösserer Freude als lebendige Heimat?! Dass eine Betrachtung des gewiss an sich bedeutsamen Themas „Wagner und die Antike", vornehmlich auf den ersten Kunstschriften des Meisters fussend, nicht frei von Einseitigkeit bleiben konnte, versteht sich von selbst und wird einen Kenner des ganzen Wagner nicht stören. Ist zur Ergänzung das Thema: „Wagner und das Christentum" unerlässlich, wobei die bekannte Gegenüberstellung der Sixtina und der Artemis ins volle Licht gerückt würde, so lässt sich doch zugeben, dass bei der gerade

in letzter Zeit häufigen Beschäftigung mit dieser anderen, uns näheren Seite der Wagnerischen Weltanschauung eine Erinnerung an die erste, der sein Geistesleben sich zugewandt, wie überhaupt an die unserer Zeit nur allzufern gerückte, uns urverwandte Antike wohl einmal wieder recht am Platz sein dürfte. Auch mit Platon und selbst mit Aristoteles sich ausserhalb der Schule wieder zu begegnen, ist ein nicht unfreudiges und unnützliches Erlebnis zu nennen, wie ich es unseren Lesern keinesfalls vorenthalten wollte. Leider kann der Schluss aber erst im nächsten Stücke folgen. —

H. v. W.

Die vorliegende Schrift beabsichtigt das Verhältnis Richard Wagners zur Antike darzulegen als einen Beitrag zu der vielumstrittenen Frage seiner Welt- und Kunstanschauung.

Es ist eine bekannte Tatsache, dass die altgriechische Welt auf die allgemeine Bildung und kunstphilosophische Entwickelung Wagners einen grossen Einfluss ausgeübt hat. Doch scheint gerade dieses Moment noch nicht hinreichend gewürdigt worden zu sein. Denn obgleich Wagner, in gewissen Perioden seiner Entwickelung, unter dem Einfluss der Philosophie Feuerbachs und Schopenhauers gestanden zu haben scheint, so ist es doch andererseits eine unleugbare Tatsache, dass unser Künstler vor allen Dingen ein durchaus origineller Kopf war, dessen systematische Entwickelung vorwiegend und zu allen Zeiten seines Lebens und Schaffens nur die Natur in ihrer Ursprünglichkeit, sowie die natürliche Schönheit der altgriechischen Kunstwelt zu beeinflussen vermochten.

Die unerschöpflichen Quellen, woraus Wagner als Mensch, Künstler, Dichter und Philosoph mit voller Begeisterung für seine Kunst immer wieder seine Inspirationen schöpfte, waren jedoch weniger akademische Studien und wissenschaftliche Bibliotheken, als die allerrealste „sinnig sinnliche“ Welt, die grosse, freie Natur, diese Lehrmeisterin alles Schönen, mit allen ihren herrlichen Geschöpfen, Blumen und Tieren, die er leidenschaftlich liebte, und weiter eine der Natur entsprungene reinmenschliche, freie Kunst. „Die Natur, und nur die Natur, kann auch die Entwirrung des grossen Weltgeschickes allein vollbringen.“ „Die Natur, die menschliche Natur wird den beiden Schwestern, Kultur und Zivilisation, das Gesetz verkündigen: „so weit ich in euch enthalten bin, sollt ihr leben und blühen; soweit ich nicht in euch bin, sollt ihr aber sterben und verdorren.“ (R. Wagner, „Kunst und Revolution“ S. 31.)

Dem tiefsten Wesen einer natürlichen Kunst trat Wagner nahe, als er sich in das den Mittelpunkt der griechischen Geisteswelt bildende antike Theater versenkte. Das griechische Theater ist bis in die späteren Zeiten ein bedeutsamer Kulturfaktor Griechenlands gewesen. Sogar Alexander der Grosse bediente sich zur Verbreitung der griechischen Zivilisation des

Theaters. So berichtet uns in glaubwürdiger Weise Plutarch (Leben Alexander des Grossen 4. 49, und Ueber das Schicksal oder über die Tugend Alexander des Grossen II. 2.), der grosse Welteroberer habe auf den Expeditionen tragische Festspiele veranstaltet, mit Geld griechische Theater unterstützt, gute Schauspieler an seinem Hof reichlich belohnt u. s. w. So ist es nicht zu verwundern, dass 3000 Schauspieler nach Ekbatana mitzogen.

„Unleugbar war die entscheidendste Wirkung des Geistes der deutschen Wiedergeburt schliesslich durch die dramatische Dichtung vom Theater aus auf die Nation ausgeübt worden" sagt Wagner (Ges. Schr. VIII S. 42, 43). Im Theater liegt „der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung. Kein anderer Kunstzweig kann je zu wahrer Blüte und volksbildender Wirksamkeit gelangen, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Anteil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist. (a. a. O. 60). — „Mit Grauen und Schauder nahten von je die grössten Dichter der Völker diesem furchtbaren Abgrunde; sie erfanden die sinnreichen Gesetze, die weihevollen Zaubersprüche, um den dort sich bergenden Dämon durch den Genius zu bannen, und Aischylos führte selbst mit priesterlicher Feierlichkeit die gebändigten Erinnyen als göttlich verehrungswerte Eumeniden zu dem Sitze ihrer Erlösung von unseligen Flüchen." (a. a. O. 61.)

Wagner ist vielleicht das edelste und echteste der Geisteskinder der Antike, die je aus dem fruchtbaren Boden des neuklassischen Deutschlands hervorgegangen sind. Von früher Jugend an regte sich in seiner Seele eine tief ästhetische Neigung zum Griechentum. Er fühlte sich ihm geistig verwandt; so bedeutete die intensive Beschäftigung Wagners mit der griechischen Mythologie und Geschichte für ihn nicht etwa die Befriedigung eines vorübergehenden Bedürfnisses, sondern er schöpfte vielmehr aus ihr die Grundlage seiner gesamten Welt- und Kunstanschauung.

Diese geistige Neigung zur griechischen Kunstwelt und zur klassischen Bildung überhaupt entsprang, möchte ich fast sagen, einer gewissen Vererbung. Schon im Grossvater Wagners lebte ein künstlerischer Zug und zwar auf theatralischem Gebiete. So finden wir unter seinen kunstsinnigen Vorfahren vor allem Adolf Wagner, den Oheim R. Wagners, welcher als klassischer Philologe in Deutschland wohlbekannt ist. Adolf Wagner studierte auch in Jena (1798) und beschäftigte sich später als Privatgelehrter hauptsächlich mit der dramatischen Kunst der Griechen. Er übersetzte unter anderem den „König Oidipus" von Sophokles ins Deutsche mit einer ausführlichen Einleitung (herausgegeben durch die Weigand'sche Buchhandlung in Leipzig 1813); ferner finden wir die Tragödie „Alkestis" von ihm philologisch bearbeitet und mit Anmerkungen versehen u. a.

Infolge einer unerschütterlichen Ueberzeugung von der Würde und von dem hohen Werte der Antike erhob sich Wagner durch gründliche, dabei aber freie und selbständige klassische Studien zu einer erhabenen Höhe intuitiver Anschauung. Er vergegenwärtigte sich in grossen und klaren Zügen das ganze Kunstbild des Altertums und trat in innige Berührung zu allem, was von dem Geiste eines schönen, starken und freien Menschen im Sinne des Griechentums erfüllt war.

„Zwei charakteristische Hauptstadien der europäischen Kunst liegen vor: die Geburt der Kunst bei den Griechen und ihre Wiedergeburt bei den modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird sich nicht bis zum Ideal vollkommen abschliessen, ehe sie nicht an dem Ausgangspunkte der Geburt wieder angekommen ist." (G. Sch. VIII S. 64.) „Wir können . . . . . in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen. In Wahrheit ist unsere moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwickelung des gesamten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen. Der griechische Geist, wie er sich zu seiner Blütezeit in Staat und Kunst zu erkennen gab, fand, nachdem er die rohe Naturreligion der asiatischen Heimat überwunden, und den schönen und starken freien Menschen auf die Spitze seines religiösen Bewusstseins gestellt hatte, seinen entsprechendsten Ausdruck in Apollon, dem eigentlichen Haupt- und Nationalgotte der hellenischen Stämme" (Kunst und Revolution, G. Schr. III. 9).

Aus jener erhabenen Höhe schaute nun Wagner — schaute im griechischen Sinne des Wortns. „Das Schauen, dies in jedem Menschen innewohnende Seelenvermögen, muss mit der ganzen Seele zugleich von dem Vergänglichen ab zur Ideenwelt hingewandt werden, bis man imstande ist Das anzuschauen, was wir das Gute nennen, ebenso wie das Auge als Werkzeug der Wahrnehmung mit dem gesamten Körper aus dem Finstern dem Hellen zugekehrt werden kann.*) (Platon. Staat ζ. 518c.)

„Mehr als alle Philosophie, Geschichts- und Racenkunde belehrte mich", schreibt Wagner G. Sch. X 317, „eine Stunde wahrhaftigsten Sehens." „Über die Dinge dieser Welt zu reden scheint sehr leicht zu sein, da alle Welt eben darüber redet: sie aber so darzustellen, dass sie selbst reden, ist nur Seltenen verliehen. Sehen, sehen, wirklich sehen, — das ist es, woran Allen es gebricht." 318. „Habt Ihr Augen? Habt Ihr Augen?" — möchte man immer dieser ewig nur schwatzenden und horchenden Welt zurufen, in welcher das Gaffen das Sehen vertritt. Wer je wirklich sah, weiss woran es mit ihr ist," 317. und weiter G. Sch. X S. 144: „Den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je aber nur an ihre Gläubigen, worüber Homer und Dante zu befragen wären. Ihr aber habt weder Glauben noch Göttlichkeit."

Durch die natürliche, gesunde Kraft seines genialen Blickes und Empfängnisvermögens — hierin liegt eigentlich das Wesen des Genies bei Wagner — konnte er schon intuitiv die ganze Perspektive dieser kunstphilosophischen Welt der Griechen erfassen, geniessen und echt künstlerisch, durch seine gewonnene Gestaltungsfähigkeit wiedergeben. — „Von Werkzeugen aber verfertigten die Götter zuerst die Leiter des Lichtes, die Augen, und fügten sie ihm (dem Menschen) aus folgender Ursache ein. Das Feuer nämlich, nicht in Bezug auf die Fähigkeit zu brennen, sondern ein mildes Licht zu verbreiten, wie es jedem Tage eigentümlich ist, das liessen sie zu einem Körper werden. Denn das in uns befindliche, diesem verwandte Feuer liessen sie rein, glatt und intensiv durch die Augen ausströmen, indem sie zwar das ganze, vorzugsweise aber den mittleren Teil der Augen verdichteten, so dass diese das andere Feuer, soweit es dicker war, alles zurückhielten und lediglich das von jener Beschaffenheit rein durchliessen. Sobald also Tageslicht mit der Strömung des Sehstrahls in Verbindung trat, da bildete sich,

*) Die Uebertragung der griechischen Zitate ins Deutsche ist meistenteils eine freie, besonders da, wo die wörtliche Uebersetzung undeutlich oder unmöglich erschien.

indem Gleichartiges zu Gleichartigem ausströmte und ein Zusammengesetztes wurde, ein einziger verwandter Körper, in der geraden Richtung der Augen da, wo nur das von innen Kommende dem, was von aussen hinzutrat, entgegentrat .... und so dem ganzen Körper bis zur Seele mitteilte, jene Empfindung, durch welche wir zu s e h e n behaupten ..." (Platon Timäus 45b.)

Daraus, wie aus einer göttlichen Quelle schöpfte Wagner und entwickelte den Kern und Keim seines modernen Kunstideales, daraus — die ursprünglichen rein menschlichen Gestalten seiner Bühnenwerke, daraus entwarf er den Plan seines „Kunstwerkes der Zukunft". Ja, wir können sagen: Richard Wagner war es von den Musen beschieden, das antike Kunstwerk κατ' ἐξοχήν, das Drama, in seinem vollkommensten inneren Wesen aufzufassen, und als ideale Ausdrucksform des deutschen Geistes unter Verwendung der gesteigerten modernen Kunstmittel lebendig wieder zurückzurufen.

In diesem Sinne wollen wir versuchen, die Ideen des Künstlers Wagner in ihrem natürlichen Entwickelungsgang zu verfolgen, ohne ihm irgend welche bestimmte begriffsphilosophische Systeme und abstrakte Theorien, sei es aus der alten oder neuen Philosophie, willkürlich unterschieben zu wollen.

Der Schwierigkeiten meiner Aufgabe bin ich mir voll bewusst. In Wagner, sowie in den meisten grossen Künstlern seiner Art, bleibt der verstandesmässige Systematiker, der spekulative Philosoph, hinter der Bedeutung der intuitiven Erkenntnis und Gestaltung zurück, wesshalb eine streng systematische Darstellung schon gegenüber der Art des Stoffes auf eine captatio benevolentiae von Anfang an angewiesen ist.

I. Kapitel.

Richard Wagners Entwickelung auf dem Wege zur Antike.

a) Allgemeine Bildung und klassische Studien.

Per aspera ad astra.

Aus der autobiographischen Skizze (G. Sch. I) Wagners erfahren wir, dass er schon in der Dresdener Kreuzschule, kaum zehnjährig, mit Vorliebe Sprache, Mythologie und Geschichte der Griechen trieb, und zwar in so vorzüglicher Weise, dass er diese Beschäftigung als die Hauptsache betrachtete. Die Musik dagegen war damals für Wagner eine „grosse Nebensache"; sein Klavierlehrer, der ihm zugleich im Lateinischen Unterricht gab, musste mit Bedauern äussern, dass aus seinem Schüler nichts werden könne. Doch in der Schule galt er als ein „guter Kopf in litteris", entwarf Trauerspiele nach dem Vorbilde der Griechen, studierte fleissig die

Tragödien von Apel „Polyidos“, „Aetolier“ u. a. Bereits in Tertia hatte Wagner die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt. Er wollte durchaus Dichter werden. „Einmal starb“, erzählt Wagner, „einer unserer Mitschüler und von den Lehrern wurde an uns die Aufgabe gestellt auf seinen Tod ein Gedicht zu machen; das beste sollte gedruckt werden: — das meine wurde gedruckt, jedoch erst, nachdem ich vielen Schwulst daraus entfernt hatte. Ich war damals elf Jahre alt . . .“

Hieraus geht hervor, dass schon in dem ersten Stadium der geistigen Entwickelung das ursprünglich dichterische Element dasjenige ist, was sich zunächst in Wagners Seele löst und ungeduldig znm Ausdruck drängt. Die Anregung gaben die griechischen Studien.

Dass bei Wagner der Musiker aus dem Dichter hervorging, unterliegt wohl keinem Zweifel; das wird sich aus der ganzen Betrachtung ergeben. Hier wollen wir uns damit begnügen, Wagners eigene Bekenntnisse anzuführen:

„Erst später jedoch, nachdem meine anderweitigen Studien mich namentlich in das klassische Altertum eingeführt und in mir den Trieb zu dichterischen Versuchen erweckt hatten, gelangte ich dazu die Musik gründlicher zu studieren.“

„Ich spreche zunächst von den Dichtungen, weil in ihnen nicht nur das Band meiner Kunst mit meinem Leben am offensten vorliegt, sondern auch weil ich an ihnen deutlich zu machen habe, dass meine musikalische Ausführung, meine Opernkompositionsweise, eben aus dem Wesen dieser Dichtungen sich bedang.“ (G. Sch. VII 96. IV 243., vergl. auch IV 316 u. f.)

Aus dem Geiste der Poesie entfaltet sich also allmählich das musikalische Genie Wagners und nicht umgekehrt.

Später, als Secundaner, verlässt Wagner Dresden und kommt nach Leipzig. Hier beabsichtigte er seine philologisch-klassische Ausbildung in der Nicolaischule mit grossem Eifer und sich steigerndem Ernste fortzusetzen. Allein der Umstand, dass die Lehrer den fleissigen und ehrgeizigen Jüngling zu Unrecht nur nach Tertia aufnahmen, erbitterte und enttäuschte diesen so sehr, dass er in oppositionelle Stimmung gegen die Schule überhaupt geriet und, wie er selbst berichtet, eine Zeit lang „faul und lüderlich“ wurde. „Nur sein grosses Trauerspiel lag ihm noch am Herzen“ (G. Sch. I. 6). Gerade dies Vorkommnis in Leipzig ist auch für sein weiteres Leben nicht ohne Belang: es gab den Anlass zu Wagners Abneigung gegen alles äusserliche, rein formale Schulwissen und alle selbstgefällige, doktrinäre Schulmeisterei; und noch in den reifsten Jahren seines Lebens hören wir ihn erbittert sich gegen ein gewisses einseitiges Professoren- und Gelehrtentum aussprechen, wenngleich es dann andere und wesentlich-sachliche Gründe waren, die ihn, von dem Standpunkte seiner persönlichen Ansichten über Wissenschaft und Kultur, zu einer prinzipiellen Polemik gegen die moderne Wissenschaft gelangen liess, und den definitiven Bruch mit einer bestimmten Gelehrtenwelt herbeiführte. Es lag übrigens in der Natur der Sache selbst, dass Wagner sich mit einer ausschliesslich

„wissenschaftlichen“ Kultur in Widerspruch setzen musste, denn vor allen Dingen war er ja aus Prinzip — und aus Instinkt, möchten wir sagen — für die ästhetische Erziehung, für die künstlerische Bildung und pflegte sich stäts als Künstler an das Gefühl zu wenden, nicht nur an den Verstand.

Die Studien Wagners trugen von jeher den Charakter einer ausgeprägten Individualität. Freiheit, Selbständigkeit, Originalität bildeten die Grundelemente seines geistigen Schaffens. Schon in seiner Jugend verabscheute er das pedantische Schulmeistertum. Er nannte es „tötlich falsche Zucht“ und stäts unzufrieden sehnte er sich mächtig nach der völligen Emanzipation von der Schule. Das Epitheton Autodidakt darf Wagner mit voller Berechtigung führen und zwar in der hohen altgriechischen Bedeutung des Wortes. Auch er trug ursprünglich in seinem eigentümlich gearteten Wesen „jene angeborene Gemütsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt“, dies Charakteristikum der alten Griechen, das Kant Genie nennt: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“ (Kant, Kritik der Urteilskraft. § 46 S. 169, bei Kirchmann.)

Dass die jugendlichen Schulerlebnisse von grosser Tragweite für Wagners Entwickelungsgang gewesen sind, bezeugt uns unter anderem besonders ein Brief, den Wagner 46 Jahre später schrieb und worin er ausführlich ihrer gedenkt. Das Schreiben ist an Friedrich Nietzsche gerichtet (G. Sch. IX 295):

„— Vor allem möchte ich durch Sie ein an mir selbst wahrgenommenes Bildungsphänomen mir erklärt wissen. Ich glaube nicht, dass es einen für das klassische Altertum begeisterteren Knaben und Jüngling gegeben haben kann, als mich, zu der Zeit, wo ich in Dresden die Kreuzschule besuchte; fesselten mich vor Allem griechische Mythologie und Geschichte, so war es doch gerade auch das Studium der griechischen Sprache zu welchem ich mit fast disziplinwidrigem, möglichstem Umgehen des Lateinischen mich hingezogen fühlte. In wieweit ich hierin regelmässig verfuhr, kann ich nicht beurteilen; doch darf ich mich auf die durch meinen feurigen Drang mir erworbene besondere Zuneigung des, hoffentlich jetzt noch lebenden, Dr. Sillig, meines Lieblingslehrers in der Kreuzschule berufen, welcher mit Bestimmtheit mir die Philologie als Fach zuwies. Wie es nun meinen späteren Lehrern an der Nicolaischule und Thomasschule in Leipzig möglich wurde, diese Anlagen und Neigungen gänzlich in mir auszurotten, dies ist mir zwar erinnerlich, auch wohl aus dem Gebahren jener Herren erklärlich; dennoch musste ich mit der Zeit in Zweifel darüber geraten, ob jene Anlagen und Neigungen wirklich tiefer begründet sein konnten, da sie so gar bald in ihr volles Gegenteil bei mir auszuarten schienen. Nur im weiteren Gange meiner Entwickelung kam, an dem steten Wiederaufkeimen jener Neigungen, es mir zum Bewusstsein, dass unter einer tötlich falschen Zucht wirklich etwas in mir unterdrückt worden war. Unter den aufregungsvollsten Mühen eines von jenen Studien gänzlich ablenkenden Lebens, ward es mir immer wieder zur einzig befreienden Wohltat, in die antike Welt mich zu versetzen. . . — Auch noch andere Musiker habe ich kennen gelernt, welche fertige Griechen geblieben waren, bei ihrem Kapellmeistern, Komponieren und

Musizieren dennoch gar nichts damit anzufangen wussten, während ich, sonderbarer Weise, aus der so schwer mir zugänglichen Antike ein Ideal für meine musische Kunstanschauung mir herausarbeitete. Dem sei nun wie ihm wolle: in mir entstand das dumpfe Gefühl davon, dass der Geist der Antike am Ende ebensowenig in der Sphäre unserer griechischen Sprachlehrer liege, als z. B. das Verständnis der französischen Kultur und Geschichte bei unseren französischen Sprachlehrern als nötige Beigabe vorausgesetzt sein kann." — „Wir blickten von der Bergeshöhe in die weiten Ebenen hinaus, ohne von dem Geprügel der Bauern in der Schenke unter uns gestört zu werden . . ." —

Dieser letzte Satz erhellt uns deutlich, in einer metaphorischen Andeutung, die natürliche und freie Richtung, welche Wagner in seinen klassischen Studien eingeschlagen hatte. „Die Athener lehren uns ja, wie im Fortschritte dieser Selbstbildung das höchste Kunstwerk, die Tragödie geboren werden konnte." (G. Sch. III. 113). —

Verstimmt und unbefriedigt verliess Wagner die Schule ohne ein Examen *) gemacht zu haben und bezieht nun die Universität in Leipzig, aber nicht um sich einem Fakultätsstudium zu widmen, sondern um Philosophie und Aesthetik zu hören. Aber auch hier verhinderte ihn besonders das äussere Gewand, in dem diese Fächer vorgetragen wurden, am Eindringen in den wesentlichen Kern der Sache. „Von dieser Gelegenheit mich zu bilden, profitierte ich so gut als gar nichts. Die Meinigen hatten um diese Zeit grosse Not mit mir: meine Musik hatte ich fast gänzlich liegen lassen." Hier also wieder die selbe Enttäuschung wie früher auf der Schule. So verlässt Wagner, dieser „nie zufriedene Geist, der stäts auf Neues sinnt", auch die Universität und damit schliesst er seinen äusserlichen Bildungsgang ab. Jetzt ist er vollständig frei. Die langersehnte vollkommene Emanzipation ist da, und nun „in voller Anarchie" macht der „zuchtlose" Zögling „das Leben, die Kunst und sich selbst zu seinem einzigen Erzieher" (G. Sch. IV. 251). —

Wie stark das Gefühl der Selbständigkeit bei Wagner entwickelt war, bezeugt unter anderem ein Brief, den Wagner (19. Sept. 1850) in Zürich an Franziska von Bülow, die Mutter Hans von Bülow's, geschrieben hat:

„Der Keim aller grundverderblichsten Uebel ist aber das Misstrauen: bezeugen Sie das jetzt — und gerade jetzt — Ihrem Sohne, indem Sie ihn durch Ihren ungebrochenen Mutterwunsch zwingen, zu einem in tiefster Seele ihm verhassten Studium (der berühmte Pianist Hans von Bülow musste damals nach dem Wunsche seiner Mutter Jura studieren) zurückzukehren, ohne den Wunsch, ohne den Trieb, und somit ohne die Aussicht, je aus ihm Vorteil zu ziehen, so zerstören Sie seinen Eifer zur Tätigkeit überhaupt, zersplittern und schwächen seine Fähigkeit, legen den Grund zu einem, seinem ganzen Leben anhaftenden, zerfahrenen, halben Wesen und ernten ganz unbedingt sicher den allerunerwünschtesten Lohn, den Lohn einer ebenso zerfahrenen und zersplitterten Liebe. Nur mit grossem Schmerze denke ich an eine lange Reihe von Jahren meines Lebens, in denen ich aus ähnlichem Grunde, von meiner guten aber hierin unkenntnisvollen Mutter, vollkommen mich geschieden hatte; und

*) Wagner ist nie dazu gekommen irgend ein schulmässiges oder wissenschaftliches Examen abzulegen.

dennoch kann ich nichts anderes sagen, als dass ich Ihrem Sohne die ganze gleiche Energie wünsche, wie ich sie besass, als ich mich in meiner freien Selbstbestimmung selbst durch das edelste Band der Natur nicht hindern liess." (Hans von Bülow, Briefe I. 253).

Es ist charakteristisch für Wagners Lebensgang zu bemerken, dass er niemals — Hauslehrer war. Dies ist wohl eine Ausnahmeerscheinung in der Geschichte der grossen Männer Deutschlands im 18. und 19. Jahrhundert. Fast alle mussten sie ja das Stadium des Hauslehrers durchlaufen. Wagner, mit seinem stark entwickelten Selbständigkeitsgefühl und trotzigen Uebermut, hat sich immer in der Not anderweitig durchringen können. Er steht jetzt in dem kritischen, feurig-lebhaften Alter seiner Jugend: kaum achtzehnjährig stürzt er in die Welt hinaus und gerät in jene an Qualen und Verhängnis überreiche Zeit seines Lebens, welche dennoch als eine propädeutische Vorbereitung für den Glanz der nachfolgenden Perioden seiner schöpferischen Tätigkeit betrachtet werden kann. Denn gründlich lernt er die Welt kennen. Die „Not" — äussere und innere — offenbart sich in ihm als ein ethisches Prinzip. Die so mühsam und in andauernder Trübsal gesammelte Welterfahrung bereichert seine allgemeinen Kenntnisse und führt ihn zur Besonnenheit, zur Ueberlegung. Ja er philosophiert schon über das Verhältnis der Kunst zum Menschen, zu Gesellschaft, Religion, Staat, Politik, indem er seine Philosophie aus dem Leben schöpft, und später durch seine dämonische Kunst auf der Bühne zum gewaltig schönen Ausdruck bringt. Indessen bei der Entwicklung seiner reformatorischen Gedanken verlässt ihn nie mehr das Vorbild seines musischen Kunstideals: die griechische Welt mit ihrer Kunst schwebt ihm immer in erhabener Pracht vor und umspannt sein Sinnen und Denken. „Die hellenische Kunst zur allmenschlichen Kunst zu machen" ist sein innigster Wunsch, die edelste, vornehmste Aufgabe seines Lebens geworden. Von einem erbärmlichen Elend äusserer Lebensverhältnisse, die so bedeutsam mit der inneren Grösse der Gesinnung kontrastierten, umklammert, verfasst Wagner gleichwohl mit stimmungsvoller Begeisterung die schöne und geistreiche Abhandlung über: „Kunst und Revolution", die man eigentlich eine feierliche Festrede (*Πανηγυρικός*) auf die erhabene Kunst der freien, starken und schönen Griechen nennen kann. Von 1849 an beginnt in vollem Ernste die selbständige Vertiefung Wagners in die klassischen Studien, deren reife Früchte „Das Kunstwerk der Zukunft", „Oper und Drama", „Kunst und Klima", „Deutsche Kunst und deutsche Politik" u. a. sind. „Ich kenne keine ästhetischen Schriften" (äussert sich Nietzsche darüber in seinem Buche R. Wagner in Bayreuth S. 88), „welche so viel Licht brächten, wie die Wagnerischen; was über die Geburt des Kunstwerkes überhaupt zu erfahren ist, das ist aus ihnen zu erfahren" und weiter S. 92: „Kein Künstler irgend welcher Vergangenheit hat eine so merkwürdige Mitgift von seinem Genius erhalten, Niemand hat ausser Wagner diesen Tropfen herbster Bitterkeit mit jedem nektarischen

Tranke, welchen die Begeisterung ihm reichte, trinken müssen.“ Und in der Tat, der Dämon der Obstruktion, der Geist der Opposition und der Hindernisse, der so tückisch in das Studierzimmer grosser Männer hineinschleicht, hat Wagner nie verlassen; nicht einmal in der Zeit, als er unter der majestätischen Protektion des edlen und kunstsinnigen Königs von Bayern, Ludwig des II., stand. Aber gerade deshalb müssen wir anerkennen, dass in der Geschichte der Kunst niemals ein gleich energischer Kampf und in seiner Folge triumphierender Sieg ausgefochten worden ist.

Ein griechischer Zug zieht durch alle diese Schriften Wagners, und aus ihnen erhellt der Einfluss auf die Welt- und Kunstanschauung des grossen deutschen Künstlers, wie wir es in den nächsten Kapiteln sehen werden.

Dass Wagner bis in die letzte Periode seiner geistigen Entwickelung und schöpferischen Betätigung — als er scheinbar manche Schwankungen in seinen Ansichten durchmachen musste — dem griechischen Ideal konsequent treu blieb, dafür spricht zuletzt, aber auch vor allem, deutlich genug die Bewerkstelligung und Ausführungs-Weise des Bayreuther Werkes selbst. Auf dem anmutigen Hügel, über der weltberühmt gewordenen Frankenstadt, steht sein Festspielhaus, das Werkzeug seiner Kunst, als das glänzendste Monument seines griechischen „musischen Ideals“:

„Die Geschichte gewährte mir auch für das von mir gedachte ideale Verhältnis des Theaters zur Oeffentlichkeit ein typisches Modell. Ich fand es im Theater des alten Athen, dort, wo das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit dem Genusse der Kunst zugleich eine religiöse Feier begangen ward, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates sich selbst als Dichter und Darsteller beteiligten, um gleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen, welche mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war, dass ein Aischylos, ein Sophokles die tiefinnigsten aller Dichtungen, sicher ihres Verständnisses, dem Volke vorführen konnten.“ (G. Sch. VII. 99. Vergl. IX. 196—199, 305, 309, 316, 318, 336—338, 342, 86; VII. 94, 130; VIII. 42, 43, 60, 61, 315, 54; VII. 84, 100; V. 60, 63, 183 und IV. 337).

Selbst die Tanzaufführungen (im I. Akt des „Tannhäuser“) verlangt Wagner nach den aus berühmten Mustern antiker Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge „natürlich kühn und wild erhaben“ (G. Sch. VIII. 315). Ja, das Wagner-Theater in Bayreuth erinnert, in mehr als einer Hinsicht, an die Olympia der alten Griechen. Die weihevolle Stimmung, die weltbeglückende, erhabene Freude, die wir nach den periodischen Bühnenfestspielen davon mitbringen, wirkt wohltuend und erweckt in uns das edle Gefühl jener vornehmen, hohen Gemütsstimmung (*μεγαλοψυχία*), welcher die alten Griechen durch die Panathenischen und Olympischen Festspiele so feierlich Ausdruck gaben. Aber, so wird man fragen, liegt in dieser Auffassung nicht ein Widerspruch gegen die allgemeine Ansicht, die in Wagner einen wesenhaft deutschen Künstler sieht, sein ganzes Wesen als ein ausgeprägt germanisches gelten lassen will. Dieser

Widerspruch ist doch nur scheinbar und wird von selbst aufgehoben, wenn wir zunächst an die unvertilgbar tief ausgeprägte Verwandtschaft zwischen dem deutschen und altgriechischen Geist denken, die Wagner selbst in seinen Schriften besonders betont. (Siehe G. Sch. VIII. 36, 54, 64, 94, 98, 99; VII. 94, X. 40 u. a.) „Nur im griechischen Drama erblickte Wagner ein Ideal, das dem seinigen verwandt erschien." „Die unerschöpfliche Wahrheit der von ganzen Völkern intuitiv empfundenen Beziehungen zwischen dem Menschen und der umgebenden Welt, jene Natursymbolik, welche „gelebte Philosophie" ist im Gegensatz zu der nur gedachten — hat Wagner mit der vollen Klarheit des bewusst schaffenden Poeten oder Sehers zu einem formvollendetsten Kunstgebilde gestaltet, und indem er das tat, hat er Herders Wunsch erfüllt: aus dem undurchdringlichen Gewirre der vermischten Sagen und Abenteuermärchen ist hier ein Gedicht erwachsen, welches uns Germanen jetzt als Sage unserer Sagen gelten kann." (H. St. Chamberlain. R. Wagner S. 368, 395.) — „Solange es noch echte Germanen auf der Welt gibt, solange können und wollen wir hoffen und glauben." (Chamberlain. Grundlagen des 19. Jahrhunderts. V. Auflage S. X.)

Und dann ist, als ein charakteristisch genialer Zug bei Wagner, das, was seine Individualität zu einem geradezu heroischen Charakter stempelt, die Tatsache wohl zu beachten, dass Wagner unter dem gewaltig fesselnden Einfluss der Antike stehend, keineswegs von dem hinreissenden Strom des blinden Enthusiasmus beeinträchtigt worden ist. Wagner lässt sich nicht bloss von dem bezaubernden Glanz griechischer Pracht und Schönheit blenden; er geht nicht nur in ihr auf — wie es in der Renaissance und später bei manchen Romantikern der Fall ist — sondern er bewältigt die Antike, indem er sie einer freien persönlichen Kritik unterwirft, er verstärkt durch sie sein eigenes grosses Ideal, und wird somit zum Schöpfer einer neuen Kunstform, als der gewaltige deutsche Künstler des bahnbrechenden Kunstwerkes der Zukunft. „So nahmen wir die klassische Form der griechischen Kultur zu uns auf, wussten uns die antike Anschauung anzueignen, aber nur indem wir unseren eigenen innersten Geist in ihnen aussprachen." (G. Sch. IX. 86.)

b) Die geschichtliche Stellung R. Wagners.

Die geschichtliche Stellung Wagners ist, in Bezug auf seine Kulturbestrebungen, nun wohl nicht schwer zu bestimmen, wenn wir diese Verhältnisse in Zusammenhang mit den allgemeinen Geistesströmmungen des Zeitalters vor und nach Wagner etwas näher betrachten. Im Grossen und Ganzen gehört Wagner eigentlich dem aufgeklärten Humanismus des 19ten Jahrhunderts an, dessen Hauptbegründer und Förderer er, in den schon im vorhergehenden Jahrhundert die deutsch-nationale Litteratur beherrschenden

Künstler-Humanisten: Winckelmann, Lessing, Goethe und Schiller erblickt. Dies klassische Viergestirn betrachtet Wagner, in seiner künstlerischen Kulturauffassung, als die herrlichsten Geister des neuklassischen Deutschlands, welche über die Jahrhunderte hinweg den genialen Blick in die griechisch klassische Welt vertiefen konnten, „um sich wieder erkennen zu dürfen." So schreibt Wagner in seiner Schrift „Deutsche Kunst und deutsche Politik", wo er für die humane Bildung und ästhetisch künstlerische Erziehung eifrig kämpft:

„Heil euch Winckelmann und Lessing, die ihr noch über die Jahrhunderte der eigenen deutschen Herrlichkeit hinweg den urverwandten Hellenen fandet und erkanntet, das reine Ideal menschlicher Schönheit dem vom Puderstaub umflorten Blick der französischen zivilisierten Menschheit erschlosset! Heil dir, Goethe, der du die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem deutschen Geiste vermählen konntest! Heil dir, Schiller, der du dem wiedergeborenen Geiste die Gestalt des deutschen Jünglings gabest." „Es hat sich bewiesen, dass es sehr wohl eine deutsche Kunst gebe, und dass diese Kunst unmittelbar dem herrlichsten Vorbilde aller Kunst, der griechischen verschwistert sei: die Goethe'sche Vermählung der Helena mit Faust liess Ludwig der I. von Bayern in Werken der plastischen Kunst feiern, und deckte so den erhabensten Beruf des deutschen Geistes sinnfällig, handgreiflich auf. — Aus dem klassischen Humanitäts-Princip waren die grossen Erscheinungen und Bewegungen des Zeitalters der Wiedergeburt und Reformation hervorgegangen. Griechische Klassizität bildete die Grundlage dieser Schulen, in welchen das rein Nützliche so gut wie gar nicht bekannt und vertreten war. — Als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichterwärme unserer grossen Meister neu sich belebte, und die Aufführung der „Braut von Messina" vom Theater herab das Studium der grossen Griechen bei Alt und Jung neu anregte, edle, schwungvolle Wärme in der Beurteilung der grossen Probleme des Lebens. . ." (VIII. 36 ff.)

Sämtliche kunstkritische Schriften Wagners sind von dem aus der griechischen Klassizität gebildeten Kulturprinzip durchdrungen. So z. B., um noch einmal Wagner selbst darüber reden zu lassen:

„Auf dem Gebiete der Aesthetik und des kritisch philosophischen Urteils lässt es sich fast zur Ersichtlichkeit nachweisen, dass es dem deutschen Geiste bestimmt war, das Fremde, ursprünglich ihm Fernliegende, in höchster objectiver Reinheit der Anschauung zu erfassen und sich anzueignen. Man kann ohne Uebertreibung behaupten, dass die Antike nach ihrer jetzt allgemeinen Weltbedeutung unbekannt geblieben sein würde, wenn der deutsche Geist sie nicht erkannt und erklärt hätte. Der Italiener eignete sich von der Antike an, was er nachahmen und nachbilden konnte; der Franzose eignete sich wieder von dieser Nachbildung an, was seinem nationalen Sinne für Eleganz der Form schmeicheln durfte: erst der Deutsche erkannte sie in ihrer reinmenschlichen Originalität und der Nützlichkeit gänzlich abgewandten, dafür aber der Wiedergebung des Reinmenschlichen einzig förderlichen Bedeutung. Durch das innigste Verständnis der Antike ist der deutsche Geist zu der Fähigkeit gelangt, das Reinmenschliche selbst wiederum in ursprünglicher Freiheit nachzubilden, nämlich nicht durch die Anwendung der antiken Form einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch eine Anwendung der antiken Auffassung der Welt die notwendige neue Form selbst zu bilden. Um dies deutlich zu erkennen halte man Goethe's Iphigenia zu der des Euripides. Man kann behaupten, dass der Begriff der Antike erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts besteht, nämlich seit Winckelmann und Lessing. . . ." (X. 40.)

Insofern sind also diese grossen Männer Wagner besonders interessant und sympathisch, weil sie eben seinem „musischen Ideal" nahe stehen.

Zwischen Goethe und Wagner lässt sich wohl eine gewisse geistige Verwandtschaft der Charaktere finden: die aus dem Leben selbst stammende, auf das Leben direkt wirkende, frische Natur atmende Dichtungsart des ersteren, und die energische Zusammenfassung alles dessen, was bei Wagner das Reinmenschliche ausmacht, berühren sich in vielen Beziehungen und erzeugen den selben gewaltigen Eindruck des Schönen und Erhabenen im stimmungsvollen Aufschwung der Phantasie. Das reine Kulturideal Wagners, welches er durch die theatralische Kunst erstrebt, finden wir schon bei Schiller in einer wundervoll schönen, poetischen Formulierung ausgedrückt, nämlich in den Schriften: „Ueber das gegenwärtige deutsche Theater," „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt," „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen" „die Künstler" u. a. Besonders in den letzteren tiefempfundenen Betrachtungen entwickelt Schiller den grossen Gedanken der Erziehung der Menschheit überhaupt durch die Kunst, welche im Dienste der Kultur, als Hauptförderin auch jeder wissenschaftlichen Entwickelung betrachtet werden muss.*)

Was die natürliche Gefühlsauffassung Wagners im Zusammenhang mit seinen daraus bedingten Ansichten über Wissenschaft und Abstraktion anbelangt, so könnte man aus dieser Verbindung einen interessanten Vergleich hinsichtlich der Denkungsart Wagners und der sogenannten Gefühlsphilosophen Herder, Lavater, Hamann, Jacobi u. a. ziehen. Denn auch Wagner glaubt, dass das Gefühl im Menschen samt der Phantasie und dem Empfängnisvermögen zum Erkenntnisorgan werden kann. Wagner verwirft überhaupt die abstrakte Reflexion. Ferner sind viele Ideenverbindungen Wagners der Glaubensphilosophie Jacobi's sehr ähnlich. Sie beide neigen der religiösen Mystik zu. Eine nähere Beleuchtung dieser Beziehungen würde aber zu weit führen, zumal sie ausserhalb des Rahmens unseres Themas liegt.

Ueber allen vorerwähnten Geistesgrössen steht nun hervorragend die reformatorisch „revolutionäre" Gestalt Wagners, der alles Empfangene und Empfundene durch den charakteristischen Zug seiner Individualität scharf kritisiert, energisch bearbeitet, und mittels seiner bewunderungswürdigen, genialen Gestaltungskraft weiter fördert und vollendet. So bildet

*) „Was Schiller besonders charakterisiert", sagt Wagner G. Sch. IV. 27, „ist dass in ihm der Drang zur antiken reinen Kunstform, zum Drange nach dem Idealen überhaupt sich gestaltete. Er war schmerzlich betrübt, diese Form nicht mit dem Inhalte unseres Lebenselementes künstlerisch erfüllen zu können. Goethe's praktischer Sinn versöhnte sich mit unserem Lebenselemente durch Aufgeben der vollendeten Kunstform und Weiterbildung der einzigen, in der dieses Leben sich verständlich aussprechen konnte. Schiller kehrte nie zum eigentlichen Romane wieder zurück; das Ideal seiner höheren Kunstanschauung, wie es ihm in der antiken Kunstform aufgegangen war, machte er zum Wesen der wahren Kunst selbst. . . . . So blieb Schiller zwischen Himmel und Erde in der Luft schweben, und in dieser Schwebe hängt nach ihm unsere ganze dramatische Dichtkunst. Jener Himmel ist in Wahrheit aber nichts anderes als die antike Kunstform, und jene Erde der praktische Roman unserer Zeit." —

Wagner also eine neue epochemachende Richtung in der Geschichte der Kunst, und eröffnet uns neue Horizonte schöner und hoffnungsvoller Aussichten, die durch die Kunst gedeihende wissenschaftliche Betätigung des gegenwärtigen und zukünftigen Kulturmenschen.

„Die Wissenschaft ist", sagt Wagner, „die höchste Kraft des menschlichen Geistes; der Genuss dieser Kraft aber ist die Kunst. — Die Wahrheit der Wissenschaft beginnt also da, wo sie ihrem Wesen nach aufhört und nur als das Bewusstsein der natürlichen Notwendigkeit übrig bleibt. Die Darstellerin dieser Notwendigkeit ist aber die Kunst." (Nachlass Band XI. 121, 120.) —

Aber noch mehr, Wagners Kunstwerk bietet den einzelnen modernen Künsten eine Fülle von fruchtbar anregenden Motiven und gedankenreichen Schilderungen dar, aus welchen die Malerei und besonders die Plastik reichlich zu schöpfen hat. Selbst der Antiwagnerianer Max Nordau erkennt diesen mächtigen Zauber der Wagnerkunst an:

„Chaque action s'incarne pour lui dans une suite de tableaux des plus grandioses, qui, quand ils sont composés tel que Wagner les a vus avec son oeil interieur, doivent bouleverser et ravir le spectateur. La réception des hôtes dans la salle de la Wartburg, l'apparition et le depart de Lohengrin dans la barque tirée par un cygne, les ébats des trois filles du Rhin dans le fleuve, le defilé des dieux sur le pont d'arc-en-ciel vers la burg des Ases, l'irruption de la lumière lunaire dans la cabane de Hunding, la chevauchée de neuf Valkyries sur le champs de bataille, Brunhilde dans le cercle de feu, . . . l'agape des chevaliers dans le château du Graal, les funerailles de Titurel et la guerison d'Anfortas, — *ce sont là des tableaux qui n'ont pas jusqu'ici leurs pareils dans l'art.*" — (M. Nordau. Dégénérescence 1. 346.)

„Das Auftreten Wagners in der Geschichte der Künste", sagt Nietzsche, „gleicht einem vulkanischen Ausbruche des gesamten ungeteilten Kunstvermögens der Natur selber, nachdem die Menschheit sich an den Anblick der Vereinzelung der Künste, wie an eine Regel, gewöhnt hatte. Man kann deshalb schwanken, welchen Namen man ihm beilegen solle, ob er Dichter oder Bildner oder Musiker zu nennen sei, jedes Wort in einer ausserordentlichen Erweiterung seines Begriffs genommen, oder ob erst ein neues Wort für ihn geschaffen werden müsse. Diesem Führer folgend wird zuletzt das Auge des plastischen Künstlers die Wunder einer neuen Schauwelt sehen, welche vor ihm allein der Schöpfer solcher Werke, wie der Ring des Nibelungen ist, zum ersten Mal erblickt hat: als ein Bildner höchster Art, welcher wie Aeschylus einer kommenden Kunst den Weg zeigt." (Nietzsche. R. Wagner in Bayreuth. S. 68, 75.)

II. Kapitel.

Der Einfluss der griechischen kunstphilosophischen Welt auf Richard Wagners Kunst- und Weltanschauung (innere Verhältnisse Richard Wagners zur Antike).

a) Begriff und Auffassung des klassischen Altertums. Der freie, schöne und starke Grieche.

Unter dem Begriff „klassisches Altertum" versteht Wagner, nach seiner kunstphilosophischen Anschauung, ausschliesslich das Kulturleben der Blütezeit der Griechen im Gegensatz zu dem Römertum und Christentum.

Wenn man mit gesunden Sinnen einen ästhetisch prüfenden Blick in das Kulturleben der alten Griechen wirft, und mit natürlicher Unbefangenheit die charakteristischen Hauptmerkmale und Hauptfaktoren dieser Blütezeit der Menschheit überhaupt ins Auge fassen will, so kommt man zur sicheren Einsicht, dass Freiheit, Schönheit und Stärke die Haupttriebfedern waren, welche die Griechen im Dienste der Kunst vorwiegend zu gebrauchen verstanden, und durch welche sie zur Vollendung ihrer vielseitigen Entwickelung gelangten.

Die eigentümlich plastische Art der freien künstlerischen Betätigung der Griechen, welche die rein natürliche Sinnlichkeit zu einer bewussten lebensfreudigen und edlen Weltanschauung erheben konnten, jene eigentümlich griechische Schönheit der Form und Gestaltung, in welcher jenes Volk die Vergeistigung des Sinnlichen und die Versinnlichung der Begriffe so anschaulich auszudrücken vermochte, und schliesslich jene dynamische Schönheit der Griechen, durch welche sie die unnachahmliche Befähigung gewonnen, eine wunderbare Harmonie zwischen Körper und Geist zu prästabilieren, um daraus die kraft- und gesinnungsvolle Persönlichkeit, den vollendetsten Typus der menschlichen Vollkommenheit zu zeigen, das sind wohl natürliche Antriebe ästhetischer Art gewesen, welche dies Volk auch zur Erforschung der Wahrheit, mit voller Liebe daran und mit Begeisterung zur grossen Natur, veranlassten. „Eine schöne Seele in schönem Körper," sagt Platon in dem „Staat", „ist das schönste Schauspiel, das man schauen kann, nämlich, wo die Schönheit des Charakters übereinstimmt und harmoniert mit der Gestalt, indem diese an dem selben Gepräge Teil nimmt: denn die wichtigste und hauptsächlichste Art der Ebenmässigkeit ist ja die zwischen Seele und Körper." —

„Der griechische Apollon", sagt Wagner, „war der Gott der schönen Menschen: machen wir nun alle Menschen schön durch die Freiheit." „Nichts ist jetzt frei als das Kunstwerk, welches in sich das Schöne und Starke als Erscheinung erfüllt: jede Idee ist nicht eher frei, bis sie zerstört, d. h. ausgeführt, in das Leben übergegangen ist: bloss das wirkliche Leben in der Schönheit und Stärke ist frei. (G. Sch. XI. 142.) —

Ja, ein künstlerischer Hauch der keuschen Natur durchweht die ganze griechische Welt in allen ihren Erscheinungen, Aeusserungen und Verhältnissen. Darum ist uns auch die griechische Philosophie so vertraut und anziehend. Daher jener immer aus ästhetischer Wirkung entspringende Reiz und Zauber der griechischen Litteratur und die sinnig sinnliche Stimmung, in die uns dies in jeder Hinsicht schöne, durch und durch künstlerische Griechentum versetzt. Also als ästhetisches Phänomen hauptsächlich — um mit Nietzsche zu reden — ist die griechische Klassizität zu begreifen, und in diesem Sinne fasst sie auch der Künstler Wagner auf, indem er in der glücklichen Zusammensetzung dieser bedeutungsvollen Worte „Der freie, schöne und starke Grieche", den idealen Kern und die vollendete Form der Kunst, den Beginn und das Vorbild jeder individuellen und gesellschaftlichen Bildung und Entwickelung erblickt.

Ausdrücklich sagt Wagner:

„Soll unsere Musik", aus der fehlerhaften Stellung befreit werden, die eine literarische Vermittelung ihres Verständnisses ihr aufnötigt, so kann dies meines Erachtens nur dadurch geschehen, dass der Musik die weiteste Bedeutung zugelegt werde, die ihr Name ursprünglich in sich schliesst. Wir haben uns gewöhnt unter „Musik" nur noch die Tonkunst, jetzt endlich sogar nur noch die Tonkünstelei zu begreifen: dass dies eine willkürliche Annahme ist, wissen wir, denn das Volk, welches den Namen „μουσικη" erfand, begriff unter ihm nicht nur Dichtkunst und Tonkunst, sondern alle künstlerische Kundgebung des inneren Menschen überhaupt, insoweit er seine Gefühle und Anschauungen in letzter überzeugendster Versinnlichung durch das Organ der tönenden Sprache ausdrucksvoll mitteilte. Alle Erziehung der athenischen Jugend zerfiel demnach in zwei Teile: in Musik und Gymnastik, d. h. den Inbegriff all' der Künste, die auf den vollendetsten Ausdruck durch die leibliche Darstellung selbst Bezug haben. In der „Musik" teilte sich der Athener somit an das Gehör, in der Gymnastik an das Auge mit, und nur der in Musik und Gymnastik gleich Gebildete, galt ihnen überhaupt als ein wirklich Gebildeter. — Um ganze Künstler zu sein, hätten wir uns nun aus der „Musik" zur „Gymnastik", d. h. zur wirklichen leiblich sinnlichen Darstellungskunst, zu der Kunst, die das von uns Gewollte erst zu einem wirklich Gekonnten macht, zu wenden. Was wir so uns erringen, das wird das volle Wissen der wahren „musischen Kunst", der „Musik" nach ihrer umfassendsten Bedeutung sein, nach der Bedeutung, in welcher Dichtkunst und Tonkunst als eins und unzertrennlich enthalten sind." (G. Sch. V. 60, 63.)

Nach einer derartigen Auffassung der Antike ist es leicht begreiflich, warum Wagner den Römern, diesen durchaus unkünstlerischen „brutalen Weltbesiegern", wie er sie nennt, ohne Sympathie gegenüber steht und ihnen einmal für immer den Rücken wendet, nachdem er sie treffend charakterisiert. (Siehe „Kunst und Revolution". G. Schr. III, 13.)

Gegen das Christentum wendet sich Wagner bei seinen ersten Schriften nur insofern, als es den Zweck des Daseins ins Jenseits versetzte, in seiner früheren asketischen Periode die Natur und Kunst verwarf, die künstlerische freudenvolle Betätigung des Menschen auf dieser Erde untersagte, die Sinnlichkeit schliesslich, die das Griechentum einst zur vollen Menschenwürde erhoben, dann aber in der Wende der Zeiten tief herabgesunken zeigte, durch berechtigte Verachtung strafte. Was aber den Geist Christi, die

christliche Liebe, anbelangt, so ist Wagner von jeher ihr bester Hierapostel gewesen. Im „Jesus von Nazareth" führt Wagner tiefsinnig aus, wie Jesus durch die Liebe das menschliche Gesetz aufhebt:

„So befreit nun Jesus die menschliche Natur, indem er das Gesetz aufhebt, das sie durch seine Beschränkung sich selbst sündhaft erscheinen lässt, — indem er das göttliche Gesetz der Liebe verkündigt, in dessen Hülle unser ganzes Wesen als gerechtfertigt begriffen ist. — Fraget ihr nun, wesshalb denn der Mensch ein Gesetz schuf, das seiner eigenen Natur widerstrebte, so erkennen wir den grossen Irrtum der Menschheit bis auf den heutigen Tag; nämlich das bis jetzt falsch verstandene Prinzip der Gesellschaft, die zunächst dadurch gesichert werden zu müssen schien, dass das Gesetz den Besitz, nicht aber das Wesen der menschlichen Natur in seiner Freiheit beschützte. — Die Liebe ist frei . . ." (Nachlassband XI., 68. 66. 71.)

Wir möchten sogar behaupten, dass der echte Ausdruck und das tiefe Gefühl der christlichen Liebe in keiner christlich-religiösen Interpretation so herrlich und so überzeugend ausgesprochen worden ist, wie durch Wagners „Parsifal", wo der fertige Künstler seine vollendete Kunst in den Dienst der philosophischen Religion stellt. Wagner will jedoch seine Liebe nicht durch Gebote und Dogmen den Menschen auferlegt sehen, sondern aus der Freude am Leben — in natürlicher Weise, durch das Erwecken des Mitleids im Herzen der Menschen — soll sie allmählich erblühen. Die Liebe ist nach Wagner Stärke, Freiheit, Schönheitssinn, Tätigkeit, Freude. Lassen wir aber lieber Wagner selbst darüber reden:

„Nur starke Menschen kennen die Liebe*), nur die Liebe erfasst die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunst. Die Liebe der Schwachen unter sich kann sich nur als Kitzel der Wollust äussern; die Liebe des Schwachen zum Starken ist Demut und Furcht; die Liebe des Starken zum Schwachen ist Mitleid und Nachsicht: nur die Liebe des Starken zum Starken ist Liebe, denn sie ist freie Hingebung an den, der uns nicht zu zwingen vermag. In jedem Himmelsstriche, bei jedem Stamme, werden die Menschen durch die wirkliche Freiheit zu gleicher Stärke, durch die Stärke zur wahren Liebe, durch die wahre Liebe zur Schönheit gelangen können: die Tätigkeit der Schönheit aber ist die Kunst." („Kunst und Revol." G. Schr. III. 34.)

So sucht nun Wagner in der Synthese des Griechentums und Christentums, nach seiner damaligen griechisch-pantheiistischen Auffassung des letzteren, einen bestimmten, menschenwürdigen Zweck, und schliesst seine Erstlingsschrift „Kunst und Revolution" mit den Sätzen:

„So würde uns denn Jesus gezeigt haben, dass wir Menschen alle gleich und Brüder sind; Apollon aber würde diesem grossen Bruderbunde das Siegel der Stärke und Schönheit aufgedrückt, er würde den Menschen vom Zweifel an seinem Wert zum Bewusstsein seiner höchsten göttlichen Macht geführt haben. So lasst uns denn den Altar der Zukunft im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: — Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudevollen Würde erhob!" (G. Schr. III. 41.)

---

*) Dieser Ausspruch erinnert an Nietzsche's Moraltheorie, deren Grundgedanken er eben aus Wagners Schriften geschöpft, aber später in seiner individualistichen Stimmungsrichtung einseitig verarbeitet hat.

b) Die Theorie von der Genossenschaft der Künste.

Dieser durchbrechende Gedanke des freien, schönen und starken Griechen, welcher bei Wagner zu einer unerschütterlichen, tiefen Ueberzeugung für das Wohl der Menschheit überhaupt geworden ist, dominiert in seinen Prosaschriften und bietet ihm den ergebnisreichsten Stoff und das Grundprinzip zur Fassung und Aufstellung einer eigentümlichen Kunsttheorie dar. Wagner verarbeitet diesen Gedanken zu einem philosophischen, allgemein konkreten Begriff, indem er unmittelbar daraus den natürlich „künstlerischen Menschen“ überhaupt herleitet, und in dem aus solchen Individualitäten gebildeten Volksgeiste die aus innerer Naturnotwendigkeit emporquellende schöpferische Kraft der Menschheit entdeckt und anerkennt:

„Dass die Kunst aber nicht ein künstliches Produkt, dass das Bedürfnis der Kunst nicht ein willkürlich hervorgebrachtes, sondern ein dem natürlichen, wirklichen und unentstellten Menschen ureigenes ist, — wer beweist dies schlagender, als eben jene Völker? Ja, woraus könnte unser Geist überhaupt den Beweis für ihre Notwendigkeit führen, wenn nicht aus der Wahrnehmung dieses Kunsttriebes, und der ihm entsprossenen herrlichen Früchte bei jenen natürlich entwickelten Völkern, bei dem Volke überhaupt? Vor welcher Erscheinung stehen wir aber mit demütigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unserer frivolen Kultur, als vor der Kunst der Hellenen? Auf sie, auf diese Kunst der Lieblinge der allliebenden Natur, der schönsten Menschen, die uns die zeugungsfrohe Mutter bis in die nebelgrauesten Tage heutiger modischer Kultur als ein unläugbares, siegreiches Zeugnis von dem, was sie zu leisten vermag, vorhält, — auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse! Die Natur hat alles getan, was sie konnte, — sie hat den Hellenen gezeugt, an ihren Brüsten genährt, durch ihre Mutterweisheit ihn gebildet: sie stellt ihn uns hin mit Mutterstolze und ruft uns Menschen allen aus Mutterliebe nun zu: „Das tat ich für Euch, nun tut Ihr aus Liebe zu Euch, was Ihr könnt!“ — „So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen.“ (G. Sch. III. 62).

Von dem selben Prinzip ausgehend prüft Wagner sodann (im zweiten Teil seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“) das Wesen der verschiedenen Kunstarten: „Stärken wir unseren Blick,“ sagt er dabei in ernstem Enthusiasmus für sein griechisches Vorbild, „zu dieser Prüfung an der Kunst der Hellenen und führen wir dann kühn und gläubig den Schluss auf das grosse, allgemeinsame Kunstwerk der Zukunft.“ (G. Schr. III. 63.)

Bei dieser gründlichen und scharfsinnigen Erörterung entwickelt Wagner ausführlich, mit bewunderungswürdiger, dichterischer Phantasie, mit kunstkritischem Gefühle und Verständnisse seine schöne und interessante Theorie von der Genossenschaft der Künste; so zieht er nun daraus den für seine eigene Kunstrichtung ausschlaggebenden Schluss, dass der Künstler der Zukunft ohne Zweifel der darstellende Dichter sein müsse, welcher, auf Grund der Notwendigkeit einer Vereinigung aller Künste, die Wiedergeburt und Weiterentwickelung des Gesamtkunstwerkes der Griechen hervor-

zubringen bestrebt ist. Dies „höchsterdenkliche“ Kunstwerk aber, das in einem Brennpunkte, im Theater, zum Ausdruck des „allmenschlichen“ Bewusstseins wird, ist das Drama; sodass diese durchaus berechtigte und augenfällig klar begründete Kunsttheorie Wagners nicht etwa eine Ausgeburt (*ἀποχύημα*) der poetisch angeregten Phantasie des Künstlers ist, wie man gewöhnlich zu glauben geneigt ist, sondern sie ist im Bezug auf die geistige Entwickelung Wagners selbst als das Endergebnis seiner künstlerischen Bestrebungen anzusehen. Denn aus ihr ist ja der Gedanke des musikalischen Dramas entstanden. Wagner kommt übrigens zur Annahme der Genossenschaft der Künste, indem er, ganz ernst und mit natürlicher Unbefangenheit, vom Gesichtspunkte seiner Naturanschauung ausgeht, und in seinen verständnisvollen Untersuchungen über das Wesen, die Entstehung, Entfaltung und gegenseitige Verbindung der „reinmenschlichen Kunstarten“, den Faden der natürlichen Entwickelung des „künstlerischen Menschen“ verfolgt; das heisst, in dieser Betrachtung durchläuft Wagner historisch den selben Weg, den die freien, schönen und starken Griechen in der Stadiodromie ihrer Entwickelung zurücklegen mussten, um die Blütezeit der im Drama vereinigten Künste zu erreichen, und analytisch wiederum, durch historische Beweisführung, zeigt uns Wagner klar und anschaulich, wie mit der „egoistischen“ Auflösung des Dramas in die einzelnen Bestandteile zugleich die Zersplitterung des griechischen Geistes, der Verfall des Gesamtkunstwerkes, der wahren Kunst herbeigezogen worden ist. Es gibt also dabei nichts Künstliches; nichts willkürlich und phantastisch Erdachtes finden wir darin, sondern ein wahrhaftiges Bild der Kunstgeschichte überhaupt, mit hellen Lichtstrahlen in ihrem innersten Wesen beleuchtet und künstlerisch schön illustriert.*)

*) Schon in der Erziehung der alten Griechen erblickt Wagner die aus Naturnotwendigkeit entsprossene organische Verknüpfung der reinmenschlichen Künste, Dichtkunst, Tonkunst, Tanzkunst, durch die Musik und Gymnastik, wie wir schon gesehen haben. Aber auch Platon rechnet zu den s. g. musischen Künsten nicht bloss die Dichtkunst, sondern auch alle Kunstarten, die mit der Poesie innig zusammenhängen. (Platon in Staat, Buch 2 u. a.) So sagt er ausdrücklich in den Gesetzen: „Denn die Dichter sehen sowohl dieses Alles unter einander gemischt, als sie es noch zerreissen, teils Rhythmus und Geberden ohne Tonweise hinstellend, indem sie nackte Worte in Versmaasse kleiden, teils umgekehrt Tonweise und Rhythmus ohne Worte, indem sie blosses Zither- oder Flötenspiel anwenden. Unter diesen ist es doch sehr schwierig zu erkennen, was Rhythmus und Melodie ohne Worte sowohl wollen, als welcher von den beachtenswerten Nachahmungen sie ähnlich sind . . . . .; ein jedes von beiden aber für sich allein zu gebrauchen dürfte vollständige Abirrung von den Musen sein.“ (Platon. Gesetze *β'*. 669d). — Genau so wie Wagner meint Platon auch, dass in der Verschwisterung der Musik und Gymnastik eigentlich nicht nur die Grundlage der Erziehung und Bildung liegt, sondern auch der Keim und Kern der wahren Kunst (siehe Platon Staat *γ'*. 404b, 404e, 412e.) Und in *Νομοι β'*. 653d, 653e, 664e, 673d, jene einleuchtend wichtigen Stellen bei Platon, dass diese ursprünglichen, reinmenschlichen Kunstarten sowohl in ihrem inneren Wesen als auch in ihrem äusseren Ausdruck unzertrennlich sind, dass sie in ihrer harmonischen Vereinigung einander ergänzen.

Zur leichteren Uebersichtlichkeit dieses grossen Bildes, sowie zur Erläuterung des damit verbundenen Gedankenkomplexes, wodurch uns Wagner sein ganzes Wesen mitteilen will, ist es nötig folgendes vor Augen zu behalten: diese Theorie von der Genossenschaft der Künste steht in einer vollständig konsequenten Uebereinstimmung und in einem logischen Zusammenhang mit dem natürlichen Gedankengang, welcher das originelle, grosse System der Welt-, Natur- und Kunstanschauung Wagners ausmacht, und zwar so: Die Grundlage und den prinzipiellen Ausgangspunkt bildet der freie, schöne und starke Grieche, aus ihm ersteht der künstlerische Mensch überhaupt, welcher, in seiner natürlichen Entwickelung und in seinen sozialen Verhältnissen, nachdem Not und Liebe ein gemeinsames Band geschaffen haben, die Oeffentlichkeit, das Volk ausmacht.*) Dies Volk nun, welches in sich bereits die bedingende Kraft der wahren Kunst trägt, schafft aus den ersten Natureindrücken die Mythologie. Der Mythos ist aber nach Wagner der Inbegriff der Kunst.**) Denn daraus entspringt das höchste Kunstwerk, das Drama, welches sich wiederum gründet auf die freie, künstlerische Genossenschaft. Das Kunstwerk ist ja die triumphierende Tat und der Ausdruck alles dessen, was der geniale Volksgeist in gemeinschaftlicher Not und Liebe hervorgebracht hat. Endlich aus diesem Postulat des natürlichen Entwickelungsprozesses zieht Wagner (immer in Uebereinstimmung mit seinem Grundprinzip) den Schluss, dass das sog. Genie nichts anderes sein kann, als Kraft, Lebenskraft, Kraft der Aneignung des Verwandten und Nötigen, das Empfängnisvermögen des freien, schönen und starken Menschen, welches im Grade höchster Vollkommenheit, „seiner vollständigen Stärke angelangt", wie Wagner sich ausdrückt, endlich notwendigerweise zur produktiven Kraft werden muss. Darum setzt auch Wagner als Bedingung für das Erscheinen des Kunstwerkes das Leben,

---

So weist Platon darauf hin, dass der Trieb sich zu bewegen, Stimme und Körper zugleich zu regen, schon allen jungen Tieren eigen ist, weshalb sie dann hüpfen und springen, indem sie zugleich alle möglichen Töne ausstossen: so verhält es sich nun auch bei dem Menschen, meint Platon, und zwar in unvergleichlich erhöhtem Maasse, weil eben der Mensch den Ordnungssinn, Rhythmus und Harmonie besitzt, wodurch er das Ganze in eine maassvolle Form zu bringen vermag u. s. w. „Die Musik ist es nun", sagt Wagner, „was uns, indem sie unablässig die innersten Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben diese Handlung in drastischer Bestimmtheit vorzuführen: da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflektierenden Bewusstseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hierdurch ihr Dialog jene naive Präzision, welche das wahre Leben des Dramas ausmacht u. s. w." (G. Sch. IX 309.)

*) „Es gibt keine höhere Kraft", sagt Wagner, „als die gemeinschaftliche der Menschen, es gibt nichts Liebenswerteres als die gemeinschaftlichen Menschen. Nur durch die höchste Liebeskraft gelangen wir aber zur wahren Freiheit, denn es gibt keine wahre Freiheit als die allen Menschen gemeinschaftliche". (G. Sch. III. 218.)

**) Die griechische Tragödie ist, nach Wagner, die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und des Geistes des griechischen Mythos. (G. Sch. IV. 31, 33.)

das allerrealste Leben, den freiesten Quell der Unwillkürlichkeit voraus, und verlangt „mitfühlende und mitschöpferische Freunde". (G. Sch. IV. 243). Nach dieser interessanten Theorie des Genies bei Wagner ist jeder von uns mehr oder weniger — nach dem Grade der Anschauungsfähigkeit, Anempfindungs- und Gestaltungskraft — genial, wenn er nur dabei die erforderlichen Bedingungen besitzt, nämlich: gesunde Sinnesorgane, ein reinmenschliches Herz und die Empfindung für gemeinsame Not und Liebe.

Aus dieser allgemeinen, kurzen Uebersicht wird, glauben wir, ziemlich einleuchtend hervorgehen, welche auserordentliche Bedeutung die Antike bei Wagner gewonnen hat. So wollen wir also nach diesem methodischen Programm etwas länger bei der schönen griechischen Welt verweilen, um mit Wagner und unter seiner kompetenten, leuchtenden Führung beim Durchwandern mitschauen zu können. —

III. Kapitel.

Nähere Beziehungen R. Wagners zur griechischen Aesthetik und Kunstphilosophie.

a) Einführung.

Nach Platon ist die Poesie ein von den Musen gesandter Wahnsinn, welcher empfindliche, feinfühlige, kunstempfängliche Gemüter erfasst, erregt, berauscht und sie so zur Musik und Poesie erzieht und begeistert. Wenn nun Jemand ohne diese *μανία* zu dichten versuchen will, so wird es ihm sicherlich misslingen, meint Platon. Wenn der Dichter auf dem Dreifuss der Musen sitzt, so ist er dabei verstandlos und lässt einfach, wie ein Brunnen, das ausströmende Wasser weiter durchfliessen. Die guten Dichter also zeichnen sich nicht durch Kunsttechnik aus, sondern sind aus Begeisterung und Enthusiasmus weltentrückt, wie die Korybanten im Taumeltanz. Der Poet ist nach Platon ein leichtes Wesen (*κοῦφον χρῆμα*), ein heiliger Vogel. Er kann nicht eher dichten, als bis er ein von der Gottheit durchdrungener geworden ist (*ἔνθεος*). Gott macht ihn sodann zu seinem eigenen Diener, indem er ihm den Verstand entzieht; genau so, wie es bei den Gottespriestern und Sehern der Fall war. Also Gott selbst spricht zu den Menschen durch die Dichter, welche in ihrer enthusiastischen Weltentrücktheit über die Grenzen der sinnlichen Welt hinaus sich emporschwingend, das Göttliche schauen und mitteilen können: „Die dritte Begeisterung aber und *μανία*, die von den Musen herrührt, bildet, wenn sie eine zarte und unbefleckte Seele ergriffen, die sie aufregt und entflammt zu Gesängen und anderen Arten der Dichtkunst,

durch Verherrlichung unzähliger Taten der Vorfahren die Nachkommen. Wer aber ohne Wahnsinn der Musen sich den Vorhallen der Dichtkunst nähert, in der Meinung, er könne durch Kunst ein tüchtiger Dichter werden, der ist selbst ungeweiht, und auch seine, als eines Besonnenen, Dichtung wird von der der Wahnsinnigen verdunkelt." (Platon, Phädros, 245ª. Vergl. auch Phädrus 262ᵈ und 265ª.)

„Denn da ja doch auch das gottbegeisterte Dichtergeschlecht ein göttliches ist, so berührt es jedesmal, wenn es singt, vieles von dem in Wahrheit Geschehenen in Verbindung mit den Charitinnen und Musen." (Platon, Gesetze γ'. 682ª.)

„Ich kam daher auch in Bezug auf die Dichtung in Kurzem zu der Einsicht, dass sie nicht durch Weisheit dichten, was sie dichten, sondern vermöge einer gewissen Naturanlage und in Begeisterung, wie die Gottbegeisterten und Wahrsager; denn auch diese sagen viel Schönes, wissen aber nichts von dem, was sie sagen." (Platon. Verteidigung des Sokrates 22ᶜ.)

„— nun aber werden uns die grössten Güter zu Teil durch Wahnsinn, jedoch nur, wenn er durch ein göttliches Geschenk verliehen wird. Die Prophetin nämlich zu Delphoi und die Priesterinnen zu Dodona haben in ihrem Wahnsinn vieles Herrliche in Privat- und Staatsangelegenheiten für Hellas geleistet, im besonnenen Zustande aber wenig oder nichts." (Platon. Phädros 244ª.)

„— Gott als Dichter ist so weise, dass er auch Andere dazu macht. Jeder wenigstens wird ein Dichter, auch wenn er den Musen vorher fremd ist, den Eros berührt. Dieses nun ziemt uns als Beweis zu gebrauchen, dass Eros überhaupt ein trefflicher Bildner ist in Hervorbringung von jedem in der Kunst der Musen" (Platon. Gastmahl 196ᵉ) u. a.

„— Eben so auch macht zuerst die Muse selbst Begeisterte, und an diesen hängt eine ganze Reihe anderer durch sie sich Begeisternder. Denn alle rechten Dichter alter Tage sprechen eben nicht durch Technik, sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte, und ebenso die rechten Liederdichter, so wie die, welche vom tanzenden Wahnsinn befallen sind, nicht im vernünftigen Bewusstsein tanzen, so dichten auch die Liederdichter nicht bei vernünftigem Bewusstsein diese schönen Lieder, sondern wenn sie der Harmonie und des Rhythmus voll sind, dann werden sie den Bakchen ähnlich, und begeistert, wie diese aus den Strömen Milch und Honig, nur wenn sie begeistert sind, schöpfen, wenn aber ihres Bewusstseins mächtig, dann nicht, so bewirkt auch der Liederdichter Seele dieses, wie sie auch selbst sagen. Es sagen uns nämlich die Dichter, dass sie aus honigströmenden Quellen, aus gewissen Gärten und Hainen der Musen pflückend diese Gesänge uns bringen, ... denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewusstlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt." — (Platon. Ion 533ᵉ—534ᵇ.)

So Platon. Anderseits behauptet Aristoteles, der nüchterne, mehr naturwissenschaftliche Philosoph, dass die Poesie aus dem, dem Menschen angeborenen, Nachahmungstrieb, aus der Freude, welche der Mensch beim Nachahmen der Natur und der menschlichen Handlungen empfindet, entstanden sei. Beweis dafür, meint Aristoteles, ist die Tatsache, dass der Mensch mit Unlust das Antlitz der wildenTiere, der Toten und der Kranken anblickt, mit Lust aber ihre naturgetreu ausgeführten Bildnisse betrachtet. Der Grund zu dieser Freude liegt nach Aristoteles darin, dass beim Anschauen das Erkenntnismoment ins Bewusstsein eintritt. Der Mensch lernt etwas dabei, und dies Wissen ist am angenehmsten sowohl für die Philosophen, als auch für alle Menschen überhaupt, denn daraus entsteht die Wissenschaftsliebe, die Forschungslust, das Nachdenken, der Drang das Wahrhaftige den Anderen mitzuteilen.

— „Entsprungen aber, so scheint es, ist die Dichtung im Allgemeinen aus zwei Ursachen, und beides sind solche, die in der Menschennatur begründet liegen. Denn einmal ist das Nachahmen mit den Menschen von Kindheit auf verwachsen, und sie unterscheiden sich dadurch von allen anderen lebendigen Wesen, dass der Mensch am meisten Trieb und Geschick zur Nachahmung hat und das erste, was er lernt, auf dem Wege der Nachahmung sich aneignet. Ein gleiches gilt von dem Wohlgefallen aller an den Erzeugnissen nachahmender Darstellung. Ein Beweis hiefür ist, was uns die tägliche Erfahrung lehrt, denn von den selben Gegenständen, die wir in der Wirklichkeit mit Widerwillen betrachten, sehen wir doch ihre recht genau getroffenen Abbildungen mit Wohlgefallen an, wie z. B. die von den widerwärtigsten Tieren und von Leichen. Der Grund hiervon aber liegt auch darin, dass das Lernen und der Gewinn von Erkenntnissen nicht bloss für die Philosophen der grösste Genuss ist, sondern ebenso auch für alle anderen Menschen, nur aber hält dieser Lerneifer bei ihnen immer nicht lange an. Das ist doch eben die Ursache, weshalb sie alle mit solchem Vergnügen Bildwerke betrachten, weil sie durch dies Anschauen die Erkenntnis dessen gewinnen und zu Schlüssen darüber angetrieben werden, was ein jedes darstellt, indem sie sich z. B. sagen: „das ist der und der.“ — (Aristoteles. Ueber die Dichtkunst. 4. 1.)

— „Alle Menschen sind von Natur wissbegierig.“ — (Aristoteles. Metaphysik I. 1. Vergl. noch: Aristoteles Politik I. 1; Aristoteles Rhetorik A. 11 und Plutarch. Gastmahl V. 1.)

Im Allgemeinen neigten die alten Griechen dem Uebersinnlichen zu, indem sie in einer vornehmen und edlen Art und Weise die Züge des Sinnlichen zum Idealen erhoben und das Schöne in der Harmonie des Realen zum Idealen aufsuchten. (Siehe auch Bode, Geschichte der Hellenischen Dichtkunst I. 20, und Ed. Müller. Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten II. 4).

Und so wie diese zwei Koryphäen der griechischen Philosophie und Kunst sich anfänglich am Ausgangspunkte ihrer Ansichten berühren, so entfernen sie sich dann von einander nach entgegengesetzten Richtungen, um die Grenzen des Aufschwungs der Phantasie und die Tiefe der menschlichen Intelligenz zu zeigen: Platon einerseits, der die ätherischen Höhen seiner Ideentheorie erreicht, ohne jedoch den Anblick der Sinnenwelt und den Verkehr mit ihr aus dem Auge zu verlieren, und Aristoteles andererseits, der nüchterne, naturwissenschaftliche Philosoph und grosse Kunstkritiker, der den sicheren Boden der Wirklichkeit, der Natur, mit seinem genialen Verstand erforscht, ohne jedoch seinen Geist der Welt des Idealen zu verschliessen.

Zwischen diesen zwei philosophischen Welten, gerade am Berührungs- und Ausgangspunkte scheint sich nun unser Wagner seinen sicheren Aussichtsplatz gefunden zu haben, um seinen freien, weitsichtigen und klaren Blick nach beiden Seiten erstrecken zu können und dasjenige daraus aufzunehmen, was ihm für seine eigene Richtung geeignet zu sein schien:

„Der Mensch ist auf zweifache Weise Dichter: in der Anschauung und in der Mitteilung," schreibt Wagner in seiner grossen Schrift „Oper und Drama", wo er das Wesen der Dichtkunst und der Musik, auf Grund seiner Kunsttheorie, untersucht.

In der reinen Anschauung ist also Wagner platonisch und in der Mitteilung aristotelisch.

b) Richard Wagners Verhältnis zu Platon und Homer.

Motto:

„Der Sehende, sagen wir, gelangt zur Wissenschaft dessen, was er sieht; denn es ist zugegeben worden, dass Gesicht und Wahrnehmung und Wissenschaft dasselbe seien." (Platon Theatetos 164 a.)

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken,
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?"
(Goethe.)

— „Mehr als alle Philosophie, Geschichts- und Racenkunde belehrte mich eine Stunde wahrhaftigsten Sehens!" (R. Wagner.)

Nach Wagner muss der Seher dem Dichter vorausgegangen sein. Bei den Griechen war der κατ' ἐξοχήν „ποιητής" Ὅμηρος zugleich Seher und Dichter; weswegen auch Homer gleich dem Teiresias blind vorgestellt wurde:

„Wem die Götter", sagt Wagner, „nicht den Schein, sondern das Wesen der Welt sehen lassen wollten, dem schlossen sie die Augen, damit er durch seine Verkündigungen die Sterblichen nun etwa das ersehen liesse, was diese in der von Platon gedichteten Höhle mit dem Rücken nach aussen gewendet sitzend, nur in den durch den Schein erzeugten

Schattenbildern bisher gewahren konnten. Dieser Dichter sah als „Seher" nicht das wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige; und dass er dies den aufhorchenden Menschen so getreu wiedererzählen konnte, dass es sie so klar verständlich wie das von ihnen selbst handgreiflich Erlebte dünkte, das machte eben den Seher zum Dichter. — Dennoch ist Homers Werk kein unbewusst sich gestaltendes Naturprodukt, sondern etwas unendlich Höheres, vielleicht die deutliche Manifestation eines göttlichen Bewusstseins von allem Lebenden. . . . . Alles griechische Genie ist nichts Anderes als künstlerische Nachdichtung des Homer; denn zu dieser Nachdichtung war erst die „Techne" erfunden und ausgebildet, welche wir endlich als „Kunst" zu einem, auch den „Poietes", den „Finder der Märe", gedankenlos mit einschliessenden Allgemeinbegriff erhoben haben, indem wir von Dichtkunst sprechen." (G. Sch. X 142.) — „Den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je aber nur an ihre Gläubigen, worüber Homer und Dante zu befragen wären. Ihr aber habt weder Glauben noch Göttlichkeit." (Ebenda 145.)

Dem entsprechend schildert uns Wagner in einem anderen Bilde die Intuition in der Musik, welche nach ihm nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, sondern die Musik selbst ist eine Idee und zwar „eine umfassende Idee der Welt" nach Platons Sinne und Schopenhauers Ausführungen. Das Drama ist die einzige der Musik adäquate Idee der Welt. So wie dort nun der κατ' ἐξοχήν ποιητής Homer, wird uns hier der κατ' ἐξοχήν Musiker Beethoven von Wagner in einer Parallele vorgestellt und zwar in platonischem Idealismus aufgefasst und charakterisiert. So sagt Wagner in seiner Schrift „Beethoven":

„Aber nie und zu nichts hatte er (Beethoven) Lust, als was ihn nun immer und einzig einnahm: das Spiel des Zauberers mit den Gestaltungen seiner inneren Welt. Denn die äussere erlosch ihm nun ganz, nicht etwa weil Erblindung ihm ihres Anblickes beraubte, sondern weil Taubheit sie endlich seinem Ohre fern hielt. Das Gehör war das einzige Organ, durch welches die äussere Welt noch störend zu ihm drang: für sein Auge war sie längst erstorben. Was sah der entzückte Träumer, wenn er durch die buntdurchwimmelten Strassen Wiens wandelte, und offenen Auges vor sich hinstarrte, einzig vom Wachen seiner inneren Tonwelt belebt? — . . . Ueber die eingetretene völlige Taubheit, namentlich über den Verlust der Fähigkeit musikalischen Vorträgen zu lauschen, vernehmen wir keine erheblichen Klagen von ihm; nur der Lebensverkehr war ihm erschwert, der an sich keinen Reiz für ihn hatte und dem er nun immer entschiedener auswich. Ein gehörloser Musiker! — Ist ein erblindeter Maler zu denken? Aber den erblindeten Seher kennen wir. Dem Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt, — ihm gleicht der ertaubte Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens nun einzig noch den Harmonien seines Inneren lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hat. So ist der Genius von jedem Aussersich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blicke des Teiresias gesehen hätte, welches Wunder müsste sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch! — Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erscheinung, die, durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Inneren mitteilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Aether, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all' sein Sehen und Gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist. Selbst die

Klage, so innig u reigen allem Tönen, beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder. „Mit mir seid heute im Paradiese" — wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der „Pastoral-Symphonie" lauschte?" (IX. 91 ff.)

Mit Platon hat sich Wagner gründlich befasst. Dies ergibt sich aus seinen eigenen Ausführungen. Selbst auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens noch las Wagner Platons Schriften und betrachtete diese Lektüre als die vornehmste und edelste Geistesbeschäftigung. So lesen wir z. B. in den Tagebuchblättern und Briefen an M. Wesendonk 74. (Luzern, 23. Mai 1859. S. 140.): „Zu nichts aber habe ich festen Trieb, doch will ich den Platon vornehmen; ein Blick hinein tat mir sehr wohl. Man soll durchaus nur immer mit den Edelsten umgehen, alles übrige ist Erniedrigung und tausendfach abgeschwächte Ableitung vom Urquell. Nun das ist wenigstens ein vernünftiger Vorsatz". . . — Platon neben Homer war eine ernste Lieblingslektüre Wagners bis in die letzten Jahre seines Lebens geblieben. So folgte z. B. im Jahre 1869 und 70 in Triebschen nach den mehrstündigen einsamen Spaziergängen die gemeinschaftliche Lektüre „einer ganzen Reihe Platonischer Dialoge im Laufe der Wintermonate aufeinander." (Glasenapp. Das Leben R. Wagners III. Bd. 1. S. 278). „Nun zeigen Sie denn, zu was die Philologie da ist" schreibt Wagner in einem Briefe (zu der selben Zeit) an Nietzsche, indem er ihn zu litterarischen Arbeiten anregte; „und helfen Sie mir die grosse „Renaissance" zu stande bringen, in welcher Platon den Homer umarmt, und Homer, von Platons Ideen erfüllt, nun erst recht der allergrösste Homer wird. Das sind so Gedanken, die mir ankommen, aber hoffnungsvoll u.s.w." Aber auch noch später in Wahnfried wurde die gemeinsame Lektüre Homers und Platons fortgesetzt und bildete eine regelmässige, ernste Gewohnheit des Kunstphilosophen. (Siehe Glasenapp, ebenda S. 314. 336.)

Zur Bildung aber eines klaren Begriffes von diesem kunstphilosophischen Sinne Wagners, der aus unmittelbarem platonischen Einfluss herrührt, ist es vielleicht am besten, wenn wir Wagner selbst reden lassen. Wie schön entwickelt er z. B. den Gedanken der kulturellen Macht der Kunst und speziell die Bedeutung der Musik bei den alten Griechen im Sinne Platons, in seiner Schrift „Beethoven":

„Dies ist nun aber, im ernstesten Sinne aufgefasst, die gleiche Wirkung der Musik unserer ganzen modernen Zivilisation gegenüber; die Musik hebt sie auf, wie das Tageslicht den Lampenschein. Es ist schwer sich deutlich vorzustellen, in welcher Art die Musik von je ihre besondere Macht der Erscheinungswelt gegenüber äusserte. Uns muss es dünken, dass die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. Die Zahlen des Pythagoras sind gewiss nur aus der Musik lebendig zu verstehen; nach den Gesetzen der Eurythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfasste der Bildner die menschliche Gestalt." (IX. 120.) — „Wer mich auch hierin richtig verstanden hat, wird sich der Einsicht nicht erwehren können, dass selbst die Architektur durch den Geist der Musik, aus welchem ich mein Kunstwerk, wie die Stätte seiner Verwirklichung entwarf, zu einer neuen Bedeutung geführt werden dürfte, und dass somit der Mythos des Städtebaues durch Amphion's Lyra einen noch nicht

verlorenen Sinn habe." (IX. 342.) — „Die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgesange projizierte sich das Drama auf der Bühne, wir sehen überall das innere, nur aus dem Geiste der Musik zu verstehende Gesetz, das äussere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmen: den echt antiken dorischen Staat, welchen Platon aus der Philosophie für den Begriff festzuhalten versucht, ja die Kriegsordnung, die Schlacht, leiteten die Gesetze der Musik mit der gleichen Sicherheit wie den Tanz." (IX. 121.)

Die Dichtkunst ist aber nach Wagner das Primäre in der Kunst, das urproduktive Element durch die Mythologie. Die Musik entwickelt sich aus dem Geiste der Poesie um in der notwendigen Synthese aller Künste, im Drama, die belebende Hauptrolle zu spielen; sodass auch Homer, meint Wagner, ein Künstler war:

„Doch kannte Homer den „Aoidos"; ja, vielleicht war er selbst auch Sänger? — Zu dem Gesang der Heldenlieder trat der Chor der Jünglinge den „nachahmenden" Tanzreigen an. Wir wissen von den Chorgesängen zu den priesterlichen Götterfestreigen; wir kennen die dithyrambischen Tanzchöre der Dionysos-Feier. Was dort die Begeisterung des blinden Sehers war, wird hier zur Berauschung des sehend Entzückten, dessen trunkenem Blicke sich wiederum die Wirklichkeit der Erscheinung in göttliche Dämmerung verklärt. . . . . Die vom hellsichtigen blinden Dichter-Erzähler erschauten Gestalten und Taten sollten dem sterblichen Auge nicht anders als durch ekstatische Depotenzierung des nur für die reale Erscheinung geübten Sehvermögens vorgeführt werden können: die Bewegungen des darzustellenden Gottes oder Helden mussten nach anderen Gesetzen, als denen der gemeinen Lebensnot, sich kundgeben, wie sie durch rhythmische Reihen harmonisch geordneter Töne begründet werden konnten. . . . Nicht eine Gestalt, nicht eine Tat der Tragödie, welche der göttliche Dichter nicht zuvor ersehen und seinem Volke „erzählt" hatte; nur führte sie jetzt der Choreg dem sterblichen Auge der Menschen selbst vor, indem er dieses Auge durch den Zauber der Musik bis zu dem gleichen Hellsehen des ursprünglichen „Finders" entzückte. Somit war der lyrische Tragiker nicht Dichter, sondern durch Beherrschung und Anwendung der höchsten Kunst verwirklichte er die vom Dichter ersehene Welt, indem er das Volk selbst in den Zustand des hellsehenden Dichters versetzte. So ward die „musische" Kunst zum Inbegriff aller Eingebung durch göttliches Gesicht, sowie aller Anordnung zur Verdeutlichung dieses Gesichtes. Sie war die äusserste Extase des griechischen Geistes. Was nach dessen Ernüchterung übrig blieb, waren nichts als die Bruchteile der „Techne", nicht mehr die Kunst, sondern die Künste." („Ueber das Dichten und Komponieren." X. 145.)

Es ergibt sich daraus also, dass ohne dichterisches Wesen keine musische Kunst im Sinne Platons möglich ist. Kein Musiker, aber auch kein Plastiker, entwickelt Wagner weiter, ist ohne dies dichterische Hellsehen denkbar. Wir lassen mit Absicht Wagner selbst darüber reden und ausführlich berichten, weil eben daraus nicht nur der Einfluss der platonischen Kunstphilosophie auf seine Kunstanschauung klar dargelegt wird, sondern auch noch die Spuren seiner eigenen geistigen Entwickelung dadurch immer deutlicher werden. So finden wir in den folgenden Ausführungen Wagners (G. Schr. IX 137 „über die Bestimmung der Oper") ausserdem noch den Kernpunkt, nach welchem Nietzsche später seine schöne Schrift „die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" verfasste, und womit er Wagners Theorie von der Genossenschaft der Künste mit philosophischer Gewandtheit nachweist, indem er in dem Kompromisse der beiden Elemente,

des Dionysischen und des Apollinischen, die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der rein menschlichen Kunstarten im Drama anerkennt und Wagner als den genialen Reorganisator des höchsten Kunstwerkes rühmt. — Vom Dichter der alten Welt sagt Wagner:

„Er war vor allem Erfinder von Mythen, dann Erzähler derselben im laut vorgetragenen Epos, und endlich ihr unmittelbarer Darsteller im lebendigen Drama. Der Form dieses dreifachen Dichters bemächtigte sich zuerst Platon für seine so dramatisch belebten, und von Mythenbildung reich erfüllten dialogischen Scenen, welche füglich als Ausgangspunkt und, zumal in dem herrlichen „Gastmahl" des dichterischen Philosophen, als unerreichtes Vorbild der eigentlichen, stets dem Didaktischen sich zuneigenden, Litteratur-Poesie angesehen werden könnten. Hier sind die Formen der naiven Poesie nur noch zur Verständlichung philosophischer Thesen in einem abstrakt-populären Sinne benutzt, und die bewusst wirkende Tendenz tritt an die Stelle der Wirkung des unmittelbar angeschauten Lebensbildes. Die „Tendenz" auch auf das lebendig vorgeführte Drama anzuwenden, musste unseren grossen Kulturdichtern als der erspriesslichste Weg zur Veredelung des vorgefundenen populären Schauspiels dünken, und hierzu konnten sie durch die Beachtung besonderer Eigenschaften des antiken Dramas verleitet werden. Wie dieses sich aus einem Kompromiss des apollinischen mit dem dionysischen Elemente zu seiner tragischen Eigentümlichkeit ausgebildet hatte, konnte sich hier auf der Grundlage einer uns fast unverständlich gewordenen Lyrik der althellenische, didaktische Priester-Hymnus mit dem neueren dionysischen Dithyrambus zu der hinreissenden Wirkung vereinigen, welche dem tragischen Kunstwerke der Griechen so unvergleichlich zu eigen ist" u. s. w.

In seiner Abhandlung „Das Publikum in Zeit und Raum" entwickelt Wagner den Gedanken, dass die Werke grosser Geister in der Geschichte von Raum und Zeit abgelöst gedacht werden müssen, und merkwürdiger Weise findet das, was uns Wagner hier von Platon vorführt, jetzt eine auffallend ähnliche Verwendung auf Wagner selbst.

„. . . . Hierbei bemerken wir nun, dass gerade diejenigen Punkte, in welchen diese Geister mit ihrer Zeit und Umgebung sich berühren, die Ausgänge von Irrtümern und Befangenheiten für ihre eigenen Kundgebungen werden, so dass eben die Einwirkungen der Zeit sie in einem tragischen Sinne verwirren und das Schicksal der grossen geistigen Individuen dahin entscheiden, dass ihr Wirken, dort wo es ihrer Zeit verständlich zu sein scheint, für das höhere Geistesleben sich als nichtig erweist, und erst eine spätere, andererseits durch die, jener Mitwelt unverständlich gebliebene Anleitung zu richtiger Erkenntnis gelangte, Nachwelt den wahren Sinn ihrer Offenbarungen erfasst. Somit wäre also gerade das Zeitgemässe an den Werken eines grossen Geistes das Bedenkliche. . . . Platons Zeit- und Weltumgebung war eine eminent politische; ganz von dieser abliegend konzipierte er seine Ideenlehre, welche in den spätesten Jahrhunderten erst ihre richtige Würdigung und wissenschaftliche Ausbildung erhielt . . ." (X. 93.)

Genau so ist es aber mit Wagner selbst gegangen. Dagegen waren „die grossen griechischen Tragiker von der Zeit und dem Raum ihrer Umgebung so glücklich umschlossen, dass diese eher produktiv als behindernd ihre Werke beeinflussten" — und dies geschah eben, (nach Wagner, wie wir später beim Untersuchen des Verhältnisses R. Wagners zu Aristoteles sehen werden), weil die grossen Tragiker Griechenlands als Stoff für ihre Werke nicht die Geschichte, nicht den Roman, eine erfundene Fabel, sondern den Mythos gebraucht haben.

Neben Platon betrachtet Wagner Homer als Gesetzgeber in der Poesie in Bezug auf die Mythologie. Das ist es eben, meint Wagner, was Homer zugleich zum Künstler macht, dass er den Mythos des Volkes durch die Genialität des Volksgeistes bearbeitet und künstlerisch gestaltet hat. Durch die dramatische Entwicklung des Mythos und ἠθοποιία der Heroen und Götter im Epos wird der sichere Weg zum Drama, zur Entfaltung des höchsten Kunstwerkes geöffnet. Das macht auf Wagner tiefen Eindruck Deswegen hat er sich auch so eifrig mit Homer beschäftigt. Im Homer entdeckt Wagner auch den ersten im Geiste der Poesie schaffenden Musiker, der aus innerer Notwendigkeit in begeisterter Stimmung seine Götter und Helden besingt: Siehe Homer Odyssee: A. 323, Z. 65, 157, Θ 70, 500, 266, P. 383, 518, Ω 59, 194 und Homer Ilias: B. 595, T. 54, Σ 591, 569 u. a.

Plutarch in seiner Schrift „Ueber die Musik" gibt uns ausführliche Erklärungen und Erörterungen über den tiefen und ernsten musikalischen Inhalt der homerischen Dichtungen, indem er in dem selben Sinne argumentiert wie Wagner, und mit den Worten schliesst: „Mir aber rede keiner ein, dass Homer die Musik nur als einen angenehmen Reiz benutzt habe; vielmehr ist in den Worten ein tieferer Sinn verborgen."

Diesen verborgenen tiefen Sinn Homers hat Wagner durch seine künstlerische Auffassungsfähigkeit auf sich aesthetisch wirken lassen. Wagner betrachtet die Homerischen Dichtungen seiner Kunsttheorie gemäss als den Schöpfungsprozess des dichterischen Volksgeistes. Durch die Kraft seiner künstlerischen Phantasie war er im Stande den Homer in seiner ursprünglichen, keuschen Form und Inhaltswirkung als Volkspoet zu geniessen:

„Auch das wirkliche Volksepos war keineswegs eine etwa nur rezitierte Dichtung: die Gesänge des Homeros, wie wir sie jetzt vorliegen haben, sind aus der kritisch sondernden und zusammenfügenden Redaktion einer Zeit hervorgegangen, in der das wahrhafte Epos bereits nicht mehr lebte. Als Solon Gesetze gab und Peisistratos eine politische Hofhaltung einführte, suchte man bereits nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete sich das Gesammelte zum Gebrauch der Lektüre her — ungefähr wie in der Hohenstaufenzeit die Bruchstücke der verloren gegangenen Nibelungenlieder. Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande solcher litterarischen Sorge geworden waren, hatten sie aber in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte, lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge. Diese episch-lyrischen Darstellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwischen der eigentlichen ältesten Lyrik und der Tragödie, den normalen Uebergangspunkt von jener zu dieser. Die Tragödie war daher das in das öffentliche politische Leben eintretende Volkskunstwerk, und an ihrem Erscheinen können wir sehr deutlich das von einander abweichende Verfahren in der Weise des Kunstschaffens des Volkes und des bloss litterärgeschichtlichen Machens der sogenannten gebildeten Kunstwelt wahrnehmen." (G. Sch. III. 103—104) und weiter: „Der Spartaner, der somit unmittelbar im Leben sein reinmenschliches, gemeinschaftliches Kunstwerk ausführte, stellte sich dieses unwillkürlich auch nur in der Lyrik dar, diesem unmittelbarsten Ausdrucke der Freude an sich und am Leben, das in seiner notwendigen Aeusserung kaum zum Bewusstsein der Kunst gelangt. Die

spartanische Lyrik neigte sich, in der Blüte des natürlichen dorischen Staates, auch so überwiegend zur ursprünglichen Basis aller Kunst, dem lebendigen Tanze, hin, dass — charakteristisch genug! — uns auch fast gar kein litterarisches Denkmal derselben verblieben ist, eben weil sie nur reine, sinnlich schöne Lebensäusserung war, und alles Abziehen der Dichtkunst von der Ton- und Tanzkunst verwehrte. Selbst der Uebergang aus der Lyrik zum Drama, wie wir ihn in den epischen Gesängen zu erkennen haben, blieb den Spartanern fremd; die homerischen Gesänge, sind, bezeichnend genug, in ionischer, nicht in dorischer Mundart gesammelt." (III. 135—136.)

Hieraus sehen wir nun deutlich und wir müssen es als klassische Philologen anerkennen, dass derartige tiefsinnige und einsichtsvolle Erörterungen über Homer den bedeutsamsten Beiträgen zu der sog. Homerischen Frage, die seit Friedrich August Wolf ausgesprochen worden sind, angereiht zu werden verdienen. Es wäre schön und zugleich wissenschaftlich interessant, wenn Jemand es unternehmen wollte, dies Verhältnis Wagners zu Homer gründlich und eingehend zu beleuchten. Die Arbeit würde sicherlich zu einem dankenswerten Ergebnis führen; denn Wagner gerade steht mit seiner Kunsttheorie dem Wesen der Homerischen Dichtung am nächsten.

— „Ihr seid in der Notwendigkeit mit vielen anderen trefflichen Dichtern euch zu beschäftigen, besonders aber mit dem Homer, dem trefflichsten und göttlichsten der Dichter, und seinen Sinn zu verstehen, nicht seine Worte, nur das ist beneidenswert. (Platon. Ion 530^{b}.)

In Homer und Platon finden wir die zwei Grundanregungen, das poetische Hellsehen und die künstlerische Intuition in der reinen Anschauung — zwei Elemente des „musikalischen Ideales" Wagners — wodurch er im kunstphilosophisch produktivem Geiste schafft.

Wir wollen endlich diese kurze Darstellung der geistigen Beziehungen Wagners zu Platon lediglich mit einigen persönlichen Erlebnissen des ersteren abschliessen. Sie sind nämlich insofern bedeutsam, als wir dadurch in das Geheimnis des mystisch extatischen Genies Wagners selbst tiefer eindringen können, und zum richtigen Verständnisse seines eigentümlich gearteten Wesens überhaupt bedeutsame Winke erhalten. — Die erste Erzählung entnehmen wir einem Briefe, den Wagner in Venedig 31. Januar 1883 an seinen Freund Heinrich von Stein*) geschrieben hat. (G. Sch. X. 317):

„Mehr als alle Philosophie, Geschichts- und Racenkunde belehrte mich eine Stunde wahrhaftigsten Sehens. Es war dies am Schliessungstage der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867. Den Schulen war an diesem Tage der freie Besuch derselben gestattet worden. Am Ausgange des Gebäudes durch den Einzug der Tausende von männlichen und weiblichen Zöglingen der Pariser Schulen festgehalten, verblieb ich eine Stunde lang in der Musterung fast jedes Einzelnen dieses, eine ganze Zukunft darstellenden, Jugendheeres verloren. Mir wurde das Erlebnis dieser Stunde zu einem ungeheuren Ereignis, so dass ich vor tiefster Ergriffenheit endlich in Tränen und Schluchzen ausbrach: dies wurde von einer geistlichen

*) Diesen Brief hat Heinrich von Stein als Einführung in seinem Buche „Helden und Welt, dramatische Bilder" abgedruckt.

Lehrschwester beachtet, welche einen der Mädchenzüge mit höchster Sorgsamkeit anleitete und am Portale des Einzuges wie verstohlen nur aufzublicken sich erlaubte; zu flüchtig nur traf mich ihr Blick, um, selbst wohl im günstigsten Fall von meinem Zustande ihr ein Verständnis zu erwecken; doch hatte ich mich soeben bereits gut genug im Sehen geübt, um in diesem Blicke eine unaussprechlich schöne Sorge als die Seele ihres Lebens zu lesen. Diese Erscheinung erfasste mich um so eindringender, als ich nirgends sonst in den unabsehbaren Reihen der Gefährten und Führer auf eine gleiche, ja nur ähnliche getroffen war. Im Gegenteil hatte mich hier Alles mit Grauen und Jammer erfüllt: ich ersah alle Laster der Weltstadtbevölkerung im Voraus gebildet, neben Schwäche und Krankhaftigkeit, Rohheit und boshaftes Begehren, Stumpfheit und Herabgedrücktheit natürlicher Lebhaftigkeit, Scheu und Angst neben Frechheit und Tücke. Dies alles angeführt von Lehrern allermeist geistlichen Standes in der hässlich eleganten Tracht des neumodischen Priestertums; sie selbst willenlos, streng und hart, aber mehr gehorchend als herrschend. Ohne Seele Alles — ausser jener einen armen Schwester. Ein langes tiefes Schweigen erholte mich von dem Eindrucke jenes ungeheueren Sehens. Sehen und schweigen: dies wären endlich die Elemente einer würdigen Errettung aus dieser Welt. Nur wer aus solchem Schweigen seine Stimme erhebt, darf endlich auch gehört werden."

Dieses Moment der Intuition, den Zustand des Hellsehens, verstand Wagner in einer eigentümlichen Art und Weise zur dramaturgischen Oekonomie und Vergeistigung der Charaktere seiner Bühnenwerke zu verwenden, so dass die *ἠθοποιία* und *ἀναγνώρισις* durch die wunderbare Wirkung des musikalischen Ausdrucksvermögens einen gewaltig ergreifenden Eindruck des Dramas hervorbringt. Denken wir an den Fliegenden Holländer und Senta, Lohengrin und Elsa, Tristan und Isolde, Walther und Eva.

Ein einfacher Ruf, ein Echo in der Stille, ein Ton aus der wunderbaren Schallwelt war schon oft genug um Wagner in diesen traumartigen Zustand der Intuition, in welcher die charakteristische Wirkung dem sympathisch-empfänglichen Gehör des genialen Musikers entspringt, zu versetzen. . . . Wagner erzählt uns weiter:

„In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am grossen Kanal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondolier's mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete: ich erkannte die uralte schwermütige, melodische Phrase, welcher seiner Zeit auch die bekannten Verse Tasso's untergelegt worden, die aber an sich gewiss so alt ist, als Venedig's Kanäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erlosch. Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewusstsein gebracht gehabt hätte?" — „— Ein anderes Mal durchwanderte ich die erhabene Einsamkeit eines Hochtales von Uri. Es war heller Tag, als ich von einer hohen Alpenweide zur Seite her den grell jauchzenden Reigenruf eines Sennen vernahm, den er über das weite Tal hinüber sandte; bald antwortete ihm von dort her durch das ungeheuere Schweigen der gleiche übermütige Hirtenruf: hier mischte sich nun das Echo der ragenden Felswände hinein; im Wettkampfe ertönte lustig das ernst schweigsame Tal. — So erwacht das Kind aus der Nacht des Mutterschosses mit dem Schrei des Verlangens, und antwortet ihm die beschwichtigende Liebkosung der Mutter; so versteht

der sehnsüchtige Jüngling den Lockgesang der Waldvögel, so spricht die Klage der Tiere, der Lüfte, das Wutgeheul der Orkane zu dem sinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zustand kommt, in welchem er durch das Gehör Das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehen in der Täuschung der Zerstreutheit erhielt, nämlich dass sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen Eines ist, und dass nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge ausser ihm wirklich erkannt wird . . ." (IX. 74.)

Das Endergebnis dieser Darstellungen dürfte uns vielleicht zu der Annahme führen, dass Wagner in der reinen Anschauung auf den Spuren des platonischen Idealismus wandelte, sein dichterisch-musikalischer*) Genius führte ihn auf die Höhen der Intuition, und dadurch endlich gelangte er in den Besitz jener geheimnisvollen, gewöhnlichen Sterblichen unbegreiflich erscheinenden geistigen Machtfülle, die sich aus Konzeptions- und Gestaltungsfähigkeit zusammensetzte. Denn Richard Wagner ist in der Tat: „nicht nur ein grosser Künstler, sondern er gehört zu den ganz grossen Kulturgewalten."**)

Wenn wir nun diese Kulturgewalt richtig erfassen, wenn wir die Werke dieses dämonischen Künstlers aesthetisch mitfühlen, miterleben und echt künstlerisch geniessen wollen, so ist es unbedingt nötig uns zunächst in die urproduktive poetische Stimmung und philosophische Gesinnung Wagners zu vertiefen. Wir müssen uns dadurch in eine ähnliche Intuition versetzen, wie sie eben zum richtigen Verständnisse und Anempfinden der philosophisch-künstlerischen Bedeutung und Wirkung Platons in seinen Werken unumgänglich erforderlich ist. Vom diskursiven Standpunkte aus ist Wagner und seine Kunstrichtung kaum zu erfassen. Wagner selbst sagt uns ausdrücklich und wiederholt in seinen Schriften und Briefen, dass weder der trockene Philolog, noch der nur abstrakte Philosoph noch der kritisch angelegte Litterat ihn begreifen können: ein „voller Mensch" oder ein wahrer Künstler müsse man sein. Die intuitive poetische Gemütsstimmung, die künstlerische Gefühlswelt ist bei Wagner ohne Zweifel diejenige Kraft des Geistes, welche seinen musikalischen Genius hervorgebracht hat: „Ich kann nicht komponiren", sagt er, „wenn mir nichts einfällt," und dieser Einfall ist immer die poetische Eingebung:

*) Wagner definiert einmal die Musik als „das innerste Wesen aller Anschauung". (G. Sch. V. 183.) — „Die Fähigkeit, mit der Wagner zu noch nie geahnten Bedeutung das Drama erweitert hat, erwächst gewiss" sagt H. St. Chamberlain („R. Wagner" S. 362, 408) „aus der Tatsache, dass er über den Reichtum musikalischen Ausdruckes verfügt; wer ausser dem Musiker vermöchte es wohl, eine grosse Tragödie zu vollbringen, in welcher der Held, wie in „Götterdämmerung", die Bühne gar nicht betritt und dennoch beständig gegenwärtig ist? Man begreife aber auch angesichts einer solchen Tat, dass wer die Musik zu dieser Macht erhob, einer der gewaltigsten Dichter ist, der je gedichtet. — Eine derartige thematische Vollendung bis in die letzte, scheinbar gleichgültigste Einzelheit, dass ihre Partituren mehr wie Wunderwerke der Natur, als wie Erzeugnisse eines menschlichen Gehirns uns anmuten. Man hat fast die Illusion als sei das Element der Willkür hier ganz aufgehoben."

**) Nietzsche, R. Wagner in Bayreuth. S. 23.

„Wenn ich (schreibt Wagner an M. Wesendonk 59), wie es eben beim Instrumentieren geschieht, mit letzter Beruhigung mich dem Genusse meiner eigenen Schöpfung hingebe, versinke ich zugleich in eine Unendlichkeit von Gedanken, die mir unwillkürlich die durchaus eigentümliche, und der Welt ewig unverständliche Natur des Dichters, des Künstlers darstellen. Das Wunderbare und der gewöhnlichen Lebensanschauung ganz Entgegengesetzte erkenne ich dann recht deutlich darin, dass, während jene sich immer nur an der Handhabe der Erfahrung hinzieht und zusammensetzt, die dichterische Anschauung vor aller Erfahrung ganz aus eigenster Potenz das erfasse, was aller Erfahrung erst Bedeutung und Sinn gibt — Wir treffen hier im stärksten Maasse auf das Phänomen, durch welches überhaupt erst alle Erkenntnis möglich wird. Mit meinen dichterischen Konzeptionen war ich stets meinen Erfahrungen soweit voraus, dass ich meine moralische Ausbildung fast nur als von diesen Konzeptionen bestimmt und herbeigeführt betrachten kann. Doch — wer begreift es? — Würde so namenloses Leiden in der Welt sein, wenn unsere Erkenntnis so gleich wäre, wie unser nach Glückseligkeit verlangender Wille sich in Allen gleich ist? Nur hierin liegt das Elend der Menschen: erkennten wir Alle die Idee der Welt und des Daseins gleich und übereinstimmend, so würde jenes unmöglich sein. Woher aber dieser Wirrwarr der Religionen, Dogmen, Meinungen und ewig sich befehdenden Ansichten? Weil Alle das Gleiche wollen, ohne es zu erkennen. Nun, da rette sich denn der Hellsehende, und vor Allem — streite er nicht mehr! Er leide still am Wahnsinn, der ihn rings angrinst; in jeder Gestalt, in jeder Beziehung an ihn sich drängt, da, wo er blind ist, fordert, wo er verkennt, begehrt. Hier hilft nur — Schweigen und Dulden! — Der graue Sperling lobt seinen Schöpfer; und so gut er ihn versteht, so gut klingt sein Sang! . . .“

Wagner schätzt auch alle akademischen Vorträge über Geschichte der Musik und Aesthetik gering ein für das Verständnis der Kunst: „Die wahre Aesthetik und die einzig verständliche Geschichte der Musik hätten wir dagegen nur durch schöne und richtige Aufführungen der Werke der klassischen Musik zu lehren. — Ich fasse desto schärfer die Mittel der Geschmacksbildung für das Schöne und Ausdrucksvolle ins Auge, und erkenne hierfür einzig als fördernden Weg die Anleitung zur richtigen und schönen Vortragsweise.“ (G. Sch. VIII 141).

Von Beethoven sagt Wagner an einer Stelle (G. Sch. IX. 83), dass er zu jeder Zeit „einem wahrhaft Besessenen gleiche*); denn von ihm gilt, was Schopenhauer vom Musiker im Sinne Platons sagt: „Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat.“**) —

Dieser Geist der platonisch-enthusiastischen Intuition bei Wagner wird uns noch deutlicher, wenn wir daran denken, dass Wagner als ausübender Künstler nie die Stufe der Virtuosität auf irgend welchem Gebiete oder musikalischem Instrumente, rein technisch betrachtet, erreicht hat; auch ist er nicht wie andere Künstler, z. B. Mozart und Lizst, als Wunderkind in die Oeffentlichkeit getreten: „Ich habe in meinem Leben nicht Klavier-

*) „Von den Musen besessen“ κατέχεται ὑπὸ Μουσῶν (Platon Ἴων VII.)

**) Die Welt als Wille u. Vorst. I. 307.

spielen gelernt," sagt Wagner selbst in seiner autobiographischen Skizze, — „Ich war zum tollsten Mystizismus aufgeregt: am Tage im Halbschlaf hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaft erschienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten: was ich aufschrieb, starrte von Unsinn." — und — in „Mitteilung an meine Freunde": „Ob ich jemand als Wunderkind erschienen bin, muss ich sehr bezweifeln: mechanische Kunstfertigkeiten wurden nie an mir ausgebildet, auch spürte ich nie den mindesten Trieb dazu." —

Wenn wir eine Parallele zwischen Wagner und Platon ziehen, so sehen wir die enge Verwandtschaft und schlagende Aehnlichkeit dieser beiden grossen Männer nicht nur in ihren geistigen Beziehungen, sondern auch noch in ihrem persönlichen Handeln und Wandeln bei den verschiedenen Lebensverhältnissen. Denn beide sind vor allem grosse Reformatoren, Denker der Umwälzung, der Erneuerung, der Wiedergeburt. Beide durchdringen die Tiefe der Welt; vermöge ihres genialen und klaren Blickes durchschauen sie das Wesen, die wahren Gründe der Existenzberechtigung und der geistigen Rechte und Verhältnisse der Menschheit überhaupt, indem sie von der Erfahrung ausgehen, und schliesslich durch ihre philosophisch-kritische und künstlerisch-ästhetische Einsichtskraft zu dem richtigen Ergebnis mit unerschütterlicher Ueberzeugung kommen, dass diese Welt an und für sich wohl ein grosses Kunstwerk ist, aber nur als Abglanz einer höheren Welt der Vollkommenheit, der ewigen Wahrheit; dass die Menschen auf dieser Welt in ihren gesellschaftlichen, politischen und moralisch-sozialen Verhältnissen unter einander, in ihrem ganzen Leben und Treiben, von der Wahrheit entfernt sind; dass die herrschenden Bedingungen des Lebens überhaupt unhaltbar, ja unerträglich werden, wenn wir uns nicht in eine geistige Verbindung mit jener Welt der vollkommenen Wahrheit und Schönheit setzen, wenn wir nicht durch die Liebe*) und Sehnsucht zum ἔμφυτος

*) „Die rechte Liebe aber liebt ihrer Natur nach einen Sittsamen und Schönen auf besonnene und musische Weise .... es muss aber wohl die Musik enden in der Liebe des Schönen." (Platon. Staat γ'. 403a.) Der Begriff und das Wesen der Liebe bei Wagner ist auch im platonischen Sinne zu verstehen, und zwar nicht etwa in der entstellten, missverstandenen Deutung, dass die Liebe bei Platon etwas überirdisches, nur göttliches sei, sondern so wie sie im „Gastmahl" z. B. charakterisiert und definiert wird. Das sinnig sinnliche Moment der Liebe ist dasjenige, was sie zu den aetherischen Höhen der ästhetisch-ethischen Betrachtung erhebt. Es ist etwas Dämonisches, was zwischen Gottheit und Natürlichkeit schwebt. Diese Idee vertritt auch Wagner. — „Er (der Eros) entlediget uns der Fremdartigkeit, mit Vertraulichkeit aber erfüllt er uns, indem er alle derartige Liebeszusammenkünfte der Menschen unter einander anordnet und bei Festen, bei Chören, bei Opfern Führer wird; Mildheit einführend, Wildheit aber wegführend, freigebig mit Wohlwollen, unfreigebig mit Uebelwollen, huldvoll den Guten, angenehm den Weisen, bewundernswert den Göttern, beneidenswert den Unbegabten, festzuhalten den Wohlbegabten, des Wohllebens, der Zartheit, der Weichlichkeit, der Anmut, der Sehnsucht, des Verlangens Vater, sorgsam für Gute, sorglos für Schlechte, im Wanken, im Bangen, im Verlangen, in Gedanken der beste Leiter, Begleiter, Helfer und Retter, sämtlicher Götter und Menschen Zierde, als Führer der

Ἔρως einerseits, und durch die uns angeborene erhabene Freude an der Arbeit, an der vornehmen Tüchtigkeit, am Forschen und Erkennen andererseits in künstlerisch-philosophischer Art und Weise uns veredeln und erheben wollen.

Und nun nehmen die beiden Kunstphilosophen mit „edlem Zorn“*) den grossen und schwierigen Kampf auf, die Welt zu reformieren, die Menschheit zu erziehen. Sie halten hartnäckig an ihren radikalen reformatorisch-regeneratorischen Gedanken fest, sie weichen nicht drohenden Gegenströmungen und Hindernissen aus. Sie durchlaufen mit bewunderungswürdigem Heroismus den ganzen Weltprozess. Sie machen alle weltlichen Konflikte und Widersprüche mit, um feststellen zu können, dass alle diese und was man in der Welt das Böse nennt, eigentlich nur aus Unwissenheit und aus den schlechten menschlichen Verhältnissen hervorgehen. Sie schöpfen die Kraft und Befriedigung in ihrem edlen Kampf aus jener idealen Welt, welche ihnen in voller Pracht vorschwebt und sie mächtig anzieht. Sie sind doch beide viel zu künstlerisch und natürlich veranlagt, um diese schöne sinnliche Welt zu verleugnen, sie sind viel zu menschenfreundlich, um ihre Mitmenschen zu verlassen, sie sind viel zu grossmütig gesinnt, um die Weltflucht zu ergreifen. Sie leiden bereitwillig mit, um an der Erlösung der Menschheit ihren Anteil zu haben. Gerade durch diesen weltlichen Kampf gewinnen die beiden grossen Weltüberwinder und Kunstreformatoren für uns ein besonderes Interesse. Eine ewige nie alternde Jugend blüht in ihren Werken, und ihrem vielbewegten Leben ist der Stempel der triumphierenden Arbeit tief eingeprägt. Wenn wir z. B. den „Staat“ oder die „Gesetze“ Platons lesen, wo uns der grosse Weltphilosoph gerade dies Sichherumschlagen und Kämpfen mit dieser Welt in einer bezaubernd schönen Sprache schildert, uud dann zur Verklärung seiner Ideenlehre, immer in Bezug auf die Frage der Erziehung der Menschheit, sich mehr und mehr von der Welt der Verirrung und Vergänglichkeit ablöst und uns sanft auch mit hinanzieht, so denken wir unwillkürlich an Wagners Leben, Regenerationslehre und wunderbare Kunst. Platon sowohl als Wagner betrachten die Welt von ästhetischem Standpunkt aus als Phänomen und vom ethischen Inhalt aus als Wesen. — „Denn alles Gold auf der Erde sowohl als unter der Erde wiegt die Tugend nicht auf.“ (Platon. Gesetze 728[a]).

---

schönste und beste, dem folgen muss jeder Mann, schön dazu singend, wenn ihm die Gabe des schönen Gesanges zu Teil ward, mit dem er aller Götter und Menschen Sinn bezaubert.“ (Platon. Gastmahl 197[d].) — „Ein grosser Dämon ist der Eros; denn alles Dämonische ist zwischen Gott und Sterblichen .... zu dollmetschen und zu überbringen den Göttern was von den Menschen, und den Menschen was von den Göttern kommt.“ (Platon. Gastmahl 202[e].)

*) „Es muss also Jedermann teils zornig, teils so sanft als möglich sein. Denn den schweren und schwierig oder auch ganz und gar nicht gut zu machenden Uebeltaten Anderer kann man nicht anders entgehen, als indem man sie bekämpft und im Kampfe siegt und durchaus nicht unbestraft lässt; dies ist aber ohne edlen Zorn keine Seele im Stande.“ (Platon. Gesetze 731[a].)

Beide hervorragende Künstler empören sich gegen die derzeitigen Kunstzustände. Ja, sie äussern sich scharf und entschieden gegen die Kunst, aber freilich nicht aus Prinzip, sondern aus dem Grunde, weil die herrschende Kunst in ihrem Wesen und Inhalt viel mehr verderblich als belehrend und erzieherisch zu wirken vermag;*) und so wie Platon die

*) „Würdig, hehr und wohlanständig ist die göttliche Musik, wie sie die alten Griechen gebraucht haben. Die jetzigen Menschen aber führen im Theater eine ausgelassene, gebrochene Musik ein. Gegen eine derartige verdorbene Musik empörte sich wohl auch Platon (in dem dritten Buche des Staats). Plato hat sich nämlich mit der wissenschaftlich musikalischen Kunst eingehend, bei seinen Lehrern Drakon, Athenäus und Metell aus Agrigent, beschäftigt, so dass er wohl imstande war, die guten Seiten der verschiedenen Weisen zu schätzen, aber gerade in der von ihm vorgezogenen dorischen Harmonie fand er die mannhafte Würde, den sittlichen Charakter, die Wohlanständigkeit, durch welche die Bildung der Seele einsichtsvoller Menschen möglich ist . . . .“ (Plutarch. De musica 665, 667. Ausgabe von Reiske.) Plutarch bestätigt uns also dadurch, dass Platon in seinen Kunstbestrebungen und speziell in der Musik nicht etwa aus Unwissenheit oder Einseitigkeit, sondern gerade aus ethischen und ästhetischen Gründen manches verworfen, das Geziemende und das für seine Welt- und Kunstanschauung Geeignete bevorzugt hat. In überraschender Uebereinstimmung mit Platon finden wir die selben Kunstansichten als Leitmotive in Wagners reformatorischen Werken. Man braucht sich nur die Mühe zu geben, die erwähnten Prosaschriften von Wagner: „Das Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“ zu lesen. In den scheinbar gegen die Kunst im Allgemeinen gerichteten Aeusserungen Platons übrigens („Staat“ γ'. 214, 216 u. a.) kommt deutlich der Wunsch Platons zum Ausdruck, dass man beim Kunsttreiben die harmonische Ausbildung des Körpers und des Geistes zugleich berücksichtigen muss u.s.w. „Die Haupterziehung beruht auf der Musik, weil der Rhythmus und die Tonweise am meisten in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten erfassen als Träger der Wohlanständigkeit und sie wohlanständig machen, wenn Einer richtig erzogen ist, wenn aber nicht, das Gegenteil.“ (Platon. Staat γ'. 401d.) — „Die Harmonie aber, welche den Seelenbewegungen in uns verwandte Umläufe hat, scheint dem, welcher vernünftig mit den Musen Umgang pflegt, nicht zu einem vernunftlosen Vergnügen, wie jetzt, zu dienen, sondern ist uns von den Musen als Helferin verliehen worden, um den unregelmässig gewordenen Umlauf der Seele in uns zur Ordnung und Uebereinstimmung mit sich selbst zurückzuführen.“ (Platon. Timäos 47d.) — In diesem Sinne aber hat auch Wagner die hohe Mission und den geistigen Inhalt der Kunst aufgefasst. Aus solchen Prämissen kommt Platon schliesslich zur scharfen Beurteilung der ganzen dramatischen Kunst. Charakteristisch genug und einleuchtend sind dafür manche Stellen aus den *Νόμοι* Platons, wo wir die Motive und ethischen Gründe finden, aus welchen der Künstler Platon fast einseitig zu solchen Aeusserungen gegen das Theater kommt: „Hierauf aber wurden im Laufe der Zeit die Dichter Urheber einer den Musen entfremdeten Gesetzlosigkeit, indem sie, von Natur zwar mit Dichtertalente begabt, aber ohne Kenntnis des Rechten und Gesetzlichen hinsichtlich der Muse, der Begeisterung sich hingaben und weit über Gebühr am Genusse hafteten . . . . und alles Mögliche mit einander verbanden, und wider ihren Willen aus Unverstand über die musische Kunst die falsche Ansicht kund gaben, dass die musische Kunst durchaus keine richtige Beschaffenheit habe, sondern nach dem Genusse dessen, welcher sich an ihr erfreut, möge es nun besser oder schlechter sein, am richtigsten beurteilt werde. Da sie also derartige Gedichte machten und solche Ansichten hinzufügten, pflanzten sie der Menge in Beziehung auf die musische Kunst Gesetzlosigkeit ein und Dreistigkeit, als wären sie fähig, ein Urteil darüber zu fällen. Infolge dessen wurde also das Publikum aus einem lautlosen ein redendes, als verstände es, was in der musischen

schlechten Künstler seiner Zeit, die nur zur Verweichlichung der Sitten beitragen, fern von Griechenland sehen möchte, so verurteilt auch Wagner energisch jene frivole, zertrennungssüchtige und inhaltslose Kunst der modernen Menschen. Jedenfalls sind beide Kulturmächte ersten Ranges und zielen auf das selbe Resultat hin, mit dem Unterschied, dass Platon mehr in dem Gebiete der abstrakten Begriffe, durch seinen vorwiegend künstlerisch-philosophischen Geist, spekuliert, während Wagner von der Kunst als von dem Zentrum der höchsten Weltpotenz ausgehend, deren Verhältnisse und wahren Beziehungen zum Leben, zur Philosophie, zur Wissenschaft und Religion, Staat und Politik mit philosophisch-künstlerischer Kraft darlegt. Durch sein geniales Gestaltungs- und Darstellungsvermögen in ästhetisch-drastischer Art und Weise ergreift, belehrt und führt er uns in musikalischer Harmonie zu den ätherischen Gebieten idealer Vollkommenheit im Geiste der platonischen Ideenwelt. Wenn Platon als der κατ ἐξοχήν künstlerische Philosoph des Altertums bezeichnet wird, so verdient unser Wagner unbestritten und vollgültig der κατ' ἐξοχήν philosophische Künstler der Neuzeit genannt zu werden. Indessen kann es nicht genug betont werden, dass Wagner in erster Reihe ein genialer Künstler war. Das Theater ist die Stätte, wo seine poetisch-philosophische Kunst in sinnlicher Anschauung unter voller ästhetischer Mitwirkung der übrigen Künste in organisch harmonischer Verbindung zum Ausdruck kommen soll. Ja, die Kunst ist die Sonne, deren Lichtfülle alle geistigen Gebiete mit magischem Glanze bestrahlt. Und gerade wie Platon verlässt auch Wagner nie — trotz der feinsten philosophischen Durchgeistigung seiner dramatischen Personen und Handlungen — den Boden des wahrhaftigen Lebens. Daher bilden auch seine Werke den Ausdruck einer wahren Kunst, einer herrlichen Offenbarung des Willens zum Leben in einer starken Betonung der erhabenen künstlerischen Freude.

IV. Kapitel.

R. Wagner und Aristoteles.

α) Einleitung: Zur Erkenntnistheorie.

Nachdem Wagner in der platonischen Welt, durch die griechisch-klassische Litteratur vorbereitet und eingeführt, seinen genialen Blick zum Schauen geübt und geschärft hat, so wendet er sich jetzt der anderen aussichtsvollen und lehrreichen Seite, der aristotelischen zu, um das durch

---

Kunst schön ist und was nicht, und es entstand hierin aus einer Herrschaft der Besten eine schlimme Herrschaft des Publikums .... und die Furchtlosigkeit erzeugte Unverschämtheit." (Platon. Gesetze γ. 700a.)

das Empfängnis- und Anempfindungsvermögen Angeschaute und Angeeignete zur künstlerischen Produktivität, zur schöpferischen Gestaltungskraft zu verwandeln — mitzuteilen. „Die Mitteilung" sagt Wagner ausdrücklich, „ist der Genuss des schaffenden Künstlers." (IV. 232).

Die weltbeglückende Freude daran empfindet also Wagner selbst vor allem und zwar in seinem tiefsten Gefühl der Liebe. Aus der inbrünstigen Kraft dieser Himmelsmacht der Freude und der Liebe fliesst auch sein umfassendes Wissen, Kennen und Können, seine erstaunliche Vielseitigkeit, welche ihn zu einer weltüberlegenen Persönlichkeit erhebt.*) Das Primäre in der Erkenntnistheorie bleibt doch nach Wagner immer wieder nicht die wissenschaftliche Theorie im aristotelischen Sinne, nicht die abstrakte verstandesmässige Reflexion, sondern die intuitive Anschauung. Denn aus dieser reinen Anschauung, worin der Kern und Keim aller dichterischen Produktivitätsfähigkeit steckt, entsteht nach Wagner allmählich oder intuitiv das wahre und reine Erkennen, welches nun in den Mitteilungsdrang umschlägt:

„Die grosse Wonne des Momentes der genialen Anschauung", sagt Wagner, „kommt doch eben von dem endlichen Gelingen her, sich als Gattung selbst zu sehen und zu erkennen; dies ist es so vorherrschend, dass das moralische Mitleid dabei ganz schweigt: der erschütterndste Anblick, die grauenhafteste Erkenntnis berührt uns nur so weit, als sie eben Anschauung der Gattung durch sich selbst, Ueberwindung der persönlich bewussten Anschauung ist: wir rufen uns da in begeisterter Herausgerissenheit zu, ja, das bin ich (Gattung — Idee). — Was das Ding an sich in reiner Potenz ist, zeigt sich erst in der genialen Anschauung, wo eben der Irrtum der Individualität beseitigt wird und reine Erkenntnis eintritt; da sehen wir denn, dass dieser Wille etwas anderes ist, als nur Wille zum Leben, nämlich der Wille zu erkennen, das ist sich selbst zu erkennen. Deshalb die hohe, entzückende, beseligte Befriedigung. — Abstraktes Erkennen: zuvor Intuitives; dazu gehört aber ein tüchtiges Temperament. Wir reden zuviel, und — sehen zu wenig." (Nachlassband 112.)

Wagner hat, seiner eigentümlichen Individulität gemäss den Horizont der philosophischen Betrachtung in Bezug auf die Erkenntnistheorie bedeutend erweitert, indem er, aus dem Kompromiss der platonischen Begeisterungstheorie und der aristotelischen Wissenschaftslehre den metaphysisch erkennenden künstlerischen Genius herleitet, welcher nicht nur mit tiefem Einblick,

*) „Ich kann den Geist der Musik", sagt Wagner, „nicht anders fassen, als in der Liebe. Von seiner heiligen Macht erfüllt, gewahrte ich, bei erwachsender Sehkraft des menschlichen Lebensblickes, nicht einen zu kritisierenden Formalismus vor mir, sondern durch diesen Formalismus hindurch erkannte ich, auf dem Grunde der Erscheinung, durch sympathetische Empfindungskraft das Bedürfnis der Liebe unter dem Drucke eben jenes lieblosen Formalismus. Nur wer das Bedürfnis der Liebe fühlt, erkennt dasselbe Bedürfnis in Anderen: mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfängnisvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfnis auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstossende Berührung mit ihrem äusserlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfnis tätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Aerger; und so war ich daher Künstler, nicht kritischer Litterat." (G. Sch. IV. 264.)

sondern auch noch mit poetischem Geiste das Wesen der Welt und sich selber als Idee und Gattung unmittelbar zu durchschauen und erkennen vermag. Wagner ist sich auch der Beweggründe seiner schöpferischen Tätigkeit vollbewusst. Der Künstler ist nach Wagner weiser als der bloss erfahrene Gelehrte, insofern als der Künstler durch die reine Anschauungsfähigkeit die Ursachen der Erkenntnis, das „Weil" *διότι* (siehe Metaphys. Arist. I. 1) die Ursachen „dass" (*τὰς αἰτίας τῶν ποιουμένων*), mit dem einfachen erfahrungsmässigen (*ὅτι*) des Gelehrten in Uebereinstimmung zu bringen befähigt ist. Bei dem Künstler ist eben dadurch das Wahrnehmungsvermögen in höherem Grade entwickelt, dass er *εὐφυής* und *μανικός* zugleich ist (Poet. 1455[a]). Wagner ist nämlich in der Tat durch seine Einbildungs- und Gestaltungskraft nicht nur ekstatisch (*ἐκστατικός*) sondern auch noch plastisch gestaltend (*εὔπλαστος*). In diesem Punkt übrigens scheint, was das Moment der künstlerischen Extase anbelangt, auch Aristoteles mit Platon übereinzustimmen, denn in der Rhetorik z. B. (III. 7) sagt Aristoteles die Poesie ist göttlich („*ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις*") und in Probl. 954[a], 34: „Viele werden erfasst von wahnsinnigen oder enthusiastischen Krankheiten; daher erst dann sind die Sibyllen, die Bakiden und die gottbewirkten überhaupt richtig göttlich, wenn sie nicht infolge krankhafter Zustände, sondern durch das natürliche Temperament schöpferisch tätig werden." Das heisst, Aristoteles unterscheidet hier den pathologischen Wahnsinn von dem poetischen, welcher eigentlich auf einem „tüchtigen Temperament", wie Wagner auch anerkennt, beruht, und so wie Platon in „Ion" zum Beweis seiner Begeisterungstheorie das Beispiel von Tynnichos aus Chaleidon erwähnt, dass dieser ohne grosser Poet zu sein einen vortrefflichen Paian gedichtet hätte, so führt hier Aristoteles (Probl. 954) den Marakos aus Syrakus an, der ein besserer Dichter gewesen, sobald er in Exstase geraten sei, („*ὅτ' ἐκστατίη*"). — Unser Wagner ist aber ein zielbewusster genialer Künstler, der durch seinen musikalischen Genius das Göttliche mit dem Reinmenschlichen zu vereinigen vermochte. Darum verlangt er auch von uns, zum richtigen Verständnisse seiner Kunst, Begeisterung, gesunde Sinne und ein menschliches Herz. Zum Schluss wollen wir noch einmal Wagner darüber reden lassen:

„Wo der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken lässt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkündigen kann, — da ist es der Künstler, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren — dem Menschen verlangt. Der Künstler vermag es, eine noch ungestaltete Welt im Voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im Voraus zu geniessen. Aber sein Genuss ist Mitteilung. — Es kommt der Tag, an dem einst dieses Vermächtnis zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt eröffnet wird! Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist Niemand Anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigenen Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; — nur einer aber kann dies: — der Künstler. — Nun denn, ich gebe Euch Zeit

und Musse, darüber nachzudenken: — denn nur mit meinem Werke seht Ihr mich wieder!" — (G. Sch. IV 232, 344.)

In dem schöpferischen Selbstgefühl, das bei Wagner zum Ausdruck kommt, liegt eben der Beweis dafür, dass er das Bewusstsein seiner künstlerischen Fähigkeit, mit der eigenen Seligkeit noch Millionen Menschen selig zu machen, besass. Grosse Dichter und tiefempfindende Künstler haben immer dies Gefühl geteilt. So Hesiod in der Einleitung zur Theogonie:

„So sprachen die Töchter des grossen Zeus. Sie gaben mir das Sceptrum, einen vollblühenden Zweig von Lorbeer und beschenkten mich mit der göttlichen Gabe, damit ich auch die Zukunft neben der Vergangenheit besingen kann." Also hat er schon im Voraus die Ueberzeugung, dass seine Werke beachtet werden. So auch Pindar u. s. w. (Siehe Bergk, Griechische Litteraturgeschichte I. 178.)

β) Das Drama.

Wir wollen hier das geistige Verhältnis Wagners zu Aristoteles lediglich in Bezug auf das Gesamtkunstwerk, das Drama, möglichst deutlich, in grossen Zügen wiedergeben.

Dass Wagner sich mit Aristoteles befasst, dass er seine Theorien und Regeln über die dramatische Kunst durchdacht hat, ist zweifellos. In „Oper und Drama",*) wo Wagner mit künstlerischem Auge und scharfsinnig die Entstehung und den Entwickelungsweg des modernen Dramas untersucht, beginnt er den 2ten Teil seiner Erörterungen mit folgenden einleitenden Worten: „Das moderne Drama hat zweierlei Ursprung: einen natürlichen, unserer geschichtlichen Entwickelung eigentümlichen, den Roman, — und einen fremdartigen, unserer Entwickelung durch Reflexion aufgepfropften, das, nach den missverstandenen Regeln des Aristoteles aufgefasste griechische Drama." (G. Schr. IV. 6.)

Wie in allen kunstkritischen und kunstphilosophischen Schriften Wagners, so bewegt sich auch hier der Grundgedanke seiner Betrachtungen um das ideale Vorbild seiner musischen Anschauung. Wagner geht nämlich immer von der Ueberzeugung aus, dass das höchste Kunstwerk, das griechische Drama, so wie es sich in seiner Blütezeit gestaltete, die einzige Grundlage zur Entwickelung der dramatischen Kunst bildet, und führt in der genannten Schrift weiter aus, dass seit dem Erlöschen dieses Gesamtkunstwerkes, welches in sich die politisch- und gesellschaftlich-sozialen Bedingungen der Existenzberechtigung der Kunst überhaupt trug, die dramatische Kunst so gut wie gar nicht mehr existierte. Denn die sogenannte Renaissancezeit war, nach Wagner, gerade diejenige Epoche, in

*) „Hier hast Du mein Testament" (schrieb Wagner von Zürich aus gleich nach der Vollendung dieser Schrift an seinen Freund Uhlig), „ich kann nun sterben. Was ich nun noch tun könnte, kommt mir wie unnützer Luxus vor!" —

welcher die dramatische Kunst in falsche Bahnen geleitet worden ist, und, da sie so bis in die Neuzeit mit grossen groben Fehlern hineingezogen ist, den gänzlichen Verfall der dramatischen Kunst herbeiführte. Als Kardinalirrtümer der ganzen Kunstbewegung in dieser Hinsicht betrachtet Wagner erstens: die Annahme des Romans als Stoffes im Drama, wodurch sich eine grundsätzlich schlechte Geschmacksrichtung ausgebildet habe, und zweitens: die falsche Auffassung und Erklärung der Regeln des Aristoteles, infolge dessen eine verhängnisvolle Verwirrung, ein trauriges Gebilde eines fingierten Dramas hervorgegangen sei. Die Ursache aber des ganzen Verfalles der Kunst erblickt Wagner in den politisch-sozialen Zuständen, in den gesellschaftlichen Verhältnissen des modernen Menschen. Er hat aufgehört frei, schön und stark zu sein. Der künstlerische Mensch der alten Griechen ist jetzt der Mode*) unterworfen. Die Genossenschaft der Künste wurde zerstört durch den egoistischen Trieb des modernen durchaus unkünstlerischen Menschen. Daher die Entstehung jener reformatorisch-revolutionären Gedanken und die Regenerationslehre Wagners, der im Namen der heiligen Kunst alles unternehmen wollte bis zur Selbstaufopferung. Alle diese eifrigen Bestrebungen Wagners haben als Grundmotiv sein prinzipielles griechisches Vorbild und zielen auf die Wiederherstellung des freien, schönen und starken Menschen, welcher die Voraussetzungen und Bedingungen einer weiteren Entwickelung der Kunst in sich trägt.

„Der eigentliche Kern unserer Poesie", sagt Wagner, „liegt im Roman; im Streben diesen Kern so schmackhaft wie möglich zu machen, sind unsere Dichter wiederholt auf fernere oder nähere Nachahmung des griechischen Dramas verfallen." (IV. 6.) — „Als Schauplatz ward in den Palästen der Fürsten den Schauspielern der prachtvolle Saal angewiesen, in welchem sie mit geringen Modifikationen ihre Szene herzustellen hatten. Stabilität der Szene ward als maassgebendes Haupterfordernis für das ganze Drama festgestellt, und hierhin begegnete sich die angenommene Geschmacksrichtung der vornehmen Welt mit dem modernen Ursprunge des ihr vorgeführten Dramas, den Regeln des Aristoteles. . . ." (13.) — „die aristotelischen Regeln, nach denen dieses (fingierte) Drama konstruiert wurde, machten auch die Einheit der Szene zu einer wichtigen Bedingung." (14.) „— aus ihrer heimischen Sage hatten die griechischen Tragiker sich solche Stoffe, als höchste künstlerische Blüte dieser Sage, verdichtet: der moderne Dramatiker, der von den äusserlichen Regeln ausging, die jenen Dichtungen entnommen worden waren, konnte das poetische Lebenselement seiner Zeit, nicht zu der Dichtigkeit zusammendrängen, dass er dem äusserlich auferlegten Maasse entsprochen hätte, und nichts als die — natürlich entstellende — Nachahmung und Wiederholung jener schon fertigen Dramen blieb ihm daher übrig." (14.)

Das Drama der Griechen, welches aus dem Leben herausgegriffen, im innigsten Zusammenhang mit der natürlichen Entwickelung des freien, schönen und starken Griechen stand und mit den damaligen politisch sozialen Verhältnissen sich vertrug, dies selbe Drama wird jetzt von aussen her nach den missverstandenen Regeln des Aristoteles konstruiert und im

*) Man lese z. B. die mit Ueberzeugungskraft und empirisch-philosophischem Sinne verfassten Ausführungen Wagners über „die kunstwidrige Gestaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Abstraktion und der Mode." (G. Sch. III. 55.)

modernen Gewande präsentiert. Hier lag, nach Wagner, der grosse Irrtum. Dazu kommt noch der Inhalt des modernen Lebens überhaupt, „der sich immer nur noch im Romane verständlich darzustellen vermochte." Dies Leben war unmöglich zu so plastischer Einheit zusammen zu drängen, dass es sich in der Form des griechischen Dramas hätte äussern können.

Auf rein philologische Untersuchungen der berühmten und viel besprochenen dramatischen Regeln des Aristoteles einzugehen unterlässt Wagner, weil es seiner Geistesrichtung widerstrebt. Seine ganze Art der Betrachtung liefert uns jedoch den Beweis, dass er, infolge tieferer autodidaktischer Studien, die Fähigkeit gewonnen hat das Wesen der dramatischen Kunst im Sinne des Aristoteles zu erfassen, und im grossen wissenschaftlich-künstlerischen Styl zu interpretieren. So findet Wagner in den aristotelischen Darstellungen die systematische Formulierung seiner Theorie von der Genossenschaft der reinmenschlichen Kunstarten im Drama.

Und in der Tat bestätigt uns Aristoteles in seiner „Poetik" mit wissenschaftlich autoritativer Gründlichkeit die unwiderlegbare Zusammengehörigkeit der in den Bestandteilen des Dramas vertretenen Kunstarten durch die einheitliche Fassung des Mythos.

In der „Poetik" Cap. VI sagt Aristoteles ausdrücklich: „Und so hat denn notwendig eine jede Tragödie nach ihrer Qualität sechs Bestandteile, nämlich Fabel, Charaktere, Reflexion, das Theatralische, sprachlichen Ausdruck und musikalische Komposition. (Aristoteles. Ueber die Dichtkunst. 1450ª, 7.)

Wir bemerken vor Allem, dass Aristoteles hier, schon durch den sprachlichen Ausdruck des Satzes, welcher eine emphatisch ausgesprochene Behauptung ist, die harmonische Zusammenfügung der in diesen sechs Teilen des Dramas enthaltenen Kunstarten als notwendig bezeichnet, indem er mit: *ἀνάγκη οὖν* beginnt und im polysyntheten Schema eng miteinander die betreffenden Worte: *μῦθος καὶ ἤθη καὶ διάνοια καὶ λέξις καὶ ὄψις καὶ μελοποιία* verbindet. Die einzelnen Künste im Drama betrachtet Aristoteles nicht etwa im Stadium der Enwickelung, sondern alle zusammen in ihrer klassischen Vollendung verbunden, nachdem sie „ihre Natur erlangten": „Und nachdem sie (die Tragödie) viele Umwandlungsstufen durchgemacht hatte, blieb sie stehen, da sie die ihrer Natur gemässe Gestaltung erlangt hatte" (Aristoteles. Ueber die Dichtkunst Cap. IV 1449ª, 14 und 23) und vorher: „Da nun sonach das Nachahmen in unserer Natur liegt und fürs zweite auch von Harmonie und Rhythmus ein Gleiches gilt — denn dass die Versmaasse nur besondere Arten der Rhythmen sind, liegt zu Tage — da man also schon von Anfang an die erforderliche natürliche Anlage besass und diese allmählich in sehr hohem Grade ausbildete, so entsprang endlich die wirkliche Poesie aus den anfänglichen rohen Stegreifversuchen. Sie spaltete sich aber gleich nach der verschiedenen Charaktereigentümlichkeit ihrer Pfleger." (Aristoteles. Ueber die Dichtkunst Cap. IV 1448ᵇ, 20.)

Die einheitliche Fassung des Mythos bedingt die einheitliche, organisch gegliederte Zusammenfassung der Teile, d. h. der verschiedenen Kunstarten im Drama. „Die Teile müssen (sagt Arist. Poetik. Schluss VII. 1451ª 32) zum Ganzen in der Beziehung stehen, dass durch Versetzung oder Auslassung irgend eines Teiles das Ganze verändert und in Unordnung gebracht wird. Denn was durch seine Existenz und Nichtexistenz bedeutungslos wird, vermag auch nicht den Organismus des Ganzen zu beeinflussen.“ — So führt Aristoteles auch in den „Problemen“ XIX, wo die Rede von der Musik ist, aus, dass die künstlerischen Mittel überhaupt keineswegs spezifisch sind, in dem Sinne, dass jede Kunst bestimmte Mittel ausschliesslich für sich habe; vielmehr, meint er, beteiligten sich verwandte Künste daran, um das Drama zu erzeugen. So die Sangkunst mit der Plastik durch die Gestalt, die Musik mit der Tanzkunst durch das gemeinsame Mittel des Rhythmus, die Musik mit der Poesie durch die Stimme, den Rhythmus und die Harmonie u. s. w. Das Drama vereinigt in sich alle drei Momente in der Nachahmung des Ethos, Pathos und der Handlung.

So konnten die verschiedenen Kunstarten im Drama die höchste Leistungsfähigkeit für das Darstellungskunstwerk erreichen. Die ganze Betrachtungsart des Aristoteles in der „Poetik“ bezw. in der „Politik“ u. a. trägt diesen charakteristischen Zug der harmonischen Genossenschaft aller reinmenschlichen Kunstarten im Drama. Poesie, Musik, rhythmische Körperbewegungen, plastische Darstellung und malerische Wirkung werden zum dramatischen Gesamtausdruck zusammengefasst.

Dies Charakteristikum des griechischen Dramas war es, worin Wagner zunächst den aristotelischen Ausführungen entsprechen konnte; aber noch mehr, als mit dem Gedanken seiner eigenen Kunsttheorie auffallend übereinstimmend, musste ihn ansprechen: die natürliche Entwickelung durch die einheitliche Auffassung des Mythos im Drama. Inhalt und Darstellungsmittel werden von Aristoteles („Poetik“ IV) als etwas dem Menschen der damaligen Blütezeit naturgemässes, aus der natürlichen Anlage des künstlerischen Menschen sich Entwickelndes betrachtet. Dass die Poesie diejenige Kunst ist, welche unter allen anderen Gattungen gerade im Drama zur vollen Geltung kommt, dies hat übrigens auch Aristoteles prinzipiell zeigen wollen, indem er einzig der Poesie in Bezug auf das Drama seine grösste Aufmerksamkeit zugewandt und ein selbständiges Werk gewidmet hat. Im übrigen sind ja Dichtung und Musik bei den alten Griechen fast synonyme Begriffe. Die Musik in antiker Bedeutung ist der unumgänglich notwendige Faktor jeder geistigen und körperlichen Entwickelung, und in der Poesie gewinnt sie ihre adäquate hohe Stellung, sodass sich Musik und Poesie wechselseitig ergänzen, um im Drama zu reinster Harmonie sich zu vereinigen. Hier liegt also die Grundidee und die Entwickelungsbedingung jenes Dramas, wie es sich Wagner gedacht und ausgeführt hat.

Betrachten wir nun etwas näher diese Elemente und Bestandteile der theatralischen Kunst nach der aristotelischen Darlegung in einer vergleichenden Parallele mit Wagners Drama.

γ) Der Mythos.

Der Mythos ist nach Aristoteles die Seele des Ganzen, das heisst das Wesen der Dichtkunst, denn dem Dichter ist freigestellt, den Mythos nach seiner eigenen Anschauung zu bearbeiten. Der Dichter beabsichtigt zu sagen: „nicht die Geschehnisse, sondern was geziemend, möglich ist, nach dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen muss." (Poetik IX. 1451^{b}, 16, 30). Daher nun der dramatische Dichter nicht die Geschichte, sondern die Mythologie als Hauptstoff ergreift — wie es eben auch Wagner getan hat —, insofern ist also die Poesie nach Aristoteles „gediegener und philosophischer" als die Geschichte. Die Tragödie hat den ersten Schritt zur Philosophie der Geschichte getan, indem sie selbst das geschichtlich Geschehene nicht als Zufall, sondern vom philosophischen Standpunkt der Idee und Notwendigkeit, der kausalen Verknüpfung aus, nach dem moralischen Wahrheitsinhalt betrachtet und behandelt. Die Poesie und speziell die dramatische Kunst erfasst den Kern der Wahrheit durch den Schein der Wirklichkeit, und diese Idee bringt sie zum lebendigen Ausdruck durch die theatralische Darstellung in dem Gesamtkunstwerk, dem Drama. — „Die Grundlage also und gleichsam die Seele der Tragödie ist der Mythos. Den zweiten Rang aber nehmen die Charaktere ein." (Arist. über die Dichtkunst Kap. VI 1450^{a}, 38.) — „Das wichtigste von allen diesen Stücken ist nun aber andererseits doch die Zusammenfügung des Verlaufs der Begebenheiten." — (Kap. VII 1450^{a}, 15.) — „Es erhellt aber aus dem Gesagten auch noch dies, dass nicht das die Aufgabe des Dichters ist, das wirklich Geschehene zu berichten, sondern vielmehr darzustellen, wie Etwas geschehen kann und was möglich ist nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit. Der Geschichtsschreiber nämlich und der Dichter unterscheiden sich nicht (etwa) von einander durch die Darstellung in ungebundener und gebundener Rede, denn es könnte das Werk des Herodotos in Verse gebracht sein, und es würde doch immerhin nur ein Geschichtswerk bleiben in Versen wie sonst ohne Verse. Vielmehr das ist der Unterschied, dass der Geschichtsschreiber darstellt, was wirklich geschehen ist, der Dichter dagegen, wie etwas geschehen kann. Deshalb ist denn auch die Poesie philosophischer und steht höher als die Geschichte, denn jene stellt mehr das Allgemeine, diese mehr das Einzelne dar. Von allgemeiner Natur nämlich ist es, in welcherlei Weise es jeglicher Art von Charakter zukommt jedesmal zu reden oder zu handeln, und zwar nach Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit, und darauf zielt die Poesie. (Kap. IX 1451^{a}, 36.) — Vergl. Döring „Kunstlehre des Aristoteles" S. 215:

„Durch die Komposition des Mythos wird die Dichtung über das Gebiet des zufälligen, abnormen Geschehens, in die Sphäre eines von diesen Schlacken des Zufalls gereinigten, normalen und idealen Geschehens entrückt, und ist sie so philosophscher und von höherer Güte als die Geschichte, da auch die Philosophie anstatt des Zufälligen das Notwendige, anstatt der Ausnahme die Regel und das Gesetz sucht, — im Sinne des höheren Wahrheitsgehalts u.s.w.“ auch S. 216. etc. M. Schasler hebt in seiner „Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst“ mit besonderem Nachdruck dies Moment hervor, indem er betont: „Als einer der tiefsten und wahrhaft spekulativen Aussprüche des Aristoteles, worin diese Ueberzeugung ausgedrückt ist, kann jenes erhabene Wort von ihm betrachtet werden, dass „die Poesie sowohl philosophischer als auch ernsthafter sei als die Geschichte, womit er das Drama als das gereinigte Bild der geschichtlichen Wirklichkeit bezeichnet. Dies ist die grosse Tat des Aristoteles u. s. w.“ — „Die poetische Erfindung somit“, sagt Schasler weiter, „als Gestaltung eines ideell wirklichen Vorbildes, ist, ganz abgesehen von der äusserlichen Gestaltung, von der Aus- und Aufführung (in Drama), der eigentliche Kern der Dichtung. Die Poesie stellt also Aristoteles, sofern auch sie das Allgemeine und Wahrhafte, das Notwendige und Wesentliche zum Inhalt hat, unmittelbar neben die Philosophie, welche als Wissenschaft auch nur um ihrer selbst, nicht ihrer Folgen wegen zu erstreben ist, also die selbe Freiheit und Reinheit besitzt wie die Kunst; nur dass die Philosophie das Allgemeine als Begriff, die Kunst in Form sinnlicher Gestalt d. h. also „nachahmend“ darstellt. — Aristoteles verlangt, dass der Dichter den gegebenen Stoff gleichsam in sein eigenes Fleisch und Blut verwandle und aus sich heraus wieder schaffe. Dazu aber sei notwendig, dass der Dichter nicht die blosse Wirklichkeit, sondern den notwendigen Inhalt derselben auffasse und als solchen gestalte.“ S. 135. — Diesen Gedanken des philosophischen Inhalts des Dramas durch den Mythos entwickelt nun Wagner ausführlich in den schon erwähnten Schriften, und zwar in dem selben Aristotelischen Sinne. Homer war der Quell des dramatischen Stoffes. Der epische Dichter war so zu sagen der natürliche Erzeuger des Materials, der Mythen, welche der Dramatiker als Werkzeug zur Lösung philosophischer Probleme durch die aus innerer Notwendigkeit entwickelte theatralische Kunst gebrauchen konnte. Die einheitliche Zusammenstellung des mythischen Inhalts zu einem organischen Ganzen, so dass die Teile des Mythos nicht nur äusserlich und locker, wie es bei der epischen Dichtung der Fall ist, sondern im inneren Zusammenhang der Ursachen und Wirkungen zusammengefügt werden, dies ist nach Aristoteles und Wagner die grosse Kunst des dramatischen Künstlers: „Das wichtigste ist die Zusammenfügung des Verlaufs der Begebenheiten. Denn die Tragödie ist eine nachahmende Darstellung nicht von Personen, sondern von Handlung und Leben, auch Glück aber und Unglück besteht

in Handeln und Tätigkeit, und der Endzweck unseres Strebens geht auf eine bestimmte Art von Tätigkeit . . . folglich aber sind die Begebenheiten und der Mythos der Endzweck der Tragödie, der Zweck aber ist das Wichtigste von Allem." (Arist. über die Dichtkunst Kap. VI 1450ª, 15.)

Es ist hieraus zu folgen, dass der dramatische Dichter wesentlich philosophisch gestimmt sein muss, um in seiner dramaturgischen Tätigkeit diese *σύστασις τῶν πραγμάτων* im harmonischen Zusammenhang mit den inneren Gesetzen des Wahren, Guten und Schönen zur äuseren Darstellung zu bringen. Dass Wagner in dieser Hinsicht seine grosse dramaturgische*) Aufgabe gelöst hat, dafür spricht überzeugend die Trilogie des Nibelungenrings, wo Wagner mit einer dämonischen Fügung der philosophisch künstlerischen Macht das grosse Problem der Befreiung der Liebe vom Materialismus zum gewaltigen Weltkampf entfaltet, die moralische Katharsis bewirkt und mit prometheischer Ergriffenheit (*δεινότης*) die himmlische Fackel der Liebe, in voller Verklärung des Ideales, der verfinsterten Atmosphäre der gegenwärtigen Welt gegenüber stellt. Man begreife aber auch, angesichts einer solchen Tat, dass, wer die dramatische Kunst zu einer solchen Macht erhob, auch einer der gewaltigsten Philosophen sein muss, der Philosoph des Mythos:

„Das Unvergleichliche des Mythos ist, dass er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war es nur, ihn zu deuten. Nicht überall stand schon der griechische Tragiker mit voller Unbefangenheit vor dem von ihm zu deutenden Mythos: der Mythos selbst war meist gerechter gegen das Wesen der Individualität, als der bedeutende Dichter. Den Geist dieses Mythos hatte der Tragiker aber insoweit vollkommen in sich aufgenommen, als er das Wesen der Individualität zum unverrückbaren Mittelpunkte des Kunstwerkes machte, aus welchem dieses nach allen Richtungen hin sich ernährte und erfrischte. So unentstellt stand dieses urzeugende Wesen der Individualität vor der Seele des Dichters, dass ihr ein Sophokleischer Aias und Philoktetes entspriessen konnten, — Helden, die keine Rücksicht der allerklügsten Weltmeinung aus der selbstvernichtenden Wahrheit und Notwendigkeit ihrer Natur herauslocken konnte zum Verschwimmen in den seichten Gewässern der Politik, auf denen der windkundige Odysseus so meisterlich hin- und herzuschiffen verstand. Den Oedipusmythos brauchen wir auch heute nur seinem innersten Wesen nach getreu zu deuten, so gewinnen wir an ihm ein verständliches Bild der ganzen Geschichte der Menschheit." — — „Das Wunder im Dichterwerke unterscheidet sich von dem Wunder im religiösen Dogma dadurch, dass es nicht, wie dieses, die Natur der Dinge aufhebt, sondern vielmehr sie dem Gefühle begreiflich macht." — „Gerade das vollste Verständnis der Natur ermöglicht es erst dem Dichter, ihre Erscheinungen in wunderhafter Gestaltung uns vorzuführen, denn nur in dieser Gestaltung werden sie als Bedingungen gesteigerter menschlicher Handlungen uns verständlich." (G. Sch. IV. 64, 82, 86.)

Dies ist eben das Wunderbare in dem Mythos, meint Wagner, dass er das Uebersinnliche, das Ideale in sich enthält, welches der dramatische Dichter im innersten Wesen aufzufassen, zu deuten und sinnlich darzustellen hat. Diese Deutung aber des mythischen Inhalts, wodurch das

*) Das Wort im ursprünglichen griechischen Sinne.

Moment des Staunens, der Verwunderung hervorgebracht wird, treibt den Menschen überhaupt zum Philosophieren. Aus diesem Grunde, sagt Aristoteles, liebt der Philosoph wohl auch den Mythos: „Denn durch das Staunen kamen die Menschen je und je zum Philosophieren. Der Zweifelnde und Staunende fühlt sich unwissend. So ist der Philosoph auch Philomyth, denn der Mythos gehört zum Wunderbaren.“ (Aristoteles Metaphysik I. Kap. 982^b, 12.)

Diesem philosophisch-dramaturgischen Geiste Wagners verdanken wir auch die Aufklärung der germanischen Mythologie, aus deren Sagengewirre ein einheitlicher, poesievoller und inhaltsreicher Mythencyklus erwuchs, welchen Wagner so wunderbar zu dramatisieren und lebendig auf der Bühne darzustellen verstand. Diese Fähigkeit ist nun unbestritten eine Frucht seiner gründlichen mythologischen Studien. Die griechische Mythologie ist der Ausgangspunkt, von dem aus sich Wagner in seinen klassischen Studien orientiert, und auf deren Grundlage er seine Kunst- und Lebensanschauung aufbaut. Und in der Tat, unglaublich gross ist der Einfluss und von ausserordentlicher Tragweite das Verdienst der griechischen Mythologie, indem sie ihm in Fleisch und Blut übergegangen, seinen ganzen Sinn umspannt, seine künstlerisch angeregte Phantasie poetisch leitet und schöpferisch fördert. So schreibt Wagner von der griechischen Mythologie in seinen Tagebuchblättern 1859:

„Es ist eine unerhört üppige Welt von Mythen, die alle so plastisch und prägnant sind, dass man ihre Gestalten nie wieder vergisst: und wer sie endlich recht genau versteht, der hat die tiefste Weltanschauung darin. Aber die Griechen machten eben kein dogmatisches Wesen davon. Sie dichteten und stellten dar. Ganze Künstler, tief und genial! Herrliches Volk!“ — „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes, der Mythos Anfang und Ende der Geschichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunst ist. Die Vermittlerin zwischen Anfang und Mittelpunkt, wie zwischen diesem und dem Ausgangspunkte, ist die Phantasie.“ (G. Sch. IV. 91.)

Auch Platon erkannte diesen dichterisch-philosophischen Gehalt des Mythos, nicht weniger als Aristoteles, an. So liess z. B. Sokrates im Gefängnis sein Dämonion immer das selbe Traumbild erscheinen, das ihn für Poesie und Musik begeisterte. Den Stoff für seine Muse suchte er dann in den Fabeln des Aesopos: „Eben so ermunterte mich (Sokrates spricht) der Traum Musik zu treiben, indem die Philosophie die höchste Musik ist, und ich mich mit ihr beschäftigte . . . . hierauf habe ich, in Betracht, dass der Dichter, wenn er wirklich ein Dichter sein will, Mythen aber nicht Reden dichten müsse, ich aber selbst kein Mythendichter bin, von den Fabeln des Aesopos, welche ich bei der Hand hatte und kannte, diejenigen, welche mir zuerst aufstiessen, in Verse gebracht.“ (Platon. Phädon Cap. 4. 61.)

In sämtlichen künstlerischen und philosophischen Prosaschriften Wagners treffen wir kaum eine Seite, wo nicht der wundertätige Mythos mit seiner

allgewaltigen Bedeutung und Aenderung direkt oder indirekt zum Vorschein käme.

Der Mythos, im aristotelischen Sinne aufgefasst und weiter entwickelt, ist für Wagner der Inbegriff aller echten Kunst und Philosophie geworden. Der allerschönste und bedeutungsvollste Gewinn aber, den mit Wagner das neuklassische Deutschland — und nicht weniger dadurch auch die ganze zivilisierte Welt — diesem Mythos verdankt, ist die Wiedergeburt des tatkräftigen und schönen Germanentums, welches Wagner in seiner ursprünglich reinmenschlichen Gestalt erfasst, in echt künstlerischem Gewande lebendig uns darstellt und durch die ethisch-aesthetische Wirkung zu neuem Leben aus der Erstarrung ruft. Dazu ist aber Wagner gelangt, indem er von dem Prinzip des freien, schönen und starken Menschen seiner natürlichen musischen Anschauung ausging, und die griechische Mythologie, Geschichte, Litteratur und Philosophie durchwanderte. So liefert uns Wagner in der Geschichte der geistigen Entwickelung der grossen Individualitäten abermals den glänzenden Beweis für die einigende und nationalisirende Macht der griechisch-klassischen Bildung. Denn jene Studien sind es, die in Wagners Bewusstsein das Gefühl der Nationalität wachgerufen haben, und einen anfänglich durchaus universalistisch gestimmten Wagner in einen echt germanisch fühlenden und von patriotischer Gesinnung erfüllten deutschen Wagner umwandelten:

„Ein empfindungsvoller, sehnsüchtiger Patriotismus stellte sich bei mir ein, von dem ich früher durchaus keine Ahnung gehabt hatte. Dieser Patriotismus war frei von jeder politischen Beifärbung." (G. Sch. IV. 268.) „— Zum ersten Male sah ich den Rhein, — mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue." — „Ich kehrte jetzt . . . . . zum „Siegfried" zurück, und zwar nun auch mit vollem Bewusstsein von der Untauglichkeit der reinen Geschichte für die Kunst." — „Seit meiner Rückkehr aus Paris nach Deutschland, hatte mein Lieblingsstudium das des deutschen Altertums ausgemacht. . . . . In dem Streben, den Wünschen meines Herzens künstlerische Gestalt zu geben, und im Eifer, zu erforschen, was mich denn so unwiderstehlich zu dem urheimatlichen Sagenquelle hinzog, gelangte ich Schritt für Schritt in das tiefere Altertum hinein, wo ich denn endlich zu meinem Entzücken, und zwar eben dort im höchsten Altertume, den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft antreffen sollte. Meine Studien trugen mich so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos; ein Gewand nach dem anderen, das ihm die spätere Dichtung entstellend umgeworfen hatte, vermochte ich von ihm abzulösen, um ihn so endlich in seiner keuschesten Schönheit zu erblicken. Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessieren muss; sondern der wirkliche, nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengtester, freiester Bewegung erkennen durfte: „der wahre Mensch überhaupt". — Gleichzeitig hatte ich diesen Menschen auch in der Geschichte aufgesucht. Hier boten sich mir Verhältnisse, und nichts als Verhältnisse; den Menschen sah ich nur insofern, als ihn die Verhältnisse bestimmten, nicht aber wie er sie zu bestimmen vermocht hätte. Um auf den Grund dieser Verhältnisse zu kommen, die in ihrer zwingenden Kraft den stärksten Menschen zum Vergeuden seiner Kraft an ziellose und nie erreichte Zwecke nötigten, betrat ich von Neuem den Boden des hellenischen Altertums, und ward auch hier endlich wiederum nur auf den

Mythos hingewiesen, in welchem ich den Grund auch dieser Verhältnisse erkannte: nur waren in diesem Mythos jene sozialen Verhältnisse in ebenso einfachen, bestimmten und plastischen Zügen kundgegeben, als ich zuvor in ihm schon die menschliche Gestalt selbst erkannt hatte; und auch von dieser Seite her leitete mich der Mythos gerade wieder einzig auf diesen Menschen als den unwillkürlichen Schöpfer der Verhältnisse hin, die in ihrer dokumental-monumentalen Entstellung als Geschichtsmomente, als überlieferte irrtümliche Vorstellungen und Rechtsverhältnisse, endlich den Menschen zwangvoll beherrschten und seine Freiheit vernichteten. — Hatte mich nun schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen. Erst jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Dramas zu machen, was mir nie eingefallen war, so lange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenliede kannte." (G. Sch. IV. 268, 311, 314 u. s. w.)

So überzeugt verlässt nun Wagner schon nach „Rienzi" ein für allemal das Gebiet des Romans und der Geschichte. Er wendet sich für die Wahl des dramatischen Stoffes jetzt mit entschiedener Bestimmtheit zur Mythologie. Durch die Kraft seiner künstlerisch-poetischen Sehnsucht erreicht er den Urquell des ewig Reinmenschlichen. Durch Apollon zum Siegfried. In Siegfried erblickt nun Wagner den Vertreter der hellenischen Weltanschauung, den Typus jenes freien, schönen und starken Menschen für die Zukunft. Ohne diesen Siegfried hätte Nietzsche seinen „Uebermenschen" nicht ersonnen, sowie er den Namen dafür dem Faust verdankt. — „Wollen wir nun das Werk des Dichters" sagt Wagner „nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssten wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewusstsein gerechtfertigten, den der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neuerfundenen, und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen." (IV. 88.) In der bedeutenden Schrift: „Die Wibelungen, eine Weltgeschichte aus der Sage", die Wagner schon im Sommer des Jahres 1848 verfasste, finden wir sozusagen eine historische Hypostasierung seiner eigenen mythologischen Theorie in Uebereinstimmung mit seiner prinzipiellen Kunsttheorie. Mit philosophisch-poetischer Hellsicht versucht der Künstler Wagner darin die historischen Tatsachen der geschichtlichen Entwickelung Deutschlands aus dem Geiste der Mythologie zu erklären, und als Weltereignisse von kosmopolitischer Bedeutung hinzustellen.

Das führt uns jedoch zu weit von Aristoteles weg.

δ) Ethos.

Die zweite wichtige Stellung im Drama nach dem Mythos nehmen, nach Aristoteles, τὰ ἤθη ein, d. h. die Charaktere der handelnden Personen, welche in ihren ethischen Bestrebungen die Tendenz und die durchgehende Hauptidee des Dramas bedingen. Aristoteles definiert das ἦθος folgendermaassen:

— „Es ist aber Charakter (nur) Dasjenige, was eine Willensrichtung offenbart.“ — (Arist. Poetik 1450^{b}, 8.)

Diese Willensrichtung (*προαίρεσις*) nun ist der Begriff und die Bedingung des sittlichen Prinzips — das moralische Bewusstsein der handelnden Personen, welche dadurch vernünftigerweise wollen und auswählen oder bevorzugen können — also die Ursache und der Beweggrund jeder sittlichen Handlung. Aristoteles sagt ausdrücklich: „die Willensrichtung als Beweggrund ist der Anfang der Handlung“ (*„πράξεως μὲν οὖν ἀρχὴ προαίρεσις, ὅθεν ἡ κίνησις“*). „Der dramatische Dichter“, führt Aristoteles weiter aus, „muss beachten, dass die Charaktere gut, geziemend, natürlich und unveränderlich bleiben.“ Die Haupttriebfeder jedoch, welche die Grundidee des Dramas fördert, ist die *προαίρεσις*, denn, wenn die *προαίρεσις* gut ist, so ist alles gut, meint Aristoteles. Weil eben dadurch der innere Zusammenhang der mythischen Darstellung zum prinzipiellen ethischen Wert erhoben und die Lösung der dramatischen Probleme ermöglicht wird. „In Bezug auf die Frage sodann, ob es den Anforderungen der Sittlichkeit entspricht oder nicht, wenn der Dichter seine Personen in einer gewissen Weise reden oder handeln lässt, ist nicht bloss darauf zu sehen, ob die Handlung oder Rede an und für sich würdig oder unedel ist, sondern auch auf den Handelnden und Redenden, und zwar mit Bezug darauf, gegen wen oder wann oder zu wessen Gunsten oder zu welchem Zwecke er so redet oder handelt, wie z. B. eines höheren Guten wegen, welches er hierdurch bewirken, oder eines grösseren Uebels, welches er hierdurch abwenden will.“ (Arist. Ueber die Dichtkunst 1461^{a}, 8). — „Ausserdem muss man nun aber gerade wie bei der Verknüpfung der Begebenheiten so auch bei den Charakteren stäts entweder nach dem (innerlich) Notwendigen oder (doch) nach dem Wahrscheinlichen trachten. (Ebenda 1454^{a}, 33). — „Da nun endlich die Tragödie nachahmende Darstellung edlerer Charaktere ist, so muss man (als tragischer Dichter) es ähnlich machen wie die tüchtigen Porträtmaler. Auch diese nämlich geben einerseits die eigentümlichen Züge der dargestellten Personen naturgetreu wieder und verschönern sie dabei andererseits dennoch. So muss denn auch der Dichter, wenn er zornmütige oder leichtsinnige oder einen anderen Fehler an ihrem Charakter tragende Leute darstellt, sie in diesen Eigenschaften dennoch edel halten. . . . Diese Stücke hat der tragische Dichter in Obacht zu nehmen und zu ihnen auch noch diejenige Klasse von sinnlicher Bühnenwirksamkeit, welche noch neben der aus dem Wesen dieser Art von Poesie (bereits) mit unmittelbarer Notwendigkeit sich als Folge ergebenden besonders zu erstreben ist. Ueber diesen Punkt ist indessen zur Genüge (bereits) in den von mir veröffentlichten Erörterungen gehandelt worden.“ (Arist. über die Dichtkunst 1454^{b}, 8.)

Aus den letzten Worten des Aristoteles über die Naturnotwendigkeit des Wesens der dramatischen Dichtung in Bezug auf die ethisch-ästhetischen Bestrebungen des Dichters geht hervor, dass er (Aristoteles) dies Thema

gerade ausführlich in den leider verloren gegangenen Kollegienheften (ἐκδεδομένα) erörtert hat. Darum unterbricht er hier so schroff die so wichtigen Untersuchungen über ethopoeïa. Diesen grossen Verlust ersetzt uns aber Wagner in seinen Schriften über das Wesen der dramatischen Kunst, indem er von seinem prinzipiellen Standpunkt aus die Verhältnisse des Individuums zur Gesellschaft und zum Staate auf die Naturnotwendigkeit des ethischen Inhalts des Mythos zurückführt und mit philosophischem Geiste durchleuchtet. „Die Naturnotwendigkeit äussert sich," sagt Wagner, „am stärksten und unüberwindlichsten im physischen Lebenstriebe des Individuums, — unverständlicher und willkürlicher deutbar aber in der sittlichen Anschauung der Gesellschaft, aus welcher der unwillkürliche Trieb des Individuums im Staate endlich beeinflusst oder beurteilt wird... (Siehe G. Sch. IV. 54.) Wagner ergreift mit ernster Erwägung dies Moment der ἠθοποιΐα aus dem griechischen Drama und bearbeitet es zum prinzipiellen wichtigsten Inhalt der wahren Kunst überhaupt, indem er darauf den Hauptwert der didaktischen Wirkung des Dramas legt. Die προαίρεσις ist eben bei Wagner jene freie, energische Willenskraft, welche auf ethischen Gründen beruht und durch welche der Mensch die Tätigkeit zur Weltüberwindung gewinnt. Das Ethische in der Kunst ist bei Wagner die Conditio sine qua non, das Primäre, der Kern und die Seele des Ganzen, während das Aesthetische die Darstellung, der schöne, mit künstlerischer Wirkung verklärte Ausdruck des ersteren ist. Dies Prinzip der ethischen Ueberzeugung ist ja dasjenige, was Wagner so überragend auszeichnet.*) Das war auch einer der Hauptgründe, wodurch die Entfremdung zwischen Wagner und Nietzsche hervorgerufen worden ist.**) Die Harmonie der natürlichen Beschaffenheit des Menschen mit der inneren Ueberzeugung von der moralischen Weltordnung durch die Gerechtigkeit***) aufrecht erhalten, das ist das ethische Prinzip Wagners. Jede Hemmung der moralischen Tätigkeit, jede äussere oder innere Störung dieses Gleichgewichts verursacht den tragischen Kampf. Wagner erkennt also den tragischen Schuldbegriff und die ὕβρις der alten Griechen im Drama nicht an.

Als besonders geeignet für die ethische Dramatisirung hebt Wagner den Oidipus-Mythos hervor, den er einer tiefsinnigen, psychologischen

*) „Die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist die Krone aller Erkenntnis." (G. Sch. X. 260.)

**) Der bedeutsamste Grund der Entfremdung zwischen Wagner und Nietzsche liegt wohl in der Divergenz der Anschauungen, die am deutlichsten nach dem Erscheinen des „Parsifal" zum Ausdruck kam. Dem ethisch-religiösen Idealismus Wagners trat schroff die individualistisch-anarchistische Weltanschauung Nietzsches entgegen.

***) „Als Agesilaus", erzählt Wagner, „zur Zeit des beschränkten Gesichtskreises befragt wurde, was er für höher halte, die Tapferkeit oder die Gerechtigkeit, erklärte er, wer stäts gerecht sei, bedürfe der Tapferkeit gar nicht. Ich glaube, man muss solch' eine Antwort gross nennen." (G. Sch. X. 124.)

Analyse unterwirft. In dieser Betrachtung versucht er den Beweis zu erbringen, dass von der Gewohnheitsmoral und konventioneller, vertragsmässiger Ethik, welche nach Wagner die Grundlage der Gesellschaft und des willkürlichen Staates bildet, das Gefühl der natürlichen Notwendigkeit, die Liebe allein den Menschen zu befreien und ihm sein natürliches Recht wiederzugeben vermag. Die vollbewusste natürliche Liebe Antigone's repräsentiert das echte natürliche Sittlichkeitsprinzip, und diese Liebe Antigone's vernichtete auch den willkürlichen Staat: „Heilige Antigone! Dich rufe ich nun an!" (apostrophiert Wagner zum Schluss) „Lass deine Fahne wehen, dass wir unter ihr vernichten und erlösen!" (G. Sch. IV 63.)

Diese Erörterungen sind insofern von grosser Wichtigkeit, weil eben dadurch manche scheinbar sittlichkeitswidrige dramaturgische Momente in den Bühnenwerken Wagners und besonders im „Ring des Nibelungen" erklärt und ausgeglichen werden. Wer die betreffenden Prosaschriften Wagners gründlich kennte, würde ein richtiges Verständnis für die Tendenz und den geistigen Inhalt seiner Werke nie vermissen lassen. Grosse Dichter und wahrhaft weitblickende und edel gesinnte Künstler gehen nie von engen und kleinlichen Gesichtspunkten aus. Sie scheuen nicht die Darstellung der Leidenschaften um des grossen Zieles der Ueberwindung oder Erlösung willen. Sie werfen ihren genialen Blick in die Welt hinein, uud durch die grossen Konflikte und tragischen Kontraste des Lebens erfassen sie das wahrhaft Gute und Schöne. So meint es auch Aristoteles, wenn er in der oben angeführten Stelle von den Anforderungen der Sittlichkeit spricht.

Von diesem freien und höheren ethischen Standpunkt aus betrachtet nun Wagner den Oidipus-Mythos und gibt uns in seiner Auffassung viele einleuchtende Winke. Dadurch gelangt er wieder zu seiner Naturanschauung des Reinmenschlichen, und durch das Erlösungsprinzip der reinen, natürlichen unverfälschten Liebe bewirkt er die moralische Katharsis.

Aus dieser Erklärung des Oidipus-Mythos lernen wir auch aus Wagners eigenem Munde, wie jene erschütternde Tragik des Geschwisterpaares, Siegmunds und Sieglindens, in der „Walküre" aufzufassen ist. — Wagner betrachtet das Theater als den Herd der ethischen Bildung, der sittlichen Erziehung und Vervollkommnung der Menschheit überhaupt. Wie wäre nun dies Alles damit vereinbar?

„In dem Theater", sagt Wagner, „liegt der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung. Kein anderer Kunstzweig kann je zu wahrer Blüthe und volksbildender Wirksamkeit gelangen, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Anteil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist." — „Hier im Theater ist der ganze Mensch mit seinen niedrigsten und höchsten Leidenschaften in erschreckender Nacktheit sich gegenüber gestellt, und wird an sich selbst zu bebender Lust, zu stürmendem Schmerz, zu Hölle und Himmel hingetrieben." — „Denn gewiss ist es, dass die öffentliche Sittlichkeit sehr wohl nach dem Charakter der öffentlichen Kunst einer Nation beurteilt werden kann: keine Kunst wirkt aber so mächtig auf die Phantasie und das Gemüt eines Volkes, als die theatralische. —

Wer dem Theater die allerentscheidendste Wichtigkeit für den Einfluss des Kunstgeistes auf den sittlichen Geist einer Nation absprechen oder auch geringschätzen will, beweist, dass er gänzlich ausserhalb dieses wahren Wechselverkehres steht, und verdient weder in Litteratur noch in Kunst beachtet zu werden.“*) — „Ich setze nämlich als die Bedingung für das Erscheinen des Kunstwerkes in allererster Stelle das Leben, und zwar nicht das im Denken willkürlich wiedergespiegelte des Philosophen und Historikers, sondern das allerrealste, sinnlichste Leben, den freiesten Quell der Unwillkürlichkeit.“ (G. Sch. VIII. 60, IX. 318, VIII. 43, IV. 239.)

Es ergibt sich nun aus diesen Untersuchungen, wie wir glauben, ziemlich deutlich, dass das Studium der grichischen Mythologie, welches Wagner schon im Gymnasium als Hauptbeschäftigung betrachtete und stäts mit Vorliebe trieb, durch die Kenntnis der aristotelischen Erörterungen darüber neue Nahrung und ernstere Anknüpfungspunkte mit seiner eigenen Kunsttheorie gewonnen, und dadurch sich zu bedeutungsvoller Wirkung ausgebildet hat. Durch dieses Studium hat Wagner jenen kunstphilosophischen Sinn, jenes innere Verständnis für die Weiterentfaltung des Wesens der dramatischen Kunst in allen ihren manigfaltigen Beziehungen zur Welt und zum Menschen erhalten. Derartigen Anregungen verdankt er auch die Durchgeistigung seiner schriftstellerischen Leistung, über die Nietzsche sich einmal äussert: „Es sind darin Sätze und Seiten, welche zu dem Schönsten gehören, was die deutsche Prosa besitzt.“ (Nietzsche, R. Wagner in Bayreuth S. 89.)

Der Mythos ist nun nach Wagner der Stoff und zugleich die Form, das ästhetische Material. Die ἠθοποιία — der Inhalt, die ethische Tendenz des Kunstwerkes, welche nicht auf konventioneller Moral der gesellschaftlichen oder staatlichen Willkür, sondern auf keuscher Naturnotwendigkeit beruht. Das müssen wir im Auge behalten. Dieser Geist der Mythologie durchdringt die Werke Wagners und bietet uns das einfache Verfahren dar zur Erklärung vieler Schwierigkeiten in Bezug auf die dramaturgische ἠθοποιία — Schwierigkeiten die uns sonst als Rätsel und Geheimnisse erscheinen, und zu deren Erforschung eine umfangreiche Wagner-Litteratur geschaffen worden ist, welche der Litteratur über die homerische Frage, quantitativ wenigstens, nicht nachsteht. So macht uns Wagner selbst auf diesen mythologischen Charakter und die inhaltliche Bedeutung seiner Bühnenwerke, die eng mit seiner Lebens-, Welt- und Kunstanschauung verbunden sind, aufmerksam. In der Schrift z. B. „Eine Mitteilung an meine Freunde“, worin Wagner sich selber, sein Leben und seine Werke einer tiefempfundenen psychologischen Autokritik unterzieht, finden wir ausführliche und sehr belehrende Berichte darüber. Es ist eine von denjenigen Schriften Wagners, über die Nietzsche mit Bewunderung sich äussert: „Gewisse Schriften Wagners, wie „Beethoven“ „über das Dirigieren“, „über Schauspieler und Sänger“, „Staat und Religion“ etc.

*) „Die Gewöhnung an schöne Rhythmen und Melodien hat auch Liebe zu schönen Sitten bei der Jugend zu Folge“, sagt Aristoteles. Politik VIII. 5.)

machen jedes Gelüst zum Wiedersprechen verstummen und erzwingen sich ein stilles, innerliches, andächtiges Zuschauen, wie es sich beim Auftun kostbarer Schreine geziemt". (Nietzsche, R. Wagner in Bayreuth S. 89.)

„Auch nach dieser Richtung hin", sagt Wagner, „nämlich in der Darstellung der historisch sagenhaften Momente, durch die ein so ausserordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erscheinung an die Sinne kommen konnte, leitete mich immer nur ein Trieb, nämlich das von mir Erschaute so deutlich und verständlich wie möglich der Anschauung Anderer mitzuteilen; und immer war es auch hier nur der Stoff, der mich in allen Richtungen hin für die Form bestimmte. (IV. 300.) — So hielt ich mich zur Versicherung des beabsichtigten richtigen Eindruckes mit desto grösserer Bestimmtheit an die ursprüngliche Gestalt des Stoffes des Mythos, die in ihren naiven Zügen mich selbst so unwiderstehlich bestimmt hatte. (300.) — Der Richtung, in die ich mich mit der Konzeption des „Fliegenden Holländers" schlug, gehören die beiden ihm folgenden, dramatischen Dichtungen, „Tannhäuser" und „Lohengrin" an. (264.) — Die Empfängnis war genau so alt als die Stimmung, die sich anfangs in mir nur vorbereitete, und, gegen berückende Eindrücke ankämpfend, endlich zu der Aeusserungsfähigkeit gelangte, dass sie in einem ihr angehörigen Kunstwerke sich ausdrücken konnte. — Die Gestalt des „Fliegenden Holländers" ist das mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist, in seiner allgemeinsten Bedeutung, die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. In der heiteren hellenischen Welt treffen wir ihn in den Irrfahrten des Odysseus und in seiner Sehnsucht nach der Heimat, Haus, Herd und — Weib, dem wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten des bürgerfreudigen Sohnes des alten Hellas. (265.) — Dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib, — sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft. (266.) — Auch Lohengrin ist kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht; wie es überhaupt ein gründlicher Irrtum unserer oberflächlichen Betrachtungsweise ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten. Keiner der bezeichnetsten und ergreifendsten christlichen Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigentümlich an: er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seiner besonderen Eigentümlichkeit gemodelt. . . . Wie der Grundzug des Mythos vom „Fliegenden Holländer" im hellenischen Odysseus eine uns noch deutliche frühere Gestaltung aufweist; wie derselbe Odysseus in seinem Loswinden aus den Armen der Kalypso, seiner Flucht vor den Reizungen der Kirke, und seiner Sehnsucht nach dem irdisch vertrauten Weibe der Heimat, die dem hellenischen Geiste erkenntlichen Grundzüge eines Verlangens ausdrückte, das wir im „Tannhäuser" unendlich gesteigert und seinem Inhalte nach bereichert wieder finden: so treffen wir im griechischen Mythos auch schon auf den Grundzug des Lohengrinmythos. Wer kennt nicht „Zeus und Semele"? Der Gott liebt ein menschliches Weib, und naht ihr um dieser Liebe willen selbst in menschlicher Gestalt; die Liebende erfährt aber, dass sie den Geliebten nicht nach seiner Wirklichkeit erkenne, und verlangt nun, vom wahren Eifer der Liebe getrieben, der Gatte solle in der vollen sinnlichen Erscheinung seines Wesens sich ihr kundgeben. Zeus weiss, dass er ihr entschwinden, dass sein wirklicher Anblick sie vernichten muss; er selbst leidet unter diesem Bewusstsein, unter dem Zwange, zu ihrem Verderben das Verlangen der Liebenden erfüllen zu müssen: er vollzieht sein eigenes Todesurteil, als der menschentödliche Glanz seiner göttlichen Erscheinung die Geliebte vernichtet. — Hatte etwa Priesterbetrug diesen Mythos gedichtet? Wie töricht, von der staatlich-religiösen, kastenhaft eigensüchtigen Ausbeutung des edelsten menschlichen Verlangens auf die Gestaltung und wirkliche Bedeutung der Gebilde zurückschliessen zu wollen, die einem Wahne entblühten, der den Menschen eben erst zum Menschen machte! — Was ist nun das eigentümlichste Wesen dieser menschlichen Natur, zu der die Sehnsucht

nach weitesten Fernen sich, zu ihrer einzig möglichen Befriedigung, zurück wendet? Es ist die Notwendigkeit der Liebe, und das Wesen dieser Liebe ist in seiner wahresten Aeusserung Verlangen nach voller sinnlicher Wirklichkeit, nach dem Genusse eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins fest und innig zu umschliessenden Gegenstandes. Muss in dieser endlichen, sinnlich gewissen Umarmung der Gott nicht vergehen und entschwinden? Ist der Mensch, der nach dem Gotte sich sehnte, nicht verneint, vernichtet? Ist die Liebe in ihrem wahresten und höchsten Wesen somit nicht aber offenbar geworden? — Bewundert, Ihr hochgescheuten Kritiker, das Allvermögen der menschlichen Dichtungskraft, wie es sich im Mythos des Volkes offenbart!" (289 ff.)

So erzählt uns Wagner in anmutiger Schilderung, die in anderen Worten nicht wiederzugeben ist, weiter, wie und warum diese Erscheinung Lohengrins, als er ihm so durch den griechischen Mythos in seinen einfachsten Zügen bekannt geworden, ihn so unwiderstehlich anzog, dass er nach der Vollendung des „Tannhäuser" nur noch mit ihm sich zu befassen hatte.

„Ich fühlte mich ausserhalb der modernen Welt in einem klaren heiligen Aetherelemente, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühles mit den wohllüstigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpe empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, hinab auf die Gebirge und Täler blicken. Solche Spitzen erklimmt der Denker, um auf dieser Höhe sich frei, „geläutert" von allem „Irdischen", somit als höchste Summe der menschlichen Potenz zu wähnen: er vermag hier endlich sich selbst zu geniessen, und bei diesem Selbstgenusse, unter der Einwirkung der kälteren Atmosphäre der Alpenhöhe, endlich selbst zum monumentalen Eisgebilde zu erstarren, als welches er, als Philosoph und Kritiker, mit frostigem Selbstbehagen die warme Welt der lebendigen Erscheinungen unter sich betrachtet. Die Sehnsucht, die mich aber auf jene Höhe getrieben, war eine künstlerische, sinnlich menschliche gewesen: nicht der Wärme des Lebens wollte ich entfliehen, sondern der morastigen, brodelnden Schwüle der trivialen Sinnlichkeit eines bestimmten Lebens, des Lebens der modernen Gegenwart...." (IV. 294.) „Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Ueberzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die „Antigone" — in einem allerdings anderen Verhältnisse — für das griechische Staatsleben es war..." (IV. 297.) „Wem am Lohengrin nichts weiter begreiflich erscheint, als die Kategorie: Christlich-romantisch, der begreift eben nur eine zufällige Aeusserlichkeit, nicht aber das Wesen seiner Erscheinung u.s.w." (IV. 298.)

Nach derartigen Erklärungen Wagners selbst über die Entstehung und inhaltliche Entwicklung des „Fliegenden Holländers" „Tannhäuser" und „Lohengrin", haben wir kaum noch etwas hinzuzufügen, Wagner selbst sagt ausdrücklich darüber zum Schluss: „Mit dieser Arbeit und mit der hier gemachten Mitteilung, fühle ich nun, dem Drange, der mich zuletzt zum Schriftsteller machte, Genüge getan zu haben, in dem ich mir sagen zu dürfen glaube, dass, wer mich nun noch nicht versteht, mich unter allen Umständen auch nicht verstehen kann, weil er nicht — will!" — (G. Sch. IV. 335.)

In Bezug auf die *ἠθοποιία* bei Wagner ist vielleicht hier die Erörterung der Frage am Platze und nicht uninteressant, wie Wagner von

seinem prinzipiellen Standpunkte aus die viel besprochene und verschiedentlich missverstandene Männerliebe bei den alten Griechen auffasst und rechtfertigt. Er sagt:

„Die Schönheit des menschlichen Leibes war Grundlage aller hellenischen Kunst, ja sogar des natürlichen Staates gewesen; wir wissen, dass bei den adeligsten der hellenischen Stämme, bei den spartanischen Doriern, die Gesundheit und unentstellte Schönheit des neugeborenen Kindes die Bedingungen ausmachten, unter denen ihm allein das Leben gestattet war, während Hässlichen und Missgeborenen das Recht zu leben abgesprochen wurde. Dieser schöne nackte Mensch ist der Kern alles Spartanertums: aus der wirklichen Freude an der Schönheit des vollkommensten menschlichen, des männlichen Leibes, stammte die, alles spartanische Staatswesen durchdringende und gestaltende, Männerliebe her. Diese Liebe gibt sich uns, in ihrer ursprünglichen Reinheit, als edelste und uneigensüchtigste Aeusserung des menschlichen Schönheitssinnes kund. Ist die Liebe des Mannes zum Weibe, in ihrer natürlichsten Aeusserung, im Grunde eine egoistisch genusssüchtige, in welcher, wie er in einem bestimmten sinnlichen Genusse seine Befriedigung findet, der Mann nach seinem vollen Wesen nicht aufzugehen vermag, — so stellt sich die Männerliebe als eine bei weitem höhere Neigung dar, eben weil sie nicht nach einem bestimmten sinnlichen Genusse sich sehnt, sondern der Mann durch sie mit seinem ganzen Wesen in das Wesen des geliebten Gegenstandes sich zu versenken, in ihm aufzugehen vermag; und genau nur in dem Grade, als das Weib bei vollendeter Weiblichkeit in seiner Liebe zu dem Manne und durch sein Versenken in sein Wesen, auch das männliche Element dieser Weiblichkeit entwickelt und mit dem rein weiblichen in sich zum vollkommenen Abschlusse gebracht hat, somit in dem Grade, als sie dem Manne nicht nur Geliebte, sondern auch Freund ist, vermag der Mann schon in der Weibesliebe volle Befriedigung zu finden. Das höhere Element jener Männerliebe bestand aber eben darin, dass es das sinnlich egoistische Genussmoment ausschloss. Nichtsdestoweniger schloss in ihr sich jedoch nicht etwa nur ein rein geistiger Freundschaftsbund, sondern die geistige Freundschaft war erst die Blüte, der vollendete Genuss der sinnlichen Freundschaft: diese entsprang unmittelbar aus der Freude an der Schönheit, und zwar der ganz leiblichen, sinnlichen Schönheit des geliebten Mannes. Diese Freude war aber kein egoistisches Sehnen, sondern ein vollständiges Aussichherausgehen zum unbedingtesten Mitgefühl der Freude des Geliebten an sich selbst, wie sie sich unwillkürlich durch das lebensfrohe, schönheiterregte Gebahren dieses Glücklichen aussprach. Diese Liebe, die in dem edelsten, sinnlich-geistigen Geniessen ihren Grund hatte, — nicht unsere briefpostlich litterarisch vermittelte, geistesgemeinschaftliche, nüchterne Freundschaft, war bei den Spartanern die einzige Erzieherin der Jugend, die nie alternde Lehrerin des Jünglings und Mannes, die Anordnerin der gemeinsamen Feste und kühnen Unternehmungen, ja die begeisternde Helferin in der Schlacht, indem sie es war, welche die Liebesgenossenschaften zu Kriegsabteilungen und Heeresordnungen verband, und die Taktik der Todeskühnheit zur Rache für den gefallenen Geliebten nach unverbrüchlichsten, naturnotwendigsten Seelengesetzen vorschrieb . . .“ (IV. 134.)

Zum vollen Verständnisse dieser einsichtsvollen Ausführungen Wagners möchten wir einige parallele Stellen aus den Schriften Platons anführen, da ja Wagner unmittelbar daraus geschöpft hat: „Wer nämlich bis hierher in den Liebessachen geleitet ist und das Schöne der Ordnung nach und richtig schaut, der wird, indem er sich bereits der Vollendung in den Liebessachen nähert, plötzlich ein seiner Natur nach wunderbar Schönes erblicken, ... welches erstens stäts ist und weder entsteht noch vergeht, weder zu — noch abnimmt, dann nicht in dieser Hinsicht schön in jener hässlich ist . . . . sondern an und mit sich selbst ‚stäts einartig

seiend, alles andere Schöne aber an jenem Anteil habend . . . . Wenn also einer von da durch wahre Knabenliebe aufwärtssteigend jenes Schöne zu erblicken anfängt, der möchte beinahe die Vollendung erreichen. Dies ist nämlich der richtige Weg sich an die Liebessachen zu machen oder von einem Anderen dazu geleitet zu werden, dass man mit diesem einzelnen Schönen anfange und jenes einen Schönen wegen stäts aufwärts steige, gleichsam stufenweise, von einem zu zweien und von zweien zu allen schönen Körpern, und von den schönen Körpern zu den schönen Bestrebungen, und von den schönen Bestrebungen zu den schönen Kenntnissen, bis man von den Kenntnissen sich endlich zu jener Kenntnis aufschwingt, welche die Kenntnis an nichts Anderem als von eben jenem Schönen selbst ist, und man zuletzt das selbst erkennt, was schön ist (die Idee des Schönen) . . . . das Schöne selbst rein, lauter und unvermischt zu sehen, nicht entstellt von menschlichem Fleisch und Farben und vielem anderen sterblichen Tand, sondern er das göttliche Schöne selbst in seiner einfachen Gestalt zu erblicken im Stande wäre . . . (Platon. Gastmahl 210e.)

„Wer aber die Begierde nach dem Körper als Nebensache ansieht, und ihn mehr anschaut als liebt, dagegen in Wahrheit mit der Seele nach der Seele begehrend die Sättigung des Körpers am Körper für Uebermut hält, der wird Mässigung und Mannhaftigkeit und Edelsinn und Vernunft scheuen und ehren zugleich, und stets einen keuschen Umgang mit einem keuschen Lieblinge pflegen wollen." (Platon. Gesetze ἡ. 837 c.)

Der Schönheitssinn also allein war es, welcher die alten Griechen in allen Beziehungen ihres Lebens bestimmte und ihren Charakter veredelte. Darum hat auch Wagner vollständig recht, wenn er behauptet, dass die Schönheit des menschlichen Körpers, d. h. die griechische Plastik die Grundlage der griechischen Kunst bildete. Die plastisch vollkommenste Schönheit erblickten aber die Griechen in der Gestalt des freien, schönen und starken Jünglings.

Aber auch die Religion und der Götterglaube der alten Griechen hat sich an dem Anthropomorphismus gebunden erhalten, dieser künstlerischen Anlage des Hellenen zu Liebe, meint Wagner: „Götter hiessen sie nur, um ihre Natur als göttliche zu bezeichnen; das Göttliche selbst aber nannten sie: „der Gott"; „ὁ θεός." Nie ist es den Griechen beigekommen, den „Gott" sich als Person zu denken und künstlerisch ihm eine Gestalt zu geben wie ihren benannten Göttern; er blieb ein ihren Philosophen zur Definition überlassener Begriff, um dessen deutliche Feststellung der hellenische Geist sich vergeblich bemühte." (G. Sch. X. 215.)

Nach diesen trefflichen Ausführungen Wagners und im logischen Anschluss daran wird uns jetzt auch das Moment der Erlösung durch das liebende Weib im Drama klar, was so charakteristisch bei Wagners ἠθοποιία ist. Es besteht eben darin, dass das Weib, kraft seiner allmächtigen natürlichen Liebe und durch das aus dem Schönheitssinne emporquellende

keusche Mitgefühl der Freude und des Mitleides im Stande ist, über die Grenzen der egoistischen Sinnlichkeit hinaus, in das Wesen des geistig überlegenen Mannes einzudringen, in dem Manne vollständig aufzugehen, seine Natur zu begreifen und so die Erlösung zu vollziehen. Wagner ist nie müde geworden dies Motiv der Erlösung in seinen Prosaschriften und Bühnenwerken immer wieder in den verschiedensten Modulationen und Variationen anzuschlagen. Es ist eben jener sehnsüchtige Wunsch des Künstlers, ein Grundzug seiner Gemütsstimmung, die Ueberzeugung den Menschen durch die Liebe und Kunst aus den schlechten gesellschaftlichen Verhältnissen erlösen zu können. So fühlen sich der Fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, — Wagner selbst in der Einsamkeit der geistigen Sphäre, in der sie wegen ihrer anders gearteten Natur und durch die Erhabenheit ihrer Anschauungen den anderen Menschen gegenüber geraten sind, betrübt und werden von gewaltiger Liebessehnsucht erfüllt, — von der Sehnsucht nach dem Erlösung bringenden Weibe. Aus der Einsamkeitsnatur des Genies entstehen nun die Konflikte und tragischen Verwickelungen, so dass es notwendig erscheint das Frageverbot aufzuerlegen. Der Sinn dieses Frageverbotes ist nicht restlos zu ermitteln; es liegt doch uralt in dem Mythos, meint Wagner: „Ein uralter und manigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnten: auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmut und reinster Tugend, der alles hinriss und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel, in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumte. Der Unbekannte verschwand wieder, und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde.“ (G. Sch. IV. 291.)

Es bedeutet vielleicht das Glück mit seinem flüchtigen Charakter. Die Tragik des Dramas entspringt jedenfalls nicht aus dem Frageverbot als solchem, sondern aus dem Zwange der Seele, welcher sie zum Fragen treibt, diesen Zwang übt die „Welt“ auf die Seele aus, jene feindselige Welt der Gesellschaft und Geschichte, welche in der Person der Ortrud personifiziert und repräsentiert wird. Wagner selbst sagt darüber in seinem Briefe an Liszt (I. S. 264):

„So ist Ortrud ein Weib, das die Liebe nicht kennt. Hiermit ist alles, und zwar das Furchtbarste, gesagt. Ihr Wesen ist Politik. Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zu der Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzliche wahnsinnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Hass gegen alles Lebende, wirklich Existierende äussern kann. — Wir kennen in der Geschichte keine grausameren Erscheinungen, als politische Frauen. Nicht Eifersucht auf Elsa — etwa um Friedrichs Willen — bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sich einzig in der Szene des II. Aktes, wo sie — nach Elsa's Verschwinden vom Söller — von den Stufen des Münsters aufspringt ...“ —

Wir können also mit der Meinung Martin Berend's z. B., welcher auch von dem alten Mythos „Zeus und Semele" zur Erklärung der Dramaturgie „Lohengrins" ausgeht, aber dies soziale Moment verkennt, nicht übereinstimmen: „Die Tragik des Dramas beruht also nicht in einem Verschulden der Liebespaares, sondern auf dem ursprünglichen Gegensatz ihrer Naturen, der, bis zu einem gewissen Grade ihr höchstes Glück ausmacht, in den letzten Konsequenzen aber eine unüberbrückbare Kluft für sie bildet. — Elsa geht zu Grunde an der Unfähigkeit des Weibes mit seinem reinen Gefühlsleben die geistige Welt des Mannes erfasssen zu können."

Von persönlicher tragischer Schuld im gewöhnlichen Sinne unserer doctrinären Aesthetik ist bei Wagners Dramen überhaupt nie die Rede. Im übrigen aber ist gerade durch das reine Gefühlsleben das Weib bei Wagner im stande sich vollständig in die geistige Welt des Mannes zu versetzen. Wagner's sog. „Pessimissmus" gilt der Entartung der menschlichen Natur in der Welt der geschichtlichen Gesellschaft. Dem Menschen selbst gegenüber hat seine Liebe nie versagt, welche wurzelnd in der Freude an der ursprünglichen Schönheit der Natur, und angesichts ihrer Entartung zum Mitleiden werden musste. Ein Ausdruck dieser mitleidvollen Liebe ist auch seine Kunst. — „Mit der Schärfe unseres Ausdruckes", sagt Wagner, „für die Darstellung des traurigen Erfolges haben wir nie die menschliche Schlechtigkeit, sondern nur den menschlichen Irrtum bezichtigt, — wir haben weder aristokratische noch demokratische, weder liberale noch konservative, weder monarchische noch republikanische, weder katholische noch protestantische Interessen in unser Spiel zu ziehen gesucht usw." — sondern um hier, im Theater, „um seiner höchsten Zwecke willen die Mühe des Lebens in einem edelsten Sinne zu vergessen." (G. Sch. VIII. 111, 112, 123.) Denn: „Nicht Gut, nicht Gold noch göttliche Pracht, nicht Haus, nicht Hof noch herrischer Prunk; nicht trüber Verträge trügender Bund, nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz: selig in Lust und Leid lässt — die Liebe nur sein." (R. Wagner.)

ε) Mitleid.

Zur *ἠθοποιία* der dramatischen Kunst gehört auch noch das Moment des Mitleids, welches bekanntlich eine wichtige Rolle in den Bühnenwerken Wagners spielt und zwar im engsten Ideenzusammenhang mit dem ethischen Inhalt, mit der Tendenz des Dramas überhaupt. Hier stehen wir nun wieder vor einem Chaos von verschiedenen Ansichten und widersprechenden Meinungen, sodass es in der Tat eine übermässig schwierige Aufgabe wäre, daraus einen relativ klaren Begriff zu gewinnen, wenn wir nicht, nach unserem Prinzip, bei der Urquelle der natürlichen Anschauung des Dichters selbst Zuflucht nähmen. Wir meinen also mit Wagner, dass

wir dies überaus wichtige Moment des Mitleids zunächst weder in dem wohlbekannten tragischen Ἔλεος des Aristoteles, noch in dem philosophischen Mitleidsbegriffe Schopenhauers, weder in der christlichen Religion noch in dem Brahmanismus aufzusuchen haben, sondern vor allen Dingen in der Natur der Sache selbst, das heisst in dem Charakter des Dichters, in der Persönlichkeit Wagners, in seiner natürlichen ethisch-ästhetischen Grundrichtung und in der dadurch bedingten Weltanschauung.

Wer in Wagners Persönlichkeit eingedrungen ist, wer die Beweggründe seiner Gemütsstimmungen, und die psychologischen Eigenschaften des Menschen Wagner näher kennen gelernt, und sich zugleich mit der eigentümlichen Art seines Schaffens vertraut gemacht hat, der weiss wohl und fühlt mit ihm, wie das Band seines persönlichen Lebens, Handelns und Empfindens mit seinen Werken in engstem Zusammenhang steht, wie sein ganzes Gefühlsleben in lebendiger Wechselwirkung sich darin spiegelt. Wagners durchaus empfindliche Natur, das weiche Gemüt, das er von seiner Mutter erblich erhielt, bis zur kindlichen Naivetät und sanftesten Sentimentalität gesteigert, und dabei von mannhaft zuversichtlicher Aufrichtigkeit*) und vornehmer Gesinnung begleitet, blieb bis zu seinem Tode der glänzendste und zugleich verhängnisvollste Schatz seines Herzens. Seine

*) „Wer mich der Unaufrichtigkeit zeiht," ruft Wagner, von den bösen Zungen gepeinigt, seinem Freunde Liszt zu, „der hat es bei Gott zu verantworten; wer mich aber des Hochmuts zeiht, der ist albern. — Nicht mehr für mich, sondern für Andere besorgt, bemühte ich mich um die Aufführung meines für mich längst abgetanen Rienzi". — „Ich entsinne mich jetzt mit Schrecken, in welchen Pfuhl von Widersprüchen der übelsten Art diese blosse Besorgnis um äusseren Erfolg, bei meinen schon damals fest stehenden künstlerisch menschlichen Gesinnungen, mich brachte. Ich musste mich dem ganzen modernen Laster der Heuchelei und Lügenhaftigkeit ergeben, ... wobei ich doch wiederum deutlich empfand, dass mir dies nie wirklich gelingen konnte. Dies alles musste natürlich auch ohne den beabsichtigten Erfolg bleiben, weil ich nicht anders als sehr stümperhaft zu lügen verstand: meine immer wieder durchbrechende aufrichtige Gesinnung konnte mich aus einem gefährlichen Menschen nur noch zu einem lächerlichen machen..... So hatte ich meinen geringen Erfolg in Berlin in Wahrheit mehr auf meine schlecht gespielte Rolle des Diplomaten, als auf meine Oper zu beziehen ... Es war ein grässlicher Zustand, ... als ich selbst mit dem notgedrungenen Versuche zu meiner Selbstentehrung — gemeinhin Lebensklugheit genannt — durchgefallen war. Nie war mir der scheussliche Zwang, mit dem ein unzerreissbarer Zusammenhang unserer modernen Kunst- und Lebenszustände ein freies Herz sich unterjocht und zum schlechten Menschen macht, klarer, als in jener Zeit ..." (Briefwechsel mit Liszt I. 189, und G. Sch. IV. Mitteilungen an meine Freunde. S. 303, 304.) Das sind goldene Worte der absoluten Aufrichtigkeit eines wahrhaft ideal gestimmten Künstlers. Es wäre auch anders undenkbar, jene ätherischen Höhen der göttlichen Kunst zu erreichen als nur durch den schliesslichen Triumph der aufgehenden Sonne der Wahrheit. Und in der Tat herrscht bereits am Himmel des Schönen, Guten und Wahren gross und hellleuchtend dieser Stern R. Wagner's, nachdem er die dichten Nebel der Unwissenheit, der Missverständnisse, der Verirrung, ja der Bosheit, der Intriguen, des Egoismus und des Neides, welche ihn ein halbes Jahrhundert lang zu verfinstern versuchten, entschieden zerstreut hat. — „Les nuages peuvent cacher une étoile, mais les nuages passent et l'étoile demeure" (Lucy Felix Faure).

ästhetisch-künstlerische Erziehung bereicherte und verschärfte andererseits immer mehr und mehr sein Gefühlsvermögen. Und dann jene natürliche, unermesslich grosse und tiefempfundene Liebe Wagners zur Mutter Natur und zu allen ihren Geschöpfen, Menschen, Tieren und Blumen, noch verstärkt durch die durch nichts zu ersetzende grosse humane Bildung —, das war eben das wahrhafteste und wesentlichste Material zur vollständigen Entwickelung des Mitleidsgefühles bei Wagners persönlichem Charakter, welches er sodann naturgetreu seinem eigenen inneren Leben entnahm und durch seine Kunst uns mitzuteilen verstand. Darüber gibt uns Wagner selbst einleuchtende Erklärungen. So lesen wir z. B. in den „Tagebuchblättern" (Jahr 1857. S. 49):

„Vor Kurzem fiel mein Blick von der Strasse in den Laden eines Geflügelhändlers; gedankenlos übersah ich die aufgeschichtete, sauber und appetitlich hergerichtete Ware, als, während seitwärts einer damit beschäftigt war ein Huhn zu rupfen, ein Anderer soeben in einen Käfig griff, ein lebendes Huhn erfasste und ihm den Kopf abriss. Der grässliche Schrei des Tieres, und das klägliche, schwächere Jammern während der Bewältigung, drang mit Entsetzen in meine Seele! — Ich bin diesen so oft schon erlebten Eindruck seitdem nicht wieder los geworden. — Es ist scheusslich, auf welchem bodenlosen Abgrund des grausamsten Elends unser, im ganzen genommen, doch immer genusssüchtiges Dasein sich stützt! — Es ist dies meiner Anschauung von jeher so deutlich gewesen, und ist ihr, bei zunehmender Sensibilität, immer gegenwärtiger geworden, dass ich den gerechten Grund aller meiner Leiden eigentlich darin erkenne, dass ich Leben und Streben immer noch nicht mit Bestimmtheit aufgeben kann. — Ich habe mich darin beobachtet, dass ich mit sympathisch drängender Gewalt zu jener anderen Seite hingezogen werde und alles mich ernst nur insofern berührt, als es mir Mitgefühl, das ist: Mit — Leiden, erweckt. Dieses Mitleiden erkenne ich in mir als stärksten Zug meines moralischen Wesens, und vermutlich ist dieser auch der Quell meiner Kunst. — Diese Anlage zur Welterlösung durch das Mitleiden im Menschen, aber unentwickelt und recht geflissentlich unausgebildet verkommen zu sehen, macht mir nun eben den Menschen so widerwärtig, und schwächt mein Mitleiden mit ihm bis zur gänzlichen Empfindungslosigkeit gegen seine Not. Er hat in seiner Not den Weg zur Erlösung, der eben dem Tiere verschlossen ist; erkennt er diesen nicht, sondern will er sich ihn durchaus versperrt halten, so drängt es mich dagegen, ihm diese Türe gerade recht weit aufzuschlagen, und ich kann bis zur Grausamkeit gehen, ihm die Not des Leidens zum Bewusstsein zu bringen. Nichts lässt mich kälter als die Klage des Philisters über sein gestörtes Behagen: hier wäre jedes Mitleid Mitschuld." Und ferner (am 5. Okt. 1857. S. 59): „Wer fühlt es deutlicher als ich, dass diese unselige Kunst es ist, die mich ewig der Qual des Lebens und allen Widersprüchen des Daseins zurückgibt? Wäre diese wunderbare Gabe, dieses so starke Vorherrschen der bildnerischen Phantasie nicht in mir, so könnte ich der hellen Erkenntnis nach, dem Drange des Herzens folgend — Heiliger werden." — „Der Begriff gibt kein Leiden, aber in der Musik wird aller Begriff Gefühl; das zehrt und brennt, bis er zur hellen Flamme kommt, und das neue wunderbare Licht auflachen kann!" (Venedig, 2. März 1859. S. 61.)

Schon in dem Erstlingswerk Wagners „die Feen" treffen wir dies tiefe Mitleidsgefühl, die Sympathie des Künstlers mit den Tieren: „O! seht das Tier kann weinen! Die Träne glänzt in seinem Auge; o wie's gebrochen nach mir schaut!" Und im „Parsifal" erreicht das Mitleid in religiösphilosophischem Sinne und wunderbar künstlerischem Ausdruck den Gipfelpunkt seiner ethischen Verklärung.

Im Anschluss an dieses natürliche Element zur Entwickelung des Mitleidsgefühls müssen wir noch des Eindrucks gedenken, welchen Plutarch lediglich in dieser Hinsicht auf Wagner ausgeübt zu haben scheint.

Plutarch, einer der klassischen Schriftsteller, dieser vielseitig gebildete, vornehme und liebenswürdige Philosoph und Humanist des ersten Jahrhunderts nach Christus (42—120), der in seiner Zeit in den allseits glänzendsten Verhältnissen stand, die höchsten politischen und sozialen Würden in Griechenland wie auch in Rom erreichte, vermochte, durch die aus seiner umfassenden geistigen Fruchtbarkeit entsprungenen zahlreichen ethischphilosophischen Schriften auf hervorragende Geister bis zur Gegenwart einen mächtigen Einfluss auszuüben. Denken wir z. B. an Shakespeare, der das Material und den Gedanken zu einer ganzen Reihe seiner Römerdramen, unter welchen „Julius Cäsar" eins der bedeutendsten ist, aus den Schriften und parallelen Lebensbeschreibungen und Charakter-Darstellungen grosser Männer Plutarch's geschöpft hat, indem er Geschehnisse und Stimmungen der römisch-griechischen Zeit in die Verhältnisse des damaligen Londons projizierte. Weiter an Goethe, dessen „Faust" gleichfalls in gewissen Beziehungen unter Plutarchs Einfluss steht.*)

Wagner hat sich nun nicht nur zur Zeit seiner klassischen Studien mit Plutarch beschäftigt, sondern auch noch später nicht versäumt, von Zeit zu Zeit seine angenehm belehrende Plutarchlektüre wieder aufzuehmen. Das entnehmen wir untrüglichen Zeugnissen. So lesen wir in einem Briefe an M. Wesendonk aus Paris (24. September 1859 S. 179): „Nun lassen Sie mich mein Fieber vollends durch Ruhe und Lektüre Plutarch's beschwören."

Dass Wagner sich in Plutarch vertieft hat und dessen humanistisch-philosophischen Sinn wohltätig auf sich wirken liess, bestätigt uns der ausführliche Brief Wagners, den er aus Bayreuth, 3 Jahre ungefähr vor seinem Tode, (1879) an Ernst von Weber über die Vivisektionsbewegung schrieb. E. von Weber, der wohlbekannte Verfasser der „Folterkammern der Wissenschaft", hat Wagner durch eine Bitte zu diesem Brief angeregt, seine Meinung über die damals brennende Frage der Tierschutzfürsorge kundzugeben. In diesem Brief kommt Wagners Mitleidsgefühl mit der Tierwelt zum klaren Ausdruck, und zwar in Plutarch'schem Geiste. Wir entnehmen daraus nur die in Frage kommenden Stellen:

„— Einen Wegweiser hierfür gibt uns schon unser Freund Plutarch. Dieser hatte die Kühnheit ein Gespräch des Odysseus mit einen von Kirke in Tiere verwandelten Genossen zu erfinden, in welchem die Zurückverwandlung in Menschen von diesen mit Gründen von äusserster Triftigkeit abgelehnt wird. Wer diesem wunderlichen Dialoge gefolgt ist, wird sich schwer damit zurechtfinden, wenn er heutzutage die durch unsere Zivilisation in Untiere verwandelte Menschheit zu einer Rückkehr zu wahrer menschlicher Würde ermahnen will. — Rauheren Klimaten zugetriebene Völker, da sie für ihre Lebenserhaltung sich auf animalische Nahrung angewiesen sahen, haben bis in späte Zeiten das

*) Siehe Skeat. Shakespeare's Plutarch. (Bonn 1875.)

Bewusstsein davon bewahrt, dass das Tier nicht ihnen, sondern einer Gottheit angehöre; sie wussten mit der Erlegung oder Schlachtung eines Tieres sich eines Frevels schuldig, für welchen sie den Gott um Sühnung anzugehen hatten; sie opferten das Tier und dankten ihm durch Darbringung der edelsten Teile der Beute. Was hier religiöse Empfindung war, lebte, nach dem Verderbnis der Religion noch in späteren Philosophen, als menschenwürdige Ueberlegung fort; man lese Plutarch's schöne Abhandlung „über die Vernunft der Land- und Seetiere", um sich, zartsinnig belehrt, zu den Ansichten unserer Gelehrten — voll Beschämung zurückzuwenden...." (G. Schr. X. 201, 202.)

Aus dem Vergleich mancher parallelen Stellen, so z. B.

Wagner X.	207,	und	Plutarch	„*Γρύλλος*"*)	S.	113
„ „	206,	„	„	„	„	110 und 125
„ „	206,	„	„	„	„	106 „ 107
„ „	204, 207	„	„	„	„	104 u. a.

geht sogar hervor, dass Wagner manche Gedanken Plutarch's mit beinahe den selben Worten wiedergegeben hat. (Siehe auch Glasenapp. Das Leben R. Wagners II. 1. S. 388, 427, 428.)

„Unser Schluss im Betreff der Menschenwürde sei dahin gefasst," apostrophiert zuletzt Wagner in dem selben Briefe, „dass diese genau erst auf dem Punkte sich documentiere, wo der Mensch vom Tiere sich durch das Mitleid auch mit dem Tiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Tiere andererseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig behandelt wird."

*) Ausgabe Jacobus Reiske.

Zur Mozart-Feier.

Einer Zeit, die an Kunstschöpfungen argen Mangel leidet, scheint wenigstens die Erinnerung an frühere und deren Erzeuger einigen Trost zu gewähren, und sie ergreift daher gierig jede Gelegenheit, um in Erinnerungswonnen zu schwelgen, um mit dem Bewusstsein, dass der Gefeierte so Unvergängliches und darum stäts wieder zu Verherrlichendes hinterlassen hat, die nicht immer genaue Kenntnis seiner Werke zu verdecken und um ihm, was stäts leicht möglich ist, irgendwo ein neues Denkmal zu setzen. Für die glänzende Inscenesetzung solcher Feiern sorgen die Vereine und Gesellschaften, die sich den Namen irgend eines Meisters beigelegt haben, um unter dieser Flagge bei oft recht dürftiger Sorge für das volle Verständnis seines Wesens die Befriedigung einer ganzen Reihe persönlicher Wünsche gewähren zu können. Die grosse Menge feiert gern mit; weiss sie auch nicht immer bestimmt, um was es sich handelt. Sie besitzt eine scheue und ehrliche Verehrung für die grossen Geister und bewahrt ihnen die Treue, die sie ihnen in der Stille geschworen hat. Die Menge kennt nicht die verschiedenen Stellungen, die jedem schaffenden Künstler gegenüber eingenommen werden, und die sie gern den Eingeweihten überlässt. Haben diese nun wirklich so viel vor den Anderen voraus? sind sie das, wofür sie gelten möchten? Gewiss: wenn sie sich gründlich haben — einweihen lassen, entweder, indem sie selbst ohne Voreingenommenheit in die Werke der Meister hineingeblickt und sich somit von diesen selbst haben unterweisen lassen, oder wenn sie zu den richtigen Lehrmeistern gegangen sind, die ihnen ein unverfälschtes Bild haben zeigen können.

Am 27. Januar 1906 sind einhundertundfünfzig Jahre verflossen, seit Mozart das Licht der Welt erblickt hat. Wenn darauf auch in diesen „Blättern" besonders hingewiesen wird, so geschieht dies nicht, weil sie etwa — in aller Eile — den Standpunkt feststellen und angeben müssten, auf dem sie Mozart gegenüber sich befinden. Das haben sie von dem Tage ihres Erscheinens an durch mehre Jahrzehnte hindurch in nicht misszuverstehender Weise getan. Sie haben klar und deutlich auf den Zusammenhang hingewiesen, in welchem sein Kunstwerk zu dem Bayreuther steht, und sind damit dem ersteren viel näher getreten und gerechter geworden, als Diejenigen es geworden sind, die zwischen beiden eine unüberbrückliche Kluft haben aufrichten wollen. Ihnen war dabei die Aufgabe zugefallen, alle Bayreuther zu dem Glauben an Mozart zu erziehen, der in den „Gesammelten Schriften" so eindringlich gepredigt worden ist. Die darin befindlichen Glaubenssätze sollen nicht etwa nur für einen bestimmten Kreis von Kunstgenossen Gültigkeit haben: sie sind der ganzen und überaus grossen Menge verkündigt worden, in deren Herzen ein warmes Gefühl für den Schöpfer des „Don Juan" schlägt. Unverfälschte Lehren

und lautere Wahrheiten bleiben länger unbeachtet, als es der lernenden Menschheit gut ist. So konnte es auch geschehen, dass sie sich lieber von einem Otto Jahn als von dem Verfasser von „Oper und Drama“ über das innerste Wesen eines Mozart und über dessen Stellung in der Kunstgeschichte unterrichten lassen wollte.

Dem Gelehrten Jahn soll die Anerkennung für seine nach vielen Richtungen hin verdienstvolle Arbeit nicht vorenthalten werden; dem Menschen Jahn kann aber der Vorwurf nicht erspart bleiben, dass ihm das Mitgefühl für die Leiden und Qualen des armen Mozart gänzlich gefehlt hat. Was nützt die Bewunderung, die Begeisterung für die herrlichen Taten eines Helden allein, wenn wir uns nicht auch zu ihm als Menschen hingezogen fühlen; wenn wir nur die Aeusserungen eines Künstlergeistes bejubeln, uns aber nicht die Tränen in die Augen treten bei dem Anblick der Schmerzen, unter denen er sie hervorgebracht hat? Alle schöpferischen Geister leiden unter dem verzehrenden Gefühl des Alleinseins mitten in dem Brausen und Sausen der sie umgebenden Welt. Gehört etwa Mozart nicht zu den Duldern? Bei ihm fingen trotz der grossen und vielleicht gerade wegen der glänzenden Erfolge die bitteren Erfahrungen schon in der allerfrühesten Jugend an. Das arme „Wunderkind“ musste in den Jahren, als es sich seines Daseins zu freuen anfangen wollte, sich von dem hartherzigen und ausbeuterischen Vater durch die Welt und ihre Konzerträume schleppen lassen. Man lese nur einmal, nicht aus Neugier und Unterhaltungssucht, sondern aus Teilnahme an dem Schicksal dieses wunderbaren Kindes, die Schilderungen von dem Aufenthalt in London, von dem durch das allzuhäufig herbeigeführte Auftreten allmählich hinschwindenden Interesse für die Leistungen des Knaben und von der unwürdigen Behandlung, die er sich dann gefallen lassen musste! Zu welchen Mitteln greift der Vater, um aus dem Talent seines Sohnes Kapital zu schlagen! Jahn denkt darüber anders; denn er findet es ganz in der Ordnung, wenn dem Vater die Lebensklugheit verbot, ein Pfund zu vergraben, das so vortreffliche Zinsen zu tragen vermochte!

Man kann und soll die Leiden der Einzelnen unter einander nicht abmessen. Das Bewusstsein allein, dass sie gelitten haben, ohne Rücksicht auf den Grad des Leidens, muss unser Mitleiden erwecken. Auch trägt jeder von ihnen es auf seine Art: der Eine schreitet finster und verschlossen einher, den Blick nur auf jene Regionen gerichtet, die er mit seinen „letzten“ Schöpfungen einem späteren Geschlecht zu erschliessen berufen ist; der Andere muss mit rastloser und verzehrender Energie sich die Rechtfertigung seines Werkes erkämpfen, das der Unverstand mit gierigen Händen ihm entreissen und auf die niedrige Stufe einer zur Berechnung gewordenen Abart der edlen Verbindung von Drama und Musik herabziehen wollte; und der Dritte — verlässt heiter lächelnd seine Wiener nicht, weil er sich nicht eingestehen will, dass sie ihn längst verlassen haben, dass sie —

vielleicht niemals so recht bei ihm gewesen sind. Das ist für den schaffenden Künstler wohl der grösste Schmerz, wenn er sehen muss, dass das Beste, das Ureigene seiner Werke zunächst nur ganz missverständlich aufgenommen wird, dass man zunächst nur ganz nebensächliche Aeusserlichkeiten herausgreift, um sich mit der Berechtigung seiner Erscheinung abzufinden. Nicht selten soll er sogar gezwungen werden, auf diese „allgemein gewürdigten" Aeusserlichkeiten grösseren Wert zu legen, als er es zu tun scheint, und in seinen Schöpfungen mehr davon zu zeigen, um sie doch endlich zu „ganz vollkommenen" zu machen. Ist es unter solchen Umständen nicht als ein vorherbestimmtes, wenn auch schmerzenreiches Glück zu betrachten, wenn dem Einen die Verbindung mit der äusseren Welt der Töne sehr erschwert und zuletzt ganz abgeschnitten wird, und er vermöge seiner Taubheit nun ungehindert und ohne Rücksicht auf die vorhandenen Kräfte der Ausführung schaffen kann, was er muss? oder wenn der Andere, der mit jeder Faser seines Lebens an seinem Vaterlande hängt, dazu verdammt wird, fern von dem ihm zum Ekel gewordenen Theatertreiben seiner Zeit in der Freiheit der Verbannung nur für die ihm als Ideal vorschwebende Bühne mit einem von ihm erzogenen Personal und — Publikum seinen „Ring", seinen „Tristan" erstehen zu lassen? So wurden ihnen grausame äussere Schicksale zu einer Quelle schöpferischer Befriedigung. Sie brauchten sich fortan nicht mehr von den Mängeln, den Launen, dem — Geschmack der ausübenden Künstler die Freude an den eigenen Schöpfungen trüben zu lassen; sie konnten warten, bis jene sich bequemen würden, den Styl sich anzueignen, der ihnen aus den Kunstwerken gebieterisch entgegentrat, einen Styl, der sie befähigte, die gewaltig gesteigerte musikalische Ausdrucksfähigkeit einer erstaunten Menge mitzuteilen. So glücklich ist es dem herrlichen Mozart nicht ergangen!

Er musste fort und fort unter den Kümmernissen und Hemmnissen der ihn umgebenden und oft erdrückenden Kunstwelt schaffen. Er durfte nicht wagen, den Künstlern Gesetze vorzuschreiben oder stäts von ihnen Unterwerfung unter den Geist seiner Werke zu verlangen. Wie viel Zugeständnisse hat er im Gegenteil ihnen machen müssen! Von mancher Seite ist schon zu wiederholten Malen der Versuch unternommen worden, die damalige musikalische Welt als so überaus vollkommen und der heutigen weit überlegen zu schildern. Vor allen Dingen wird immer wieder der eine Umstand als fürchterliches „Mene Tekel" mit Flammenschrift in die Wand eines Kunsttempels eingegraben, dass der Mozartische Gesangsstyl von den lebenden Künstlern entweder völlig vernachlässigt oder mit einer strafbaren Nichtswürdigkeit behandelt werde. Das sei doch zu seinen Lebzeiten ganz anders gewesen: damals hätten die Leute noch zu singen verstanden! Solche Behauptungen streifen stäts doch nur die Oberfläche der Dinge. Auch ist das Streiten darüber eine ganz müssige Zeitvergeudung. Gewiss können einige Sachen in seinen Werken gar nicht oder nur von

solchen Sängern bewältigt werden, die zufällig die gleiche hohe oder tiefe Stimmlage besitzen, die diejenigen besessen haben, für die sie geschrieben worden sind. So lässt sich auch an dem einen Umstande nicht rütteln und nicht deuteln, dass Mozart nur allzuhäufig gezwungen war, bei dieser oder jener Rolle, bei der einen oder der anderen Stelle die von ihm beabsichtigte Charakteristik in geringerem Maasse zu verwirklichen, als sie ihm im Sinne lag, und der stärkeren Rücksicht auf die besonderen Eigenschaften der betreffenden Personen die wichtigere auf die künstlerische Notwendigkeit zu opfern. Durch solche Erwägungen steigert sich die Bewunderung für seine Leistungen, die trotz dieser Drangsale doch so vollendet geworden sind, ins grenzenlose, und — ein Teil des genannten Vorwurfes über die Unzulänglichkeit der heutigen Künstler wird dadurch entkräftet.

Für einen anderen Teil, der auch beseitigt werden kann, mag ein Beispiel aus der ausführenden Kunst selbst die nötige Beleuchtung liefern. Der grösste Teil der Mozartischen Musik ist zu italienischen Texten geschaffen worden, deren sinnvolle und die Musik nicht entstellende Uebersetzungen die grössten Schwierigkeiten darbieten, wohl unerreichbar sind, da schon Mozart es verstanden hat, das Wort, aber das italienische Wort, auf das innigste mit dem Ton zu verschmelzen. Als vor einer Reihe von Jahren der Sänger d'Andrade mit der Rolle des „Don Juan" von einem Theater zum anderen zog und durch seine wundervolle Wiedergabe die Gemüter in gewaltige Erregung versetzte, pflegte er das Ständchen zum Dank für die ihm von Seiten eines deutschen Publikums dargebrachten Huldigungen bei der verlangten Wiederholung — deutsch zu singen. Da zeigte es sich denn, wenigstens dem aufmerksamen Zuhörer, dass, so vollendet der italienische Vortrag dieses Stückes auch gewesen war, der deutsche ungefähr die gleichen oder noch mehr Mängel aufwies, die an deutschen Sängern sowohl beim Vortrag dieses Stückes wie bei der Ausführung einer jeden Mozartischen Note so unbarmherzig gerügt zu werden pflegen. Dem gegenüber kann gar nicht als Entschuldigung geltend gemacht werden, dass der ausländische Sänger etwa nicht genügend Herr der für ihn fremden Sprache gewesen sei; denn, soweit jenes Stück in Frage kam, war an seinem Deutsch nicht mehr, im Gegenteil viel weniger auszusetzen als an dem Italienisch eines Deutschen, der unter ähnlichen Verhältnissen sich dieses Mittels zur Dankabstattung bedienen wollte. Doch hätte der letztere nach der gesangstechnischen Seite hin, wenn er auch in dieser Beziehung Herrn d'Andrade gar nicht gewachsen sein würde, eine viel bessere Leistung dargeboten, als dieser es gekonnt hat, dem eben die ungeheueren Schwierigkeiten der deutschen Sprache beim Singen im Wege standen, die für den Deutschen bei der Anwendung der italienischen dagegen in Wegfall kommen. Man mache nur den Versuch und lasse einen auch mässig begabten Gesangsbeflissenen die selbe Nummer das eine Mal deutsch, das andere Mal italienisch singen, und ein Jeder, der vorurteilslos

zuhört, wird sich davon überzeugen können, dass die technischen Schwierigkeiten sich für die Ueberwindung im letzteren Falle um die Hälfte oder noch mehr verringern.

Wie Alles, was nicht in das Geflecht einer künstlich hergerichteten Theorie hineinpasst, sorgfältig übersehen oder wenigstens verschwiegen wird, so haben jenen Vorfall, der doch zu einer lehrreichen Erörterung Anlass und Stoff genug darbieten könnte, Diejenigen ängstlich unberührt gelassen, die in dem behaupteten Mangel der heutigen Künstler an stimmlicher Schulung für Mozartischen Gesang den Grund dafür finden wollen, dass im Laufe eines ganzen Jahrhunderts nun — auch noch andere Erscheinungen sich einen unbestrittenen Platz in dem Kunstverständnis der Menschen erobert haben. Diese Erweiterung oder Bereicherung der Kunstschätze durch verschiedene Meister hat schon Liszt vor fünfzig Jahren dazu getrieben, in seinem wundervollen Aufsatze, den er zur hundertjährigen Mozart-Feier veröffentlichte, vor der Gefahr zu warnen, die die einseitige Vergötterung eines einzelnen Meisters und die damit verbundene Unterschätzung anderer in sich schliessen. Man wird Liszt nicht vorwerfen können, dass er sich bei der Klarstellung der Verhältnisse von persönlichen Empfindungen habe beeinflussen lassen. „So verschieden auch die Gesichtspunkte bezüglich der Richtung sein mögen, welche die Kunst nach ihrer so schnell gediehenen, nur diesen Zeitraum von hundert Jahren umfassenden Entwicklung in Zukunft zu verfolgen haben wird, so berechtigt selbst der von verschiedenen Seiten erhobene Protest gegen den Missbrauch erscheinen mag, welchen ein fanatischer, der Vergangenheit gewidmeter Kultus mit sich führt, dessen abergläubische Abgötterei nur dazu beiträgt, eine heftige, der Autorität der Meister mehr als die kühnsten Neuerungsversuche schadende Opposition zu nähren — denn schliesslich sind letztere doch nur eine Weiterentwicklung der von jenen betretenen Bahnen: alle vereinigen sich, so bald es gilt den Meister zu verherrlichen, welcher von allen Musikern der glücklichste und kühnste Erfinder seiner Zeit war, welcher mit dem grössten Erfolge schöpferisch zu gestalten, zu entdecken, zu erneuern wagte und mit jedem neuen Versuche sein Ziel erreichte.“ Damit hat Liszt gern und freudig zugestanden, dass Mozart der Einzige gewesen ist, aber der Einzige — seiner Art, wie jeder wirklich grosse Schöpfer der — Einzige seiner Art ist; denn in diesem Einzigsein liegt gerade seine Grösse. Von diesem Gesichtspunkte aus lassen sich die Bayreuther gern vorschreiben, dass sie den Geburtstag des einzigen Mozart mitfeiern sollen; nur wie sie ihn feiern werden, das lassen sie sich nicht vorschreiben. Man hat behauptet — weil zu behaupten immer Etwas übrig bleiben wird! —, dass „Bayreuth“ im Grunde doch nicht vollkommen die Absichten seines Gründers erreicht habe oder zu erreichen strebe, da es in seinem Festspielhause immer nur dessen Werke zur Aufführung bringe und sich um die von ihm geplanten — mustergültigen — Aufführungen

klassischer Meisterwerke gar nicht weiter kümmere. Was sonst noch von den Absichten und Vorschriften des Meisters, soweit sie bekannt geworden sind, mit gewissenhafter Sorgfalt dort gepflegt wird, davon ist weiter nicht die Rede, besonders dann nicht, wenn dort etwas ganz Anderes in die Erscheinung tritt, als was man nach den landläufigen Kenntnissen dieser Sachen zu finden erwarten musste.

Worin liegt denn die grosse Schwierigkeit in der Uebereinstimmung der Ansichten über eine getreue und stylgerechte Aufführung eines Mozartischen Bühnenwerkes, trotz aller Einfachheit der Aufzeichnung, einer Einfachheit, die sogar heute noch als Muster zur Nachahmung empfohlen und vorgeschrieben wird? Als ob sich die Schaffensweise eines Genies nachahmen liesse! In allen anderen Künsten ist das Werk des Künstlers vollendet, sobald er die letzte Hand daran gelegt hat. Von nun an verkündet es allein die Absichten, die er in ihm hat verwirklichen wollen. Selbst die Dichtung, wenn sie auch zur vollkommenen Entfaltung ihres Inhalts der Aufführung auf der Bühne bedarf, kann dem verständigen Leser doch schon einen der Wirklichkeit nahe kommenden Eindruck ermöglichen. Ganz anders steht es um die Wirkung der musikalischen Offenbarungen, mögen sie für sich allein stehen, in welchem Falle die Sache doch noch leichter zu erreichen ist, oder sich in der Verbindung zu dramatischen Vorgängen befinden, wo dann die Entfaltung, die klangliche Verkörperung beinahe der Lösung von Rätseln gleichkommt. Je weiter zurück die Entstehung dieser Werke liegt, desto — harmloser waren die Meister in ihren Aufzeichnungen, fanden die Aufführungen doch meistens unter ihrer Leitung oder in ihrer Gegenwart statt, so dass sie selbst während der Vorbereitungen dazu den Ausführenden den notwendigen und beabsichtigten Styl des Vortrags übermitteln konnten. Diese durch ihre lebendige Anteilnahme mehr oder weniger erreichte Verkörperung ihrer Ideale musste unrettbar verloren gehen, da es mit den „zuverlässigen" Ueberlieferungen der Berichterstatter über solche „Geheimnisse in der Oeffentlichkeit" recht schlecht bestellt ist; denn selbst das, was man mit Augen sehen, mit Ohren hören kann, bleibt denen verborgen, die nicht sehen und nicht hören können oder nicht wollen. Selbst wenn aber die zuverlässige Kenntnis von der von Mozart gebilligten Aufführung, beispielsweise des „Don Juan", bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben wäre, so dass sie getreu nachgebildet werden könnte, was würden wir damit gewinnen? doch nicht etwa den von Mozart geschaffenen „Don Juan", den „Don Juan", der ewig lebendig bleiben soll und wird? Mozart konnte eine Aufführung billigen, zu deren Ermöglichung ihm alle damals zur Verfügung stehenden Kräfte bereitwilligst geholfen hatten. Damit mochte, aber auch nur teilweise, die Besetzung der Solokräfte genügend erreicht worden sein; aber Chor und Orchester? Hat seinen ganz mit sinnlichem Wohllaut gefüllten Ohren die dürftige Zusammenstellung der damaligen Orchester jemals genügen können? hat er nicht an ein Streichquartett

gedacht, in dem mindestens zwanzig oder noch mehr erste Geigen allein vorhanden gewesen wären? Es ist darum nichts verkehrter als der Glaube, dass mit der Uebertragung dieser dürftigen Mittel auf die Verhältnisse unserer Zeit dem ehrfurchtvollen Andenken an unseren Mozart ein besonderer Dienst erwiesen würde; denn damit wissen wir doch noch immer sehr wenig von dem, was der Meister schliesslich selbst mit diesen Kräften anzufangen verstanden hat, wie er sich diese Kräfte dienstbar gemacht hat, damit sie wenigstens einigermaassen Befriedigendes zu leisten im Stande sein konnten. Was würde er zu den schönen Orchestern sagen, die heute berufen sind, seinen Werken den vollen Wohllaut, die herrliche Klangfülle zu verleihen, von denen er nur hat träumen können! Was wäre aber auch zu Tage gefördert worden, wenn der Herr des Bayreuther Festspielhauses selbst hätte einen „Don Juan" oder eine „Zauberflöte" auf seine Bühne bringen können! Denn was ein Genius aus den Werken eines anderen Genius herausliest, ist etwas himmelweit Verschiedenes von dem, was die sterblichen Menschenkinder herauszulesen im Stande sind. Darum, weil dies nicht zur Tat geworden ist, dieser „Don Juan" unter dem Bayreuther Meister, darum mischt sich in alle Festfreude über den Besitz der herrlichen Werke des ewig lebendigen Mozart doch der eine Wermuthstropfen, dass die grosse und würdigste Mozart-Feier nicht stattfinden kann: die Wiederholung des von Richard Wagner der Welt geoffenbarten dramatischen „Don Juan".

Ueber das Vorhergehende wird — vielleicht nicht mit Unrecht — der Vorwurf erhoben werden können, dass, wenn darin auf die bevorstehende hundertundfünfzigjährige Feier eines Meisters aufmerksam gemacht werden soll, von diesem selbst doch wenigstens Einiges, etwas Persönliches hätte gesagt werden müssen. Um jedoch einen solchen Vorwurf von vornherein zu entkräften, wurde schon in den einleitenden Sätzen besonders betont, dass Alles, was ein Bayreuther gern über seinen Mozart zu wissen wünschen möchte, deutlich und herrlich in den „Gesammelten Schriften" niedergelegt worden ist, und dass eine würdige Feier für ihn — da jene obige zu den menschlichen Unmöglichkeiten gehört — darin bestehen mag, alles dort Verkündete eifrig nachzulesen und sich von Neuem einzuprägen. Wem aber im Drange der Geschäfte dies nicht möglich sein sollte, der nehme den ersten Band der „Grossmeister deutscher Musik" zur Hand, in dem Hans von Wolzogen auf Grund aller jener Aussprüche und durch ihre Vereinigung das schönste und vollkommenste Mozart-Bild geschaffen hat, das wir besitzen.

Eduard Reuss.

Besprechungen.

Wege nach Weimar.

Monatsblätter von **Fritz Lienhard** (Stuttgart, Greiner & Pfeiffer). November-Heft. (60 ₰)

Mit dem Wagnerischen Motto „Das ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er von Innen baut“ setzt sich die Beantwortung der Frage „Was ist ästhetische Kultur“ unter besonderer Beziehung auf den „inneren Weg“, den Lienhard zeigen will, in ebenmässig sinnvoll schöner Weise fort. Goetheworte leiten ein, wie: „Natur und Idee lässt sich nicht trennen, ohne dass die Kunst, sowie das Leben zerstört werde.“ „Wenn Künstler von Natur sprechen, subintelligieren sie immer die Idee, ohne sich dessen deutlich bewusst zu sein.“ „Sucht in euch so werdet ihr Alles finden, und erfreut euch, wenn da draussen, wie ihr es immer heissen mögt, eine Natur liegt, die Ja und Amen zu allen sagt, was ihr in euch selbst gefunden habt.“ — Eine weitere treffliche Charakteristik Schillers, der „Natur von innen“ gab, schliesst sich an: „Ihm war die Poesie ein inneres Erleben. Er fing die ästhetische Kultur mit sich selber an, indem er sich nicht an die räumlichen Dinge verlor, sondern sein „innerstes Selbst“ suchte und fand. Dieser schwere Gedankenweg brachte ihm eine wachsende Vergeistigung und damit eine bessere Verfeinerung auch der künstlerischen Mittel, als sie das bestgeübte Auge an und für sich zu erzielen vermag.“ „Zu sorgfältigem Realismus war er zu lebhaft und zu geistig. Aber er war in etwas anderem schöpferisch: er gab seinen Gestalten Stärke der Gesinnung und Macht des Wortes. Was seinen Menschen an malerischer Plastik abgeht, das gewannen sie an seelischer Kraft und an sittlicher Wucht. Und nicht die Einzelgestalten waren ihm zuletzt das erschöpfend Wichtige, sondern ihr Zusammenprallen und die dichterische, historische und sittliche Idee ihres Schicksals, das er in dramatischer Form erzählte.“ Und weiter: „Schiller und Goethe suchten fruchtbare Vertiefung, schöpferische Stille.“ — „Der Kunst und Unterhaltung der Geselligen trat nun eine Poesie und Weisheit der Einsamen zur Seite. Jene sprachen zur Gesellschaft, diese zur Seele der Menschheit.“ „Die Abkehr vom politisch-sozialen Weltverbessern war bei Schiller und Goethe eine bewusste; sie gehörte in ihr System. Kein Adel des Geistes oder Herzens und kein Adel der Rasse ist möglich ohne Trennung: Trennung von den durcheinander laufenden Linien und vielfältigen Instinkten oder Genüssen der angesammelten Menschenmenge. Und diese Trennung wird man schwerlich „Weltflucht“ nennen dürfen, denn sie ist ja ein Umweg, um die Welt wahrhaft zu gewinnen und mit Geistes- und Gemütskraft zu durchdringen. Und wenn diese Welt nur eine Familie, oder nur ein Freundeskreis ist: es genügt. Denn sobald diese Kräfte schöpferischen Gemüts und geläuterten Willens überhaupt da sind, so sind sie auch schon eine Macht. Eine stille Macht, die insgeheim weiterschwingt und jeden erwärmt, der mit diesem Wärme-Zentrum in Berührung kommt.“

Das ist recht für uns gesagt: und gleich folgt auch eine Schatzspende von Gedanken aus unserer „Familie“, unserem „Freundeskreise“, „führende Gedanken“ nämlich Heinrich's von Stein über Goethe und Schiller, danach ein Lebensbild Steins, mit Anführungen aus seinen Tagebüchern und Briefen, und eine Scene von Lienhard, „Tauler und der Einsiedler“, welche unabhängig von Steins Dialog entstanden, doch in seinem Geiste die „heilige Stille“ als Vorbedingung reinen

Wirkens feiert. Auf Irrtum, besser wohl: auf Nichtkenntnis, beruht die im „Tagebuch“ Lienhard's hervortretende Auffassung des Bayreuther Kunstwerkes als „ein Prunkbau, ein herrlicher, weihrauchdurchzogener und gedankendurchwebter Dom.“ („Die einzig mögliche Form, wie sich einer schwerfälligen Zeit gegenüber der Idealismus durchsetzen konnte.“) Also mehr eine quantitative als qualitative Schätzung unserer Kunst, welche doch in ihrem Geiste und Stil gerade durchaus das Gegenteil von „Prunk und Weihrauch“ bedeutet und dies unseren Seelen mit der innerlichen Kraft der grossen Wahrhaftigkeit darbietet. Trotzdem hört man Beides öfter, nur mehr von fremder Seite. Der „Weihrauch“ stammt von Nietzsche, der „Prunk“ wohl nur aus einem Missverstehen der Ausdrucksfülle der zum Drama vereinten Künste. Wahrscheinlich spricht auch ein gewisser Mangel an musikalischem Sinn bei solcher Verkennung mit. Wer zu wenig hört, wähnt zu viel zu sehen. Es ist aber in unserer Kunst kein Getue, und nichts, was nicht von Innen bedingt wäre und sein Maass empfinge. Auch das Kunstwerk von Bayreuth, in der Stille entstanden, kann nur in der Stille leben. Das scheinbar lauteste und bunteste Weltpublikum, das in jenem Winkel zusammenströmt, es wird „still“, innerlich still im Erlebnisse dieser geistig ernsten, unschmeichlerisch strengen Kunst. Es scheidet für Augenblicke erhöhten Lebens von der Welt draussen aus. Nur in einer stolzen Abkehr — „Trennung“ — von der Welt war und ist die Existenz eines Bayreuth möglich und denkbar. All seine Dramen führen uns die grossen „Einsamen“ bedeutungsvoll vor: die dämonisch Gesteigerten Holländer, Tannhäuser, Wotan, die tragisch Leidenden Siegmund, Tristan und Isolde, zur heitern Resignation abgeklärt in Hans Sachs, die weltfern Geweihten Lohengrin, die Gralsritterschaft, Parsifal. Und auch wir Bayreuther, die „Familie“, der „Freundeskreis“ von heute, wir sind die „Einsamen“, als welche ich uns bei dem letzten Festspielmahle ansprach. Sehr einsam inmitten dieser Welt, das fühlen wir alle Tage. Aber doch nicht allein — denn es gibt einen „inneren Weg“, auf dem wir Genossen finden, auch wenn sie manches nur erst von Aussen gesehen haben mögen, was wir innerlich erlebt haben. Wir sind doch Genossen, in dem, was wir ernst nehmen. Davon hiess es in einem nicht gesprochenen Verse jenes Gedichtes:

„Nimm's nur mit einer Sache ernst,
und sieh, wie Du's erkennen lernst,
dass Du in traurig kurzer Frist
der Einsamste der Menschen bist!“

Dies Gefühl soll Fritz Lienhard nicht haben; denn wir sind mit ihm „auf dem Wege“, wir hören ihm gerne zu und sind ihm dankbar für jedes gute „Weimarer“ Wort.

Aus dem eben eintreffenden 3. Hefte seien hier nur einige Worte des einleitenden Aufsatzes „Lebensverklärung“ abgedruckt und dem Denkenden empfohlen:

„Es hat ein Einbruch der Malerei in das stille Gebiet der Litteratur stattgefunden. Ist das nun eine zufällige Zeiterscheinung? Oder hat diese hervorragende Pflege des dekorativen Elementes tiefere Wurzeln?

Diese Erscheinung hängt unterirdisch mit der Milieumalerei des Naturalismus zusammen. Eine Zeit ohne viel Seele, aber mit scharfen Blicken, lebhaft hingegeben an die Welt des Gegenständlichen, eifrig in mikroskopischen Untersuchungen und Bazillen-Forschung, geübt im kritischen Zergliedern der körperlichen Seite von Litteraturwerken (etwa der Bibel) — eine solche Zeit steht nicht seelenvoll mitlebend in den Dingen drin und schafft nicht unbefangen von innen heraus; sie steht auch nicht philosophisch über den Dingen und fasst deren Geistgehalt

zusammen. Sie steht vielmehr den Erscheinungen gegenüber. Wie der Maler, Beobachter, Analytiker seinen Gegenständen gegenübersteht, richtend und sichtend.

So kommt etwas Fremdes und Kaltes („Objektives") in den Ton unserer Zeit. Das Schildern und Beschreiben tritt in den Vordergrund; die Massen in ihrer wuchtig sichtbaren Wirkung werden sehr ernst genommen. Ein Taine — Zolas Lehrmeister — schildert glänzend das Milieu, aus dem Geister wie Dante oder Franz von Assisi emporgewachsen; schildert auch packend Erscheinung und Gebärde eines Franziskus oder Dante. Aber er schildert eben: er schaut von aussen. Die Seele dieser seelentiefen Menschen kann er nicht erleben; kann also auch nicht das Weltbild so sehen, wie es sich in jenen gotterleuchteten Menschen widergespiegelt hat. Denn Gott — was ist Gott? Die Natur ist Gott. Die gegenständliche, aufdringliche Natur mit ihren Farben, Linien, Gerüchen, ihren geschlechtlichen Stammbäumen, ihren Vererbungen, ihrer lastenden diesseitigen Wucht. Und Geist — was ist Geist? Wir sind im Zeitalter eines Haeckel, nicht eines Kant oder Plato. Geist ist die Fähigkeit, womit ich die Materie — nicht etwa verkläre, vergeistige, durchleuchte mit einer ganz besonderen und selbständigen inneren Leuchtkraft, nein: womit ich die so ungeheuer wichtige Materie ordne, schildere und analysiere.

Das Primat der Materie — das ist die Aesthetik des Naturalismus.

Und dies ist die Ursache, warum den geistiger gestimmten Zeitgenossen die jetzt so einflussreiche Kunstbewegung keine reine Freude macht. Diese Strömung hat vorerst noch zwei Seelen. Es ist darin zwar ein Drang zur Lebensvergoldung und Weltverklärung; es ist aber darin auch zu viel Zugeständnis an die Materie."

H. v. W.

Von den „Büchern der Weisheit und Schönheit", die bei Greiner & Pfeiffer in Stuttgart unter der Redaktion des Freiherrn von Grotthuss erschienen, ist soeben die zweite Serie ausgegeben worden, welche folgende Bände umfasst: Was sagt Jesus? Einleitung und Auswahl von Pfarrer Erwin Gros. — Was sagt Goethe? Von Prof. Dr. Th. Achelis. — Schillers Geschichte des 30jährigen Krieges und Geschichte der Unruhen in Frankreich. Von J. E. Frhr. v. Grotthuss. — Schillers Geschichte des Abfalls der Niederlande. Von J. E. Frhr. v. Grotthuss. — Schillers philosophische und ästhetische Schriften. Von J. E. Frhr. v. Grotthuss. — Schiller in seinen Briefen. Von Prof. Joost. — Kants Ethik. Von Prof. Dr. Aug. Messer. — Mären und Satiren aus dem Lateinischen. Von Dr. M. Manitius. — Alexander v. Humboldts Kosmos. Von Paul Schettler. — Hans Sachs. Von Richard Zoozmann. — Montaigne. Von Dr. Erich Meyer. — Mozarts Briefe. Von Dr. Karl Storck. — Jeder Band geb. ℳ 2,10, zwölf Bände einer Serie ℳ 24. (Vgl. die Besprechung in Bayr. Bl. 1905, VII—IX.)

Neue Schriften über Musik und Musiker.

Mozart-Brevier, von Friedrich Kerst. Schuster und Löffler, Berlin und Leipzig, 1905. Mit 7 Abbildungen. — Ein reizendes Büchelchen, durch das, was Mozart sagt Die Anordnung des Ueberlieferten ist gut. Aber die Dreingabe der Erläuterungen und eigenen Meinungen des Herausgebers reizt oft zum Kopfschütteln. Ist es nicht eine Phrase: „Je mehr wir empfinden, dass Richard Wagner uns einen schweren, berauschenden Trank vorsetzt, desto mehr werden wir den köstlichen Gebirgsquell“ u. s. w.? Ebenso phrasenhaft: „Einen leidenden Mozart kann man sich nicht gut vorstellen, wie man anderseits Beethoven ebenso wenig eine heitere Seite zumutet.“ Kennt Kerst das Esdur-Quartett, in welchem Tristans Sehnsucht vorgebildet ist? Aber Mozart leidet nicht. Beethoven ist nicht heiter . . . Nein es ist zu dumm, so etwas ernsthaft zu widerlegen. Dann die wunderbare Antithese: „Mozart war nicht wie Wagner eine starke Persönlichkeit, die ihre Lebenskraft an die Durchführung eines . . . Prinzips setzen kann. Er war, wie das echte Genie fast immer, ein Kind . . . . dazu ein Kind des Rokoko.“ Warum denn „fast immer“ in Vergleichen reden, wenn die Sache, die Person für sich erst so nebelhaft dämmert? Eine Parallele mit Wagner setzt voraus, dass man Mozart erschöpft habe; die angegebenen Sprüche gehören in Aufsätze unglücklicher Schüler. Uebrigens lasse sich niemand durch Randglossen einen Text, vollends von Mozart, verderben. Die Abbildungen allein machen das Büchlein preiswert!

Anton Schott. Hie Welf! Hie Waibling! Streitfragen auf dem Gebiete des Gesanges vom Standpunkt eines singenden Darstellers. Berlin, Emil Goldschmidt, IX. 1904. — Der Streit mit Anton Schott war 1879 für Bülow die Veranlassung, auf Hannover wieder zu verzichten. Keine der beiden Parteien war damals ganz ohne Schuld. Tragen wir es dem Sänger nicht nach, um so weniger, als er von seinem „Freund Hans“ so gerne redet . . . Den Grundzug des Büchleins bildet die Betonung des Vorrangs deutscher Gesangweise, im Gegensatz zur italienischen oder italisierenden. Bildnisse des Johannes Mieksch und der Agnese Schebest zieren den Text. Auf ihre Ueberlieferung stützt der Sänger seine Kunst. Dem immer schönen, gedankenlosen bel canto stellt er den manigfach beseelten Ton deutscher Sprache entgegen. Die Mitteilung vieler Winke, Erfahrungen, Ratschläge in zwangloser, doch übersichtlicher Form, macht die Schrift vor vielen ähnlichen lesenswert. Eine begreifliche Scheu, gleichsam mit einer neuen unfehlbaren Methode hervorzutreten, hält den Verfasser davon ab, sich mehr als andeutungsweise mit gesanglichen Einzelheiten zu befassen. Auf der anderen Seite wäre es doch wünchenswert, Urteile wie z. B., dass Lamperti den Geist der alten Schule nicht erhielt, wie Mieksch, durch irgendwelche Lichtpunkte aufzuklären. Oder nachdem man versichert hat, mit Hilfe der seelischen Schulung weit rascher im Studium der Tonbildung vorwärts zu kommen — die Stimme setze sich von selbst an den richtigen Platz — sollte man nicht davor zurüchschrecken, die wenigen Uebungen jener Schule wirklich aufzuzeichnen und mitzuteilen. Ohne Zweifel sind geistlose Solfeggien schädlich: aber eine gewisse Sicherheit der Tonbildung und des Gehörs muss offenbar dem seelischen Ausdruck vor-

angehen, wenn die elementare Forderung des Nacheinander für den Lernenden weitergelten soll. Es hätte also angegeben werden müssen, an welchem Punkt das Seelische einsetzen kann, oder wie das rein Akustische mit dem Seelischen zu verbinden wäre. Zu der Ueberlieferung, die Schott vertritt, darf man übrigens volles Vertrauen hegen. Von grösstem Interesse ist es, auch vom Gebiete des Gesanges aus die Einsicht in die Unfruchtbarkeit der Zeit zwischen Weber und Wagner zu gewinnen. Schott meint sogar, dass die unterbrochene Ueberlieferung der deutschen Gesangschule in etwas für die Gegnerschaft der Sänger und Sangesmeister gegen Wagner verantwortlich sei; mag wohl sein. Jedenfalls hat sich gesangtechnische Unfähigheit in den Massen-Unterrichtsanstalten (auf deutsch: Konservatorien) am verderblichsten eingenistet, und diese Anstalten, die lange Zeit unumschränkte Gewalt über die Jugend ausübten, pflegten bekanntlich, pflegen vielfach noch heute, den erbitterten Hader wider unsern Meister. Was Schott gegen die Gewissenlosigkeit solchen Massenbetriebs vorbringt, sollte Eltern und Schüler endlich doch die Augen öffnen. In Heft 10 des Kunstwarts von 1905 ist es mir gelungen, einen wertvollen Beweis für den Schülerfang der Konservatorien beizubringen: von der gemeinten Seite ist inzwischen nicht der geringste Widerspruch erhoben worden!

Dr. Karl Grunsky.

Bayreuth und Draussen.

Aus den Vereinen.

Berlin und Berlin-Potsdam. 1. X. Gluck, Ouvertüre zur aulidischen Iphigenie, Beethoven, Meeresstille und glückliche Fahrt, zwei Chöre von Arno Rentsch, vier Lieder von Brahms, Wolf, R. Strauss, Ouvertüre zum *„Fliegenden Holländer“*, *„Siegfried-Idyll“*, *„Kaisermarsch“*. (Orchester und Chor des Brandenburgischen Konservatoriums unter Leitung des Herrn Musikdirektors Bruno Kittel und unter Mitwirkung der Frau Elsa Rentsch.) — 21. X. Sonate von Tartini, Scene des Arindal aus den *„Feen“*, *Fantasie Fis moll*, 2 Gesänge von Martin Plüddemann, 2 Albumblätter für Violine und Klavier von R. Sternfeld, das *„Waldweben“*. (Konzertsängerin Maria Erdmann, Opernsänger Dr. O. Briesemeister, Violinvirtuos Max Modern.) — 20. XI. Vorspiel zu den *„Meistersingern“*, Bruckner, V. Symphonie, Scene „Hussens Kerker“ und symphonisches Bild „Memlings Himmelskönig“ von L. Hess, 3 Gesänge von Alex. Schwarz, Ouvertüre zu *„Tannhäuser“*. (Philharmonische Kapelle unter Leitung des Hofkapellmeisters Karl Pohlig aus Stuttgart; Konzertsängerin Emmy v. Linsingen, Kammersänger L. Hess, Orgel: Prof. Egidi.)

Darmstadt. 94. Vereins-Abend. 20. X. Hallwachs-Hugo Wolf-Abend: 14 Lieder von Karl Hallwachs; 10 Lieder aus dem italienischen Liederbuch von Hugo Wolf. (Herr Kammersänger L. Hess, Frau Frieda Hallwachs-Zerny aus Cassel.) — 95. Vereins-Abend. 1. XII. Das „Wesen der musikalischen Romantik“, Vortrag von Dr. O. Neitzel-Köln; Werke von Chopin und Schumann. — 96. Vereins-Abend. 15. XII. Lieder-Abend des Herrn Dr. L. Wüllner-Berlin (Lieder von O. Vrieslander).

Hamburg. 24. Vereins-Abend. 17. X. Ouvertüre zu den *„Feen“*, „Schlaf ein, holdes Kind“, Fantasie Fis moll, „Les deux grenadiers“, Sonate in B dur, „der Tannenbaum“, Polonaise in D dur. (Frl. Margarete Wahrstedt, Herr Direktor A. Friedländer-Klavier, Frau M. Strätz, Herr C. Grethe-Gesang.) — 25. Vereins-Abend. 6. XI. Werke von Beethoven, Behn, Behm, Cornelius, d'Albert, Förster, Goldmark, Hausegger, Hermann, Herzogenberg, Schillings, Strauss, Weingartner, Wilhelmj. (Frl. Martha Matthäi, Herr Dr. M. Wagner, Frl. Frieda Saltzkorn, Herr Erwin Matthäi; Begleitung Herr Dr. F. Glage.) — 26. Vereins-Abend. 25. XI. Werke französischer Komponisten des 19. Jahrhunderts: Berlioz, Bizet, Chabrier, Chaminade, Godard, Gounod, Hahn, Massenet, Saint-Saëns, Thomas, Thomé. (Frl. Fanny Warburg, Frau J. N. Möller, Frl. Marie Tensfeldt, Herren Direktor Friedländer, Paul Hartung; Begleitung: Herr Wald. Fraenkel.) — 9. XII. Liszt-Cornelius-Abend (Frl. Cl. Werdermann, Frau Dr. Olga Ridderhoff, Frau Dr. Henrichsen, Hrn. Feddersen, Glage, Ram.)

Für die Stipendienstiftung.

Bayreuth. Musikverein. 9. 11. Unter Mitwirkung des Herrn Grafen K. Pückler (Mozart Fantasie, Beethoven Appassionata), Dr. Felix v. Kraus (Lieder von Hugo Wolf), Frl. Walfried aus Nürnberg (Rezia-Arie).

Breslau. Konzert des Landesausschusses. Unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Franz Beidler aus Bayreuth: Bach, Präludium und Fuge Fmoll (Orgel: Herr Max Ansorge). Ansprache des Herrn Prof. Dr. Max Koch. *Huldigungsmarsch.* Arie der Gräfin aus Mozarts Figaro, Schluss der *„Götterdämmerung“* (Frau Fleischer-Edel aus Hamburg). Liszts „Faustsymphonie“ (Solo: Herr Dr. O. Briesemeister). Verstärkte Kapelle des Breslauer Orchestervereins. Wätzoldscher Männergesangverein.

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

IV.—VI.

Wir gelangen selten anders als durch Extreme zur Wahrheit; wir müssen den Irrtum und oft den Unsinn zuvor erschöpfen, ehe wir uns zu dem schönen Ziele der ruhigen Weisheit hinaufarbeiten.

(Schiller.)

Bei der Bösartigkeit der menschlichen Natur, die sich in den Verhältnissen der Völker unverhohlen blicken lässt, ist es zu verwundern, dass das Wort Recht aus der Politik noch nicht als pedantisch ganz hat verwiesen werden können; die Huldigung, die jeder Staat dem Rechtsgewissen leistet, beweist doch, dass eine noch grössere, ob zwar zur Zeit schlummernde moralische Anlage im Menschen anzutreffen sei, über das böse Prinzip in ihm doch einmal Meister zu werden und dies auch von Andern zu hoffen. (Kant.)

Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja, man kann sagen, dass der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffen, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt, oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt. (Goethe.)

„Deutschlands Verjüngung."

Die Anlässe zur Abfassung meines Buches.

Von **Ottomar Beta.**

I.

Die Liebe zur Heimat geht durch die gesamte belebte Schöpfung. Nur die Wesen, die auf Raub ausgehen, kennen sie nicht. Staat und Gesellschaft befinden sich in einem stäten Kampf mit diesen letzteren.

Auch auf ästhetischem Gebiete besteht ein ähnlicher Gegensatz. Die Einen rühmen an den Werken der Dichter den Erdgeruch, die Bodenständigkeit, Andere haben dafür nur Spott und Hohn. Auch Herkommen und Sitte sind für diese nur Gegenstand der Kritik und Klage, wobei ihnen zu statten kommt, dass solche Dinge oft an einer gewissen Rückständigkeit leiden.

In solchen Zeiten, wo diese Rückständigkeit sich bemerkbar macht, kann es sich ereignen, dass weite Schichten der Bevölkerung in dieses

schnöde Lied einstimmen und, sogar unter dem Rufe: „Rückkehr zur Natur!“ die Natur selbst verleugnen, welche ihnen die Liebe zur Heimat eingepflanzt haben sollte, nicht anders als dem Vogel, der sein altes Nest aufsucht, und selbst dem kaltstummen Fisch, der alle Hindernisse überwindet, um zu den Tummelplätzen seiner Jugend zurückzukehren. Auch in unseren Tagen scharen sich 3 Millionen gut geborener deutscher Männer um die rote Fahne, reichen dem Proletariat aller Länder die Hand, verachten die Institutionen und die Kunst der Heimat und stellen sich als rote Internationale der schwarzen und der — goldenen an die Seite. Diese Unnatur des Verhaltens und des Empfindens muss eine Ursache haben, die sich der oberflächlichen Erkenntnis entzieht.

Haben diese Schichten des Volkes vielleicht keine Heimat mehr — nie eine solche gehabt, kennen und lieben gelernt?

Spricht man denn aber nicht von „Land und Leuten“ als von einem einheitlichen Begriff? Was gibt es jammervolleres als ein Volk ohne Heimat, als einen König ohne Land? Wie ist es nun möglich, dass ein Volk seine Heimat und seinen Heimatsinn verliert?

Hat nicht ein Volk — und insbesondere das deutsche — den Boden der Heimat, jegliche Scholle des Vaterlandes seit der Urväter Zeiten her mit Blut und Schweiss sich tausendfach immer wieder errungen und erworben und zur Pflanzstätte aller seiner Errungenschaften gemacht? In Hunderten von Schlachten, in denen Millionen ihr Leben daran setzten und viele Tausende es opferten, ist das Vaterland vom Volke in seiner Gesamtheit gegen den äusseren Feind verteidigt worden. An jedem Tage, zu jeder Stunde ist es durch Fleiss, Intelligenz, Erfindung und Unternehmung reicher und schöner geworden. Und doch diese Erscheinung, dass ein Volk gerade in denjenigen Schichten, die das ursprünglichere Empfinden noch am ehesten bewahren sollten, diesem Vaterlande und seinen Einrichtungen und Rechten entfremdet wird. Woher kommt das? Vielleicht verhilft uns die folgende Erwägung zu einer Erklärung.

Das Land ist eben noch etwas mehr als nur eine sogenannte Heimat, ein sogenanntes Vaterland. Es ist unser Nährboden. An dem gesicherten Besitz der Scholle, der Stätte, des Platzes, des Hauses und der Behausung, gemeinhin „Wohnung“ genannt, hängt unsere Existenz, die des Einzelnen, wie der Gesamtheit. Freiherr von Stein, aller Deutschen Edelstein, sprach das in den wenigen Worten aus: „Ein Bauer sollte sein Land so wenig verpfänden dürfen, wie der Soldat sein Gewehr.“ Ein Soldat ohne Gewehr oder Wehr ist kein Soldat, ein Bauer ohne Land kein Bauer mehr. Aber das geht noch weiter. Auch ein Bürger ohne Behausung und Wohnung ist ein Landstreicher, ein obdach- und damit vielleicht auch heimatloser Strolch. Warum darf der Bauer nun dennoch, trotz dem Freiherrn von Stein, das verpfänden, was ihn zum Bauer macht? Warum, wenn der liebe Gott seinen Erntesegen versagt,

wird dieser Bauer von Haus und Hof verjagt und tritt dann ein anderer — der nichts säete, nichts auf's Spiel setzte, — als der Bevorrechtete an seine Stelle, meist ein Wucherer, ein Halsabschneider, ein Güterschlächter? Warum wiederholt sich in anderen Formen dieses selbe Spiel auf jeglicher Scholle des Vaterlandes, auch auf städtischem Boden, wo immer eine Betätigung stattfindet, eine werbende Kraft ihr Alles auf's Spiel setzt? Warum verliert der ehrliche Bauhandwerker das Recht auf Bezahlung für seine Arbeit und seine Auslagen, und warum wird einem gewissenlosen Spekulanten und Bodenschacherer das von jenem gebaute Haus — umsonst — zugesprochen?

Diese Frage trägt uns *in medias res.* Sie lässt sich tausendfach variieren, auf hunderte von Verhältnissen anwenden. Und überall die selbe Antwort: Der Mann des Schweisses, der Sohn des Soldaten, der für's Vaterland sein Blut vergoss, ja der Staat selbst, der sie alle umfasst, unterliegt einer Minderung des Rechts — der „Andere" ist bevorrechtet, obwohl er am Vaterland keinen innigen und notwendigen Anteil hat. Hier ist es der Spekulant, dort der Geldleiher, um dessen Vorteils willen der Bauer vertrieben wird, der Bauhandwerker ausfällt und der Aermste selbst sich dem schnödesten Mietswucher unterwerfen muss, wenn er nicht an die Luft gesetzt, vertrieben oder — wie das Juristendeutsch es so schön nennt — „exmittiert" werden will. Beobachten wir die Vorgänge auch nur mit einiger Schärfe, so entdecken wir, dass die Gefahr tiefster Schädigung genau in dem Maasse sich steigert, wie Einer fleissiger, ordentlicher, unternehmender ist und mit mehr Hingebung an seiner Aufgabe hängt. Nicht der träge Inhaber z. B. eines Geschäftslokals wird „gesteigert" sondern umgekehrt gerade der fleissigere, der durch seine grössere Betriebsamkeit den Wert des Geschäfts und damit zugleich den des Geschäftsortes erhöhte. Nicht der träge Bauer läuft Gefahr, Haus und Hof zu verlieren, sondern der, welcher seinen Kredit anstrengte und mit neuen Bauten, Saaten und Zuchten sein Risiko erhöhte. Jede Missgunst der Witterung trifft ihn in dem Maasse schwerer, wie sein Einsatz grösser war, und Hand in Hand damit steigert sich auch die Missgunst des über unseren Geschicken waltenden Rechts. Denn das Wort *summum jus, summa injuria* ist vergebens gesprochen worden.

Nun sagt man wohl, wir fielen mit der Tür in's Haus; aber hier gibt es keine Tür. Das Tor ist eingerissen und hinweggeräumt, wie einst das der Troer, als sie das fremde Ross einliessen, aus dessen Bauch dann die Mordbrenner hervorgingen. Dieses Ross, vor dem wir Götzendienst leisten, ist das Fremdrecht, welches einst zum Verderben aller sesshaften Menschheit in Berythos von ausgemachten Gaunern, den Dienern Mammons, fabriziert wurde, wie der englische Historiker Gibbon sie in seinem bei uns von Juristen und Theologen verpönten Geschichtswerk vom Niedergange Roms geschildert hat.

Ehe dieses Recht, welches unter Kaiser Justinian kodifiziert wurde, also eigentlich byzantinisches, seinen Urhebern nach phönizisches, jüdisch-syrisches Recht genannt werden müsste, die Welt unterjochte, waren die Völker verhältnismässig frei und lebten unter gedeihlichen Verhältnissen. Ihering spricht es in seinem „Kampf um's Recht" offen aus: Das alte tapfere heldenhafte Rom kannte keine „Alienierung" des Bodens. Erst das spätere zerfallende putride Rom, das die Völker von ihren Grundlagen abhob um des Weltreiches willen, also die Völker-Breccia der byzantischen Aera war von dieser Seuche durchsetzt. Danach entstand allgemeiner Ruin, und die Schwäche brach über das damals einzige und alleinige Weltreich herein, in dessen Kadaver wir heut noch leben.

Leider blieb die Ursache jenes Verfalls, jener Kadaverhaftigkeit verborgen, uns sogar bis auf den heutigen Tag. Denn auf unseren Hochschulen herrscht das Recht, welches ein Unrecht ist an aller Beständigkeit, Tugend und Unternehmungslust und dennoch Recht bleiben soll und muss nach wie vor, unangezweifelt als das Ergebniss höchster Logik; ja seine Blindheit wird verehrt, und namentlich sein wesentlichster Fehler: die ihm eigene, damit zusammenhängende Unterscheidungslosigkeit für die Eigenart der Dinge und Personen bleibt unangetastet.

Noch immer wird der unvermehrbare Boden des Vaterlandes nach den Normen dieses byzantinischen Rechts genau so behandelt, wie jeder andere, wenn auch noch so unwesentliche Gegenstand des Privateigentums, den man zum Ausgleich von Angebot und Nachfrage nach Belieben herstellen und vermehren kann. Und das ist im weiteren Verlauf der Dinge, deren Zusammenhang geflissentlich in Verdunkelung erhalten wird, der Grund, warum der Bauer bei jedem Erbgang, bei jeder Inanspruchnahme irgend welchen Kredits sein Land verpfänden muss und vertrieben wird, sobald die Ernte missrät; und das ist der Grund, warum der Bauhandwerker kein Recht auf Lohn und Bezahlung seiner Auslagen hat, sondern ausfällt, wenn es dem Inhaber der beliebig hoch geschraubten Restkaufhypothek so gefällt. Das ist endlich der Grund, warum auch alles andere im Staat und in der Gesellschaft Wesentliche nach der selben Schablone behandelt wird.

Noch ein weiteres Moment tritt hinzu um dieses Verhältnis zu verschärfen. Der Boden des Vaterlandes ist ein Stück Erdoberfläche, als solches für uns von kosmischer Bedeutung, nämlich als Maass des uns angewiesenen **Raums**. Und als solches bedingt und umfasst er unser gesamtes Dasein, auch das in der **Zeit** sich vollziehende mit inbegriffen. Denn die Zeit ist nichts weiter als die zu aller Entwickelung nötige, so oft gesuchte und in der Geisterwelt erträumte vierte Dimension eben dieses Raumes für lebende Wesen, d. h. für solche Wesen, deren Bestehen eine Kurve durchmacht, in die auch der Coeffizient T (Zeit) eintritt. Für diese ist die Zeit gleich nötig wie

die anderen drei Dimensionen des Raumes. Wer das Vorrecht auf den Raum hat, geniesst damit zugleich ein Vorecht auf alle Errungenschaften im Raum, also auch in der Zeit.

Nach dem Rechte Roms, also des späteren zugrundegehenden byzantinischen Weltreichs, wird nun aber ein solches Vorrecht geschaffen, nämlich für den Geldleiher. Die sog. „*superficies*" ist unlöslich mit dem Platz, dem Boden, auf dem sie, ein Bauwerk z. B., errichtet ist, verbunden und haftet mit für eine Grundschuld. Der Bodenspekulant und Geldleiher bekommt ein Recht, nicht auf Bezahlung und Ersatz in gleichem Wert mit dem Recht anderer Gläubiger, sondern ein Vorrecht, das er als Bodenhändler und Wucherer nach seinem eigenen Ermessen und Belieben durch willkürliche Voreintragungen in das sacrosancte Grundbuch steigern kann, so dass für alle Uebrigen nichts übrig bleibt. Ihm zu Liebe — zu seiner „Sicherheit" — wird das Grundbuch aufgeworfen und ihm die Eintragung seiner Forderung gewährt, die ihm eine „Priorität" auf Befriedigung einräumt und sie in dem selben Maasse jedem Anderen abspricht. Jedes Vorrecht des Einen schliesst aber eine Entrechtung oder Rechtsentblössung Anderer ein. Darum ist er — dieser Spekulant und Gelddarleiher — der König der Könige, ja, über Gottes Gnade erhoben, von der alle übrigen Existenzen sonst abhängen. „Gottes Ungnade" gegen alles Bestehende ist seine Lust, seine Wonne, denn sie bringt ihm Gewinn, wie die Zero dem Kroupier, sie setzt sein Unrecht in Kraft. Und darum begreift dieses byzantinische Recht zugleich die Abgötterei in sich, ebenso wie das Unrecht, die Entrechtung aller Ehrlichen und Fleissigen und also auch danach die Entartung in dem Eingangs erwähnten Sinne der Entfremdung von der Heimat, der Loslösung von Sitte, Gesetz und Loyalität.

Das ist ja doch leicht zu begreifen, wenn Sitte und Gesetz unnütz sind und der Staat selbst machtlos diesem Recht gegenübersteht und dem ehrlichen Fleiss, der gutgläubigen Vorleistung seinen Schutz versagen muss, so werden sie alle in Missachtung geraten und der Erstarrung anheimfallen oder dem Verfall, der Versumpfung und Fäulniss. Sie sollen Sicherheit gewähren und sie versagen sie gerade dem Würdigsten. Sie geben dem Wucherer Sicherheit*) und bürden dem Unternehmer, der werbenden Kraft, alle Gefahr auf, nämlich die, von Haus und Hof vertrieben zu werden. Und da diese Gefahr in tausendfacher Gestalt vorhanden ist und unablässig ihre Opfer fordert, durch Missernten, Krisen und Kalamitäten und Heimsuchungen aller Art, vornehmlich auch durch Kriegswirren, so ist es eine einfache Folgerung nach einfachster Formel, dass am letzten Ende der

*) Das Wort Wucherer motiviert sich durch die offizielle Frage des verstorbenen Finanzministers v. Miquel: „Wenn wir Wuchergesetze haben, solche gegen den Geldwucher, warum nicht auch solche gegen den Bodenwucher?" Er hätte fragen können: „Warum nicht erst recht?" Denn dem Geldwucher kann ich mich entziehn, der Bodenwucher verfolgt mich wie mein Schatten, ja bis in's äusserste Mäuseloch.

Inhaber der alleinigen und ersten Sicherheit alles Vermögen an sich reisst und die sesshaften Völker und ihre Staaten und Gemeinden in Verschuldung untergehen, so zu sagen mit Mann und Maus. Und diese Gefahr im Rücken und unter ihren Füssen droht ihnen gerade dann am meisten, wenn sie um ihrer nationalen Ehre willen in den Krieg ziehen. Die Könige müssen also um deswillen schon diesen Faktor des nationalen Lebens je länger je mehr ausschalten. Auch sie werden trotz ihrer Unverantwortlichkeit nicht geschont werden; denn, so lautet ja das Gebot jenes unsesshaften Volkes der Wucherer, das diese alleinige Sicherheit sich erschlich oder doch vornehmlich ihrer sich zu bedienen versteht, „Du sollst alle Völker fressen und ihre Könige ausrotten unter den Himmeln."

Kein Wunder, dass dieses auserwählte Volk die übrige Menschheit nur den Tieren auf dem Felde gleichachtet; denn so lehrt sie ihre Religion: „Deine Nahrung sind sie", nicht anders als das Standwild die der Jäger. Auch fehlt es diesem auserwählten Volke nicht an der ethisch-religiösen Verbrämung, denn sie erachten diese sesshaften Völker, welche Gott verachteten, d. h. sein vornehmstes wirtschaftliches Gebot verkannten und „ihren Schutz von sich nehmen liessen", für schuldig und wert allen Qualen zu verfallen, die im Deuteronom ihnen verkündigt werden.*)

II.

Zum grossen Kummer dieses alttestamentlichen Volkes aber existiert in unsrer europäischen Kulturwelt noch ein anderes Volk, das sich dem Rechte jenes in sich selbst verfaulten Weltreichs nie unterwarf, vielmehr die sich einschleichenden Lehrer jenes Rechts der Fäulnis mit Feuer und Schwert verfolgte und jedesmal wieder ausrottete, und das nun nach dem selben mechanischen Gesetz sich der selben Sicherheit erfreut und also mit jenem „auserlesenen" Volke um die Wette die Welt aus den Angeln hebt. Ja, noch mehr! Denn da es ein sesshaftes Volk ist und eigenes Kapital produziert und, wie wir später sehen werden, dieses von ihm geschaffene Kapital in erster Hand behalten hat, so benutzt es, mächtiger als dies, das „auserlesene" Volk selber als Vorspann, um die Weltherrschaft zu erobern, nämlich die kapitalistische.

Dieses Volk ist das englische.

In Wirklichkeit ist es auch nicht das sog. „internationale", sondern zumeist englisches, nein, unser eignes von den Briten erobertes, dem Unternehmertum auf mobilisiertem Boden unter den Füssen entzogenes

*) Vergl. u. A. folgende Bibelstellen: III Mose 25, V. 23, dazu V. 18 und V Mose, 9. V. 4 und 5, auch 11, V. 22—25. Sie sind herausgegriffen aus hunderten von gleicher Bedeutung.

Kapital, welches die Völker auflöst, knechtet und bewuchert. Juda ist nach wie vor nur dessen Handlanger, Hausierer und Mittler, wie Herr Baron von Bleichröder englischer Generalkonsul ist oder war, ehe er sich todtfuhr. Und es ist eine der vielen Ironien der Weltgeschichte, dass das „auserlesene" nicht sesshafte Volk immer wieder, da ihm jeder Versuch missglückt, auch England dem römischen Recht zu unterwerfen, erklärt, das englische Volk wäre nur ein Teil des jüdischen, es repräsentiere die zehn verloren gegangenen Stämme Israels!

So närrisch dies klingt, so ernsthaft ist es von jüdischen Leuten in England den bibelfesten Briten lispelnd gepredigt worden, und die Briten haben es scheingläubig nachgebetet, wobei sie sich heimlich in's Fäustchen lachen durften über die einfältigen Juden und ihre Proselyten unter der Geistlichkeit.

Zum mindesten ist aber hieran das eine Wahre, dass das englische Volk sich in der Behandlung des vaterländischen Bodens im Wesentlichen nach der Vorschrift in der Bibel, also eines Rechtes richtet, das noch der vorbyzantinischen Zeit angehört und das auch wir besassen, ehe die Bibel, wie man ja weiss, mit fanatischer Kaltblütigkeit den sesshaften Völkern verschlossen wurde. Wenn die Reformation dieses „Rezeptenbuch der Menschheit" den nordischen Völkern wieder eröffnete und zugänglich machte, so ist es diesen doch noch nicht gelungen, seine Hieroglyphenschrift zu enträtseln. Das positive Christentum nach paulinischer Deutung ist nicht im Besitz des Schlüssels zu den einfachen Lehren, die darin unter Wust verschüttet ruhn.

Das mosaische Recht befiehlt, in Uebereinstimmung mit den ehemaligen, jetzt obsoleten Grundbegriffen aller sesshaften und der noch natürlich (gleichsam im Paradiese) lebenden Völker der alten und neuen Welt z. B. auch der Engländer des Ostens, der Japaner: „Du sollst den Boden nicht verkaufen ewiglich, damit das Volk im Lande sicher wohne, denn das Land (der Raum in der Schöpfung) ist mein, spricht der Herr!" Das mosaische Recht kennt nur ein Pachtrecht am Grundeigentum von Halljahr zu Halljahr,*) und auch das englische Recht kennt kein anderes. Sein Grundbuch ist auf ewig geschlossen, daher dessen Namen *Doomsdaybook*, während das unsere jeder willkürlichen Eintragung oft ganz imaginärer Forderungen, auf welche dann obenein Pfandbriefe verkauft werden, offen steht. Es gibt in England solche Pfandbriefe nicht, auch keine zu deren Ausgabe ad hoc bevorrechteten Banken. Dem Könige von Gottes Gnaden, der Krone allein wird das alleinige Eigentumsrecht zugesprochen an Gottes Statt, und ihr allein auch alle Priorität, so dass also niemand sonst ein Vorrecht hat wider seinen Nächsten, niemand die ewige Rente, das Erstgeborenrecht

*) Das fünfzigste Jahr, das Erlassjahr. III. Mose, 25 V. 10 ff.

der Nation dahingeben kann für ein Linsengericht zum Schaden für seine Mitmenschen und die kommenden Geschlechter.

Die Folgen verstehen sich so von selbst, wie sie unverstanden bleiben. — Die Kinder der dem römischen Recht unterliegenden Völker werden in ein unabwälzbares Schuldjoch hineingeboren; die Söhne Englands dagegen, frei und unbelastet, erobern die Welt. Sie erobern es mit billigem, weil nicht schon im Entstehen vorbelastetem Kapital. Und so gelangte wieder im weiteren Verlauf der Dinge England im Besitz aller Sicherheiten (Prioritäten, Sekuritäten) des Weltenrunds, soweit es dem Kadaverrechte Roms unterworfen wurde, während die Völker auf diesem dem römischen, jetzt wohl gar „deutsch" genannten Recht unterliegenden, d. h. mobilisierten Boden nichts haben als Hypothekenschulden. Deutschland hat zur Zeit schon 80 Milliarden solcher Schulden auf seinem Boden sich eintragen lassen müssen und erhält jährlich eine weitere Milliarde aufgebürdet; genau nach dem Maasse seiner jährlich um 800000 Seelen wachsenden Kopfzahl (etwa 1200 ℳ pro Kopf, dem Preise eines intelligenten Sklaven entsprechend).*)

So einfach diese Sachlage nun auch an sich ist, so schwer fällt es, die öffentliche Meinung Deutschlands über diese Zustände und Zusammenhänge aufzuklären. Es wird systematisch daran gearbeitet, fast in allen Pressen des Landes, dem die Buckdruckerkunst entspross, dass unser Volk diesen Zusammenhang nicht erkennen solle. Das biblische Gebot und ökonomische Grundgesetz ist uns noch heute so unbekannt und unerklärt, wie zu der Zeit, als die Bibel uns durch die Geistlichkeit Roms verschlossen wurde und die Bologneser Doctores an der Auflösung des Rechts der Sesshaftigkeit emsig arbeiteten. Und der Verfasser dieser Schrift stünde sicherlich im Schatten des selben Unbewusstseins, wo allein die Solaneen gedeihen und geiles Unkraut den Boden gänzlich überwuchert, wenn das Geschick ihn nicht in jungen Jahren beim Schlafittchen genommen hätte, so dass er in englischen Schulen schon frühzeitig darüber unterrichtet wurde, dass das englische Volk sich zu dem Satze bekennt: das Land dem Lord (d. h. dem höchsten „Lord" im Himmel)! Die irdischen Lords sind nur seine Statthalter. Er lernte später unter Leitung englischer Journalisten im *„Star"* (dem Organ Bright's), was England als die Wurzel seiner kapitalistischen Allherrlichkeit und politischen Festigkeit und Freiheit betrachtet, sein wirklich und nicht blos wie bei uns sogenanntes deutsches Recht!

Darum trat er dann, nach Deutschland zurückgekehrt, all den verworrenen Bestrebungen, die den politischen Boden seines Vaterlandes zu

*) Davon entfallen nach statistischen Angaben ca. 380 Millionen jährlich auf das flache Land und ca. 620 Millionen auf den engen Raum der Städte. (Die Statistik rechnet nach dem Ueberschuss der Eintragungen über die Löschungen.)

einem wüsten Garten machen, entgegen mit der einen Forderung: Deutsches Recht dem deutschen Volke! Oder mit anderen Worten: Reform, nicht Kodifikation des Rechts! Und aus diesem Bestreben entstand dann zuletzt sein Buch: „Deutschlands Verjüngung."

III.

Der Verfasser ist nicht blind gegen die vielen Mängel dieses Werkes, das in seinen Deduktionen oft den Irrgängen des Alpenwanderers gleichen mag, der mit dem Ziel im Auge, dennoch tausend Umwege machen muss. Es soll nicht blos ein Prinzip, eine Kraft erklären, sondern auch eine sehr komplizierte Maschine, welche zur Ausbeutung des Volkes von überaus verschmitzten Leuten benutzt wird. Es schildert die Kämpfe, die ihm von diesen verschmitzten Leuten aufgenötigt wurden. Es schildert auch den ermunternden Beifall, den er fand bei Männern wie Richard Wagner, Lothar Bucher, Rodbertus, einem Grafen Caprivi, und seinen zahlreichen Subskribenten. Er geht davon aus, dass ein deutsches Reich ohne ein wirkliches, nicht blos sogenanntes deutsches Recht eine Anomalie ist und bleibt, um so mehr, da unser Volk unter dem politischen Schutze dieses Reichs in einen erweiterten Kreis eintrat, den der Weltpolitik, und um so mehr, da das Grundübel seine verheerenden Wirkungen in dem selben Maasse steigern muss, wie Unternehmung, Industrie und Handel und mit ihnen die grossen Städte wachsen. Trotz des Widerstrebens vieler deutscher Staatsmänner und Politiker wie Richter und Bamberger hat das über die Welt verbreitete deutsche Volk den Schritt in die Weltpolitik wie etwas von selbst Verständliches vollzogen. Aber es hat sich nicht in der selben von selbst verständlichen Weise die Frage vorgelegt: Welche Forderung stellt diese Erweiterung unseres wirtschaftlichen Horizonts und Wirkungskreises auf die Ausgestaltung unserer inneren Wirtschaftspolitik und des Rechts, nach dessen unabweislichen Normen sie sich zu vollziehen gezwungen ist? Die riesigen Reichtümer, welche die Entwicklung der Technik auf deutschem Boden täglich in's Leben ruft, blenden das Volk, namentlich der höheren und geniessenden Schichten, und machen es blind gegen die einfachen Erkenntnisse, um die es sich hier handelt. Sie steigern aber auch die ungeheuren Gefahren eines früher oder später eintretenden Rückschlags. Nur dieses völlige Unbewusstsein erklärt es uns, dass der Nachfolger des „Troupiers" (also des Grafen Caprivi, der ein entsprechendes Programm in seinem ehrlichen Herzen trug, das mit ihm begraben wurde), also der greise Fürst zu Hohenlohe die relative Inhaltslosigkeit seines Regimes diplomatisch mit den Worten erklärte: „Als ich in's Amt trat, war das deutsche Reich schon fertig!"

Wahrlich, die Ereignisse neuester Zeit sind zahllos, die uns schon jetzt die Augen darüber öffnen, wie ausserordentlich unfertig das neue deutsche Reich noch im Weltgetriebe dasteht. Man fühlt sich versucht, es noch einen Rohbau zu nennen. Zwar herrscht kein Zweifel darüber, dass das deutsche Volk mit der selben frohen Kampfbereitschaft der Eventualität eines Weltkrieges gegenüberstünde, mit der es seine kontinentalen Kriege der sechziger und siebziger Jahre ausfocht. Denn es will uns nicht in den Sinn, dass unser Volk ähnlich deroutiert werden könnte wie zur Zeit das russische. Aber die innere Schwäche macht sich bei allem äusseren Glanze und den Scheinerfolgen auf dem Boden des Exports und der äusseren Politik doch schon sehr bedrohlich bemerkbar. Fangen wir an mit der seriokomischen Erscheinung einer Flottenhausfrau, die in ihrer Weise ein Pendant zum verstorbenen Flotten-Fischer abgibt. Der betreffende Aufruf, um unserer Kriegsbereitschaft zur See durch private Beisteuer aufzuhelfen, wirft ein Licht auf die Situation. Sie gleicht auf ein Haar dem Projekt nach neueren Datums, die notleidenden Offiziere durch den Zehnmillionenfonds der Bankokratie, mit dem gefürsteten Henkel von Donnersmarck an der Spitze, in den Stand zu setzen, ihre hohen Mieten zu zahlen. Und beide Projekte zusammen erinnern an die Zeiten, da die Athener Generäle betteln gingen, bis Solon mit der Seisachthie ihnen zu Hülfe kam. Aber Athen und das deutsche Reich — welch ein Vergleich! Indessen — man lache nur nicht zu früh! Auch die Gründung des Preussenfonds, um dem ländlichen Grundbesitz Kredite zu verschaffen, die vom offenen Geldmarkte nicht so billig zu haben sind, gehört in diese Kategorie der Aushülfen, des Fliegenwollens ohne Flügel. Das Kapital, das wir das unsere nennen, versagt bei jeglicher weit ausgreifenden Unternehmung. Während z. B. das englische Kapital bereit ist, die anatolischen Bahnen ohne türkische Staatsgarantie zu bauen, erheischt das deutsche Kapital Garantien, welche für die hohe Pforte ruinös sein würden, wenn sie für die ganze Strecke in Anwendung kämen. Deshalb unterbleibt dieser Bau, während die Engländer uns Koweit, wo unsre Bahn in den persischen Meerbusen münden sollte, vor der Nase wegnahmen. Unsere eigenen Kolonien werden diesem fremden Kapital in die Kost gegeben. Es handelt sich in allen diesen Fällen offenbar um eine funktionelle Störung, die sich an jeder Stelle des wirtschaftlichen Körpers bemerkbar macht und die man nur deshalb so stoisch hinnimmt, weil man sie, wie der Wüstenreisende das Fehlen von Quellen und Bächen, vor vornherein als von selbst verständlich annimmt. Und liegt nicht gerade in dieser a priori acceptierten „Selbstverständlichkeit“ das fürchterlich Blindhafte der ganzen Situation, das Elementare und Bedrohliche?

Die einzige Erklärung dafür, dass das deutsche Kapital dem Volke nirgends zur Seite steht — nicht einmal auf unserm eigensten Grund und Boden — ist diese: es gibt kein „deutsches“ Kapital. Das, was wir berechtigt

wären, so zu nennen und was auch seinem Ursprung nach als Erzeugnis deutschen Fleisses und blinder Betriebsamkeit deutsches Kapital ist und bleiben sollte, wird uns, wie den Hühnern die Eier, unterm Leibe, unter den Füssen fortgenommen. Es wird unter dem Recht der Bodenmobilisation — in Bodenwerte umgewandelt, die ein — Plus-Minus sind. Denn der Boden selbst wird ja nicht vermehrt, nur der Preis, den der Bodenhändler dafür fordert, erhöht sich in geradem Verhältnis zur Kapital-Kraft des Volks, wie jeder betriebsame Bodeninhaber oder Gastwirt es an sich erfährt, wenn er gesteigert wird, weil er ja mehr Ueberschüsse (Kapital) zur Verfügung hat. Dieser wachsende Reichtum verwandelt sich in Pfandbriefe und Hypotheken — die unserm Kapital dann anhängen und ihm die Aufgaben eines unbelasteten Kapitals unerfüllbar machen. Je mehr Kapital unsere Nation erzeugt und schafft (durch seine Vermehrung, durch seine Erfindungen und Einrichtungen, z. B. solche des Verkehrs), um so mehr wird der Preis des Bodens, auf dem sie das Kapital schafft, gesteigert und um so mehr steigern sich die Eintragungen „bevorrechteter" Art in sein Grundbuch und der Zins, den es für Bodenwerte entrichtet. Dieser Zins aber fliesst dem Auslande, der „Internationale", d. h. der goldenen zu, die sich die rote und vermutlich (u. A. durch Manning) auch die schwarze schuf. Wir haben ihr die Sicherheit unserer Grundbücher eingeräumt und den „Wertzuwachs" unsres Bodens — während sie uns nichts dafür leistete. Denn der König der Könige, kam er nicht als bettelnder Hausierer ins Land?

Darum also nun die mit unserm wachsenden Reichtum sich steigernde Verlegenheit aller nationalen Faktoren, ja geradezu ihre Bettelhaftigkeit! Die Hilflosigkeit, mit der wir z. B. Herrn Ballin und dieser dem Mr. Morgan gegenüber standen, als es galt, unsere Handelsflotte unserm sog. „deutschen" Kapital zu erhalten, die Prozesse gegen die Preussische Sandenbank und die Schulz- und Romeick'sche Pommernbank, welche beide doch das Vertrauen der höchsten Stände genossen, und das Verfahren der Justiz selbst angesichts der flagrantesten Schädigungen unseres Wohlstandes lassen uns erkennen, wie weit selbst gegenüber solchen lediglich „technischen" Aufgaben des Wirtschaftslebens unsere kontinentalen Staaten und insbesondere das deutsche Reich noch rückständig sind.

Weit wichtiger aber noch scheint uns nun die Frage hinsichtlich unserer wirtschaftlichen Fähigkeiten, wenn es gelten soll, gegen die englische Weltmacht und den in die Lümmeljahre hineinwachsenden Yankeeismus in eine Arena zu treten, deren Grenzen nur durch unser irdisches Weltall gezogen sind.

IV.

Nun hören wir ja, wie schon gesagt, allerdings viel vom Reichtum des deutschen Volkes, von der Sieghaftigkeit der deutschen Industrie auf allen Märkten der Welt und wissen die so geschaffenen Werte zu schätzen. Wir wissen aber auch, wie teuer diese Siege erkauft werden müssen, durch Ausfuhrprämien, Verschleuderung unter dem Heimatpreis, durch das Schwitzsystem auf dem heimischen Arbeitsmarkt und durch Herunterwirtschaftung weiter Kreise der Bevölkerung (Resultat 3 Millionen sozialdemokratische Wähler), ferner durch die Verödung des heimatlichen Marktes für alle höheren Absatzartikel für die stabile Häuslichkeit. Auf die Dauer hält dieses Auspumpsystem, um mich sportlich auszudrücken, doch unmöglich vor. Und schon warnt man uns an allen Biertischen und Börsen in ängstlicher Weise, dass mit dem Tage einer Weltkriegserklärung viele ungezählte Milliarden von heimischen „Werten", für welche sogar auf das Prädikat der pupillarischen Sicherheit Anspruch erhoben wurde, wie ein geplatzter Luftballon zusammensinken würden. Bierbank und Börse haben leider beide Recht. Jene Werte beruhen — wie insbesondere die städtischen Hypotheken und Pfandbriefe — lediglich auf Tributrechten des einen privilegierten Teils der Nation, d. h. der internationalen Haute finance und seines von Cynismus und Koruption geschwollenen Anhangs gegenüber dem andern, d. h. dem wirklich Werte schaffenden und erwerbstätigen Gros des Volkes. Und die Befriedigung dieser Tributrechte hört auf, wenn das Volk den immensen Anforderungen, die die Konkurrenz auf dem Weltmarkt ihm auferlegt, nicht mehr gewachsen ist oder dieser Markt sich ihm verschliesst.

Nun gibt es weite Kreise unsres Volkes — und zu ihnen gehört sogar die vom Herrn Kautsky belehrte Sozialdemokratie — welche den Begriff einer „goldenen Internationale" nicht anerkennen und deren Anhang als intergrierenden Teil unseres Volkes betrachten. Sie nehmen an, dass das von diesen Faktoren in Form von Zins- und Tributvorrechten alienierte Kapital trotzdem alle Funktionen eines Kapitals in erster Hand, also in der Hand des Erzeugers, erfülle. Und sie bekämpfen deshalb auch nicht eigentlich das Kapital und dessen Impietät gegen seinen Erzeuger, sondern diesen selbst, den Unternehmer. Gegen ihn hetzen und schüren sie den Klassenhass und Neid des Proletariats.*) Man muss also einsehen lernen, dass jene Tributrechte keinen positiven und nationalen Reichtum mehr bilden und nicht im Stande sind, die Probe eines Weltkrieges zu überdauern (so wenig wie etwa eine Papierwährung) und auch auf die Dauer nicht die des Wetteifers um Welthandel und Weltmarkt zwischen den Nationen.

*) Ausführlich in „Deutschlands Verjüngung": Bodenfrage und Sozialdemokratie.

Die Engländer dagegen haben, so schrieb der Verfasser in seinem Prospekt zu dem Buche „Deutschlands Verjüngung", die Bodenwerte aus der sozialen Gleichung eliminiert als einen incommensurablen, alle anderen Werte überflügelnden und aufzehrenden Coëffizienten. Sie klärten sogar, wie er aus eigener Erfahrung weiss, die Kinder in der Schule schon über die Eigenart des Bodens auf und zwar in Bezug auf seine ethische und wirtschaftliche Wichtigkeit als eines göttlichen, unantastbaren und unvermehrbaren aber grundlegenden Heiligtums, das ungeschmälert, also auch unbelastet, auf Kinder und Enkel übergehen müsse. Das englische Prinzip ist seit langen Jahrhunderten: keine Monopole, keine Privilegien und Vorrechte auf wirtschaftlichem Gebiete. Die sogenannte Grundrente, sagen sie, dürfe nur aus den Ueberschüssen der nationalen Volkswirtschaft sich bilden, was auch unser Rodbertus als wissenschaftliches Gebot gelehrt hat, nie dürfe sie, wie bei uns de facto nach den Normen des römischen Eigentumsrechts in wucherischer willkürlicher Höhe vorweggenommen, d. h. „escomptiert", in Form von Pfandbriefen auf den Markt gebracht uud sogar gesetzlich privilegiert und garantiert werden. Denn die auf solchen wucherischen Anmaassungen sich aufbauenden Reichtümer des einen bevorrechteten Teils sind lediglich durch die Armut, Entbehrung und Hilflosigkeit, also Rechtsentblössung der andern bedingt. Jeder Kampf auf Tod und Leben, den ein Staat, der mit solchen Werten belastet ist, gegen eine nicht ähnlich quallig konstituierte Macht unternimmt, wird zum Prüfstein an diesen ihrem Ursprunge und ihrer Haltlosigkeit nach gleich bedenklichen, eingebildeten und schaffensunfähigen Reichtümern. Die Rücksicht auf sie bindet der Regierung auf allen Wegen internationalen Verkehrs die Hände, so dass die durch solche Werte belastete Nation endlich ganz aus dem Rennen fallen muss und in gewissem Sinne auch politisch sehr bald satisfaktionsunfähig wird. Wie England seinen Burenkrieg unternahm und zu Ende führte, trotz des Protestes fast ganz Europas, vornehmlich auch des deutschen Volkes, sollte uns in dieser Beziehung eine emdringliche Lehre sein!

Der politischen Ohnmacht gesellt sich die wirtschaftliche. Unter der Ueberflutung des deutschen Geldmarktes mit den vorweggenommenen „Werten" wird auch der gesamte Unternehmerkredit, und sogar der des Staates, der goldenen Internationale gegenüber in die Bettelmannsrolle verwiesen. Unsere Industrie, unsere Bautätigkeit wird von Bankdiskonten fast zu Boden gedrückt und lebt vom Ruin unzähliger zu Grunde gehender und ausfallender „Existenzen." Dass die Quellen des privaten Kredits verschüttet sind, wird durch die Notwendigkeit bewiesen, einen Central-Genossenschafts-Fonds aus Staatsmitteln zu schaffen. Aber auch die Mittel des Staats sind unter diesen Umständen bemessen. Ein Beispiel genügt. Unsere deutschen und preussischen Konsols standen in der kritischen Zeit der Jahrhundertwende alles in allem gerechnet nicht weniger

als 30 % niedriger als die englischen.*) Unsere Konsols waren auf dem eigenen Markte unter der Konkurrenz jener höher verzinsten, auf erwucherten und schwindelhaften Bodenpreisen beruhenden Anlagepapiere in die Enge geraten und zum eigenen Lande hinausgedrängt worden. Die von Herrn Miquel beliebte Herabsetzung des Zinssatzes von $3\frac{1}{2}$ auf 3 % für die Konsols trug dazu bei, diesen Prozess der Dislocierung unserer Anlage bedürftigen Spargelder zu beschleunigen. Man muss das deutsche Volk bewundern, dass es im Stande ist, unter all den Bedrängnissen, denen es ausgesetzt ist, trotzdem noch zu sparen. Man geht aber mit aller Macht und List darauf aus, ihm auch noch diese Spargelder abzuknöpfen, welche bekanntlich ohnehin meist in Grund und Boden, resp. Hypotheken und Pfandbriefen angelegt worden. Die Herren Lieber, Richter und Singer beschleunigten den Prozess der Aufstöberung dieser Spargelder aus den Ruhelagern, die ihnen die Konsols, d. h. die Schuldverschreibungen des Staats darbieten, durch ihren Antrag jährlich 13 Millionen zur Tilgung der besser verzinsten Konsols aufzuwenden — von sonstigen Ueberschüssen zu schweigen, da diese nie vorhanden sind. Und Herr Scherl mit seinem Spar-Galvanisationsapparat würde den Prozess der vollständigen Auspoverung noch potenziert haben. Und wie weit geht doch diese! Ist der Staat berechtigt, so lange die privilegirten Aktienhypothekenbanken noch neun und mehr Prozent an Dividende und ausserdem noch, wie dies konstatiert wurde, neun Prozent Prämie an die Bankiers für die Verramschung der Pfandbriefe zahlen, noch unter den Zinssatz eben dieser Pfandbriefe hinunter zu gehen? Man ging denn auch in Folge dieser Uebereilung des Herrn v. Miquel mit unseren Konsols an der Londoner und New-Yorker Börse geradezu hausieren. Sie sanken zum internationalen Spielpapier herab. Wohin sie fallen werden, wenn eine wirklich ernsthafte Verwickelung mit England und Amerika einträte, das ist nicht gut zu sagen.

Das ist ein beschämender Zustand, um so mehr, da durch diese Haltlosigkeit unserer Staatsanleihen der politischen Börsenintrigue Tür und Tor geöffnet werden.

Auf die Dauer wird auch im Ernstfalle die Kgl. Pr. Seehandlung einer Deroute auf dem Konsolmarkte nicht vorbeugen können. Ihre Kapitalkraft reichte kaum aus, die gelegentlich der Marokko-Krisis von Frankreich aus herüberflutenden ca. 20 Millionen Konsols aufzunehmen.

---

*) Man wolle sich erinnern, dass die englischen Konsols zu $2\frac{1}{2}$ % auch während der Bedrängnisse des Burenkrieges nicht unter Pari sanken, während unsere zu 4 % an Kuhn, Leib und Co. in New York verschacherten Reichsanleihen jenen Tiefstand erfuhren, obwohl wir im tiefsten Frieden lebten. Berechnet man den Unterschied, so kommt man auf die oben angegebenen ca. 30 %.

V.

Reden wir offen! Dem Pflicht- und Selbstgefühl der deutschen Nation, der Festigkeit unseres staatlichen Gefüges, dem besseren Einverständnis der verschiedenen Klassen, Stände und Interessen, der Initiative der Regierung geschieht dadurch kein Abbruch. Offenheit tut nicht weh und es ist nicht die Absicht des Verfassers, irgend wen vor den Kopf zu stossen. Vor allen Dingen nicht seine verehrlichen und persönlich so liebenswürdigen Herren Kollegen von der Presse, die als Kind des Kapitals nicht anders kann, als das kapitalistische Lied zu singen. Die Konkurrenz nötigt sie in diese Bahnen. Noch auch diejenigen, die ihre Ersparnisse sicher anlegen wollen und sich deshalb der vorteilhaftesten Sicherheit bedienen, die das bestehende Recht ihnen bietet — so weit es reicht. Ueber die eventuell einschneidende Krisis reicht es nicht hinaus. Noch auch die sonstigen Kapitalisten, die in Grundstücken spekulieren. Das deutsche Volk, seine Arbeit, sein Geist ist Erzeuger dieses Kapitals, aber bis jetzt noch nicht dessen Erzieher. Und so lange die Bodenspekulation dem Kapital die bequemste Handhabe gibt, sich mühelos zu mehren und so lange der Begriff Bodenwucher gesetzlich nicht existiert, kann man es niemandem verargen, wenn er diese Chancen wahrnimmt anstatt sie ausschliesslich den Söhnen des ausgewählten Volkes zu überlassen. Noch auch diese selbst. Der Verfasser ist Anhänger der Idee einer Symbiose zwischen den Kindern des Landes und denen des auserwählten Volkes; aber diese Symbiose ist ohne richtige Adjustierung, ohne gleiche Verteilung von Licht und Schatten, von Vorteil und Gefahr eben nicht denkbar.

Alles zum Besten zu kehren und die Gebote, auch das unbegriffene neunte: „Du sollst nicht begehren Deines Nächsten Haus“ zu höherem Ansehen zu bringen, war und ist des Verfassers Ziel. Aber die Angelegenheit des Antisemitismus spielt nun einmal in diese Frage doch unablöslich hinein. Der Verfasser, der schon im Jahre 1875 unter dem Beifall und mit Hilfe von R. Wagner, L. Bucher und Rodbertus dem Fürsten Bismarck die Schrift widmete: „Darwin, Deutschland und die Juden oder der Juda-Jesuitismus“ (33 Thesen über einen vergessenen Faktor der Volkswirtschaft) hat sich nach Kräften bemüht, jene Bewegung auf das Geleise überlegter Reform bringen zu helfen. Und angesichts der neueren Behauptung aus nationalsozialem Lager, dass der Antisemitismus beispiellos unfruchtbar wäre, ist es wohl am Platze darauf hinzuweisen, dass es gerade ein Verdienst der Deutschsozialen ist, in die Bewegung der Bodenbesitz-Rechtsreform zuerst eingetreten zu sein. Die Programme der neunziger Jahre, die Schriften von Th. Fritsch „Zwei Grundübel“ etc. und von W. Hentschel „Varuna“ etc. geben davon genügend Kunde. Mehre Jahrgänge der „Deutschsozialen Blätter“ 1892 bis 94) waren dieser Frage in umfangreichster Weise gewidmet. Und das

Einrücken der Sozialdemokratie in die vorgeschobene Front mit dem Antrage Bebel-Liebknecht auf Verstaatlichung des Hypothekenkredits wurde eingestandenermaassen durch den Vorgang bei den Antisemiten veranlasst. Dass dieser Antrag, durch die um Singer, Kautsky und Schippel auf dem Kongresse in Breslau 1894 zu Falle gebracht, als „Charlatanerie" hingestellt wurde, sollte unsern Sozialdemokraten zu denken geben.

In meinem Buche warne ich das Judentum vor den Folgen des bestehenden Systems. In einem Abschnitt über die Palästinareise des Kaisers, der ich mich als Berichterstatter anschloss, wies ich darauf hin, dass überall, wo das Recht des Koran herrscht, welches, ähnlich dem Recht der Bibel, den Bodenwucher verbietet, das Judentum in Frieden lebt, wo aber wie in Algier, das römische Recht der Mobilisation unter der Aufbereitung des Code Civil der Bevölkerung aufgezwungen wurde, da entstehen nach kurzer Zeit eines trügerischen Aufschwungs die schlimmsten Formen des Antisemitismus. Daneben allgemeiner Niedergang, von dem auch das Judentum betroffen wird. England ist ein weiteres Beispiel. Weil England auf befestigtem Grundbesitz, der billig gegen Pacht jedem zugänglich ist, immun ist gegen die hier geschilderte perniziöse Form der Bewucherung, deshalb geniesst auch der Jude dort volle Freiheit, und ein Disraeli kann — da man ihm noch zur rechten Zeit in den Arm fiel — ohne dauernde Schädigung für das Reich Premierminister werden. Das Judentum in seiner Rolle als „Salz der Völker", hätte allen Grund, der Warnung eingedenk zu sein, die dem Salze gilt, welches „dumm" wird.

Immer aber gilt es die Ursachen der Schäden, unter denen wir leiden, nicht in fremden Einwirkungen, sondern bei uns selber zu suchen, welche solchen Einwirkungen keinen Widerstand entgegensetzten. Wir dürfen es uns nicht verhehlen: unser Volk hat viele Schwächen. Wir sehen dabei ganz ab von solchen, die durch unsere zerrissene politische Vergangenheit inmitten feindlicher Völker sich entwickelt haben. Deutschland ist und bleibt der Indifferenzpunkt Europas. Es war das Gefilde, der Paukboden, sagt Scheffel, für alle Kämpfe und Schlachten und Mensuren des Mittelalters und der Neuzeit. Noch in den Freiheitskriegen, ja, noch 1866 hatte es gegen sich selbst in Waffen gestanden. Aber nun kommt in Betracht, dass das Jahr 1870 nicht ohne innigste Vorarbeit des Volkes selber kam und kommen konnte. Es kam, weil es der allgemeinen Sehnsucht des Volkes nach Einigkeit endlich die Erfüllung brachte.

Auch heute lebt im Volke die unbewusste Sehnsucht nach einer Erlösung, nämlich vom starrenden Fiskalismus und nach freieren Formen der Verwaltung, nach natürlichen Normen des Rechts. Darin aber beruht seine Hauptschwäche, dass es so ungemein anpassungsfähig ist. Der Bauhandwerker erhebt sich nicht über den Bauschwindel, er paktiert mit ihm, und Elend und Schlendrian kommen dadurch zu hohen Jahren und Ehren. Denn die Regierung, die Parlamente, die Parteien berufen sich auf diese

Eigenschaft des Volkes. Herr von Miquel sagte sogar in einer Thronrede: man könne dem allgemeinen Rechtsgefühl nicht in's Gesicht schlagen. So entschuldigte man sich mit der eigenen Verschuldung oder ihren Folgen.

Haben denn, so fragen wir, unsere Rechts- und Wissenschaftsverhältnisse nicht sehr viel dazu beigetragen, dass der deutsche Volkscharakter im höchsten Grade schädigend beeinflusst wurde? Angenommen eine treffliche Mannschaft werde auf ein minderwertiges Schiff beordert, wo nicht das Navigieren, sondern das Pumpen und Flicken die Hauptaufgabe bildet, wie etwa auf der Russischen Schwarzenmeer-Flotte, wird jene Mannschaft nicht sehr bald ihre gute Form und Art verlieren?

Nun, ein solches leckes ungeschicktes Fahrzeug ist auch unser armes Deutschland noch bis auf den heutigen Tag. Es ist der Tummelplatz des ödesten Fiskalismus und des starrsten Fremdrechts, und Herr von Miquel war's, der dieses System fast bis zur Unerträglichkeit auf die Spitze trieb, weil er, wie er selbst sagte, doch nur rechnen könnte mit dem, was da ist. Graf Caprivi tat das nicht. Er sagte als braver Troupier etwas ungeschickt und gerade heraus: „Wir müssen abschreiben, meine Herren!" Und deshalb fiel er, wie einst Pompejus zu Füssen des gewandteren Gegners. Aber auch dieser war den Verhältnissen nicht gewachsen, weil er sie nicht bei den Hörnern packte. Er gestand es selbst, seine eigene Partei, die Nationalliberalen, hätten nur ein politisches und finanzielles Programm kleiner Hülfen, aber kein wirtschaftliches. Er selbst schrieb diese Worte an Eduard Lasker im Jahre 1878, um ihn für den Kornzoll zu gewinnen. Er schrieb sogar eine Reihe von Schädigungen, denen die Landwirtschaft unterworfen ist, dem Mangel an Sicherung der Betriebe gegen den Verschuldungszwang durch das römische Erbrecht zu. Aber auch hier blieb er in der Halbheit stecken, weil es ihm offenbar nur darum zu tun war sich einen gewissen parlamentarischen Anhang zu schaffen. Es entging ihm seltsamer Weise völlig, dass diese Schädigungen in anderer Weise auf städtischem Boden, wo die 42 Aktienhypothekenbanken ihre privilegierte Ausbeutung ausüben, noch viel stärker in Wirksamkeit treten. Und an dieser Halbheit krankt seine und die gesamte innere Politik seiner Nachtreter, welche, wie die Herren des Bundes der Landwirte, fast fanatisch, jedenfalls viele von ihnen auch blind, an dem von Miquel affichierten System der kleinen Hülfen festhalten.

Durch das römische Recht des Eigentums-Missbrauchs, das jus abutendi dominii, durch den, dem römischen Recht in allen Poren sitzenden Individualismus und die ätzende, alle Institutionen nicht rein persönlicher Natur auflösende Logik (auch das Imperium war rein individualistisch) ist für unser Volk eine Lage geschaffen, die der jener Mannschaft auf leckem Schiff durchaus gleicht. Dank diesem Rechtssystem hat unser Volk eine unfreie überteure Kapitalbildung neben einer stäts wachsenden, jetzt 80 Milliarden betragenden Hypothekenschuld, wovon über $^2/_3$ das geringe

Areal der Städte belastet, ferner, damit zusammenhängend, eine virtuell beschränkte Pfandbriefemission, die dem Staate, wie dem Unternehmertum den heimischen Geldmarkt verengt.

Was wollen dagegen die Klagen Miquels bedeuten, dass unser Volk trotz einer sehr viel geringeren direkten Besteuerung doch dem englischen Volke an Opferwilligkeit für Heer und Marine bei weitem nachstände?

Das englische Volk hat eben keine Hypothekenschulden, keine bevorrechteten Banken, weil die „Priorität", die Erstgeburt des Volkes, ein unveräusserliches Attribut der englischen Krone ist, im Namen Gottes, die dadurch erst wirklich zu einer Institution von Gottes Gnaden erhoben wird. Und gegen dieses so gewappnete Volk — gewappnet mit einem streng geschlossenen Grundbuch (dem doomesdaybook) — in die Arena zu treten, das ist nicht geraten. England ist mit seinem nationalen Recht der eiserne Topf, an dem alle tönernen Töpfe, die Völker unter römischem Recht, in Scherben gehen. Denn, was sind die von Miquel gerühmte Hausmacht und fiskalische Reichtümer gegen dieses eine immense Privileg der englischen Krone und des Volkes, damit zugleich auch des Staates, die ihm die Immunität gegen diese Form der Verschuldung und alle sonstigen Uebel (z. B. die Judenherrschaft) sichert, die uns heimsuchen und allmählich überwältigen?

Zugegeben, dass an Steuern und Abgaben in Deutschland ein paar Mark weniger auf den Kopf der Bevölkerung kommen als in England, so belastet uns dagegen ein Hypotheken- und Mietzins, der zehnmal höher ist, als sein Aequivalent in England. Die Berliner Bodenrente ist vergleichsweise mehr als 300 mal höher als die Londoner. Es ist doch einfach unästhetisch, wenn offiziöse Zeitungen dies ignorieren. Von dem engherzigen Standpunkte aus, für den hohe Tarife, Zölle und Exportprämien eine Wohltat bedeuten, klingt das offiziöse Frohlocken über die geringe direkte Besteuerung des Volkes geradezu wie Hohn. Unmöglich kann es den finanz- und rechtskundigen Leuten entgehen, dass unser Volk unter indirekten Belastungen aller Art und der damit verbundenen Geldentwertung dahinkeuchend schon fast dem Erstickungstode nahe ist. Wozu solche Vergleiche mit englischen Verhältnissen, wenn dabei die Grundbedingungen des Daseins hüben und drüben, die Ausschaltung des alle anderen Werte aufzehrenden inkommensurablen Coëffizienten, die Bodenwerte, vergessen werden? Als Vater der Aktienhypothekenbank war Herr von Miquel am wenigsten berufen, über den deutschen Volkscharakter den Stab zu brechen, der trotz aller Schädigungen sich bewährt, freilich nicht nach Art einer Kugelakazie, sondern jener Eiche, in welcher Deutschland sein Sinnbild sieht. Und diese Wahrheit, dieser Spiegel musste dem damals noch so mächtigen Manne und auch noch heute seinen Nachtretern und Nachbetern vorgehalten werden. Daraus — aus diesem Gefühl heraus entstand mein tot geschwiegenes Buch: Deutschlands Verjüngung.

* * *

Mein Programm auf dem Boden der inneren Politik.

Nach wie vor gilt es

1. Staat und Unternehmertum von einer Kreditform zu erlösen, die den Staats- wie den Personalkredit bis zur Vernichtung beeinträchtigt und die Produktion in ein unerträgliches Zwangsverhältnis dem Darleiher gegenüber versetzt, zumal da dieser in vielen Fällen gleichzeitig Abnehmer der Produkte oder auf dem Boden der Städte, antikretischer Eigentümer resp. Inhaber der kritischen Stelle im Grundbuch ist;
2. das bedrohliche und trotzdem unaufhaltsam wachsende Gebäude der Grundschulden abzutragen und die darin scheinbar geborgenen Vermögen auf der Grundlage der Solidarität sicher zu stellen;
3. den Regierungen unter gleichzeitiger Steuererleichterung zwei- bis dreihundert Millionen jährlich zuzuführen, die sich bei einer Abgabe von $^1/_2$ % aus der Konvertierung der ca. 80 Milliarden Hypothekenschulden bei Verstaatlichung des Realkredits ergeben (Reichsfinanzreform);
4. die Rechtspflege von dem Onus zu erlösen, als Schildhalter des schlimmsten Wuchers zu dienen, dem sich niemand entziehen kann, nämlich des Bodenwuchers, d. h. also Willkür und Missbrauch der grundbuchlichen „Ordnungen“ zu beseitigen; die Bauhandwerker vor Beschwindelung zu bewahren;
5. Kreditgeber und Unternehmer in Sicherheit und Gefahr gleichzustellen, Stadt und Land in ihren Interessen zusammenzufassen;
6. die äussere sowohl wie die Finanzpolitik des deutschen Reichs von der bänglichen Rücksichtnahme zu befreien, welche die Grundschulden den Regierungen und den Privaten auferlegen;
7. die Konsumfähigkeit der ohne Zweifel heruntergewirtschafteten und deshalb auch moralisch der Entartung entgegengeführten breiten Massen unseres Volkes zu heben und damit zugleich unsere Produktion auf eine beständigere Grundlage zu stellen, als die durch Entwertung und Abschwächung der Kaufkraft des heimischen Geldes erzwungene Exportindustrie, welche mit dem ärgsten Sweating-System Hand in Hand geht, sie gewährt.

O. B.

Richard Wagner und die Antike.

Von George Wrassiwanopulos-Braschowanoff.

γ) *Διάνοια.*

Kehren wir nun, unserem methodischen Programm gemäss, zum Ausgangspunkt der Parallelstellung zwischen Aristoteles und Wagner zurück, so haben wir, nach diesen wichtigsten und wesentlichsten Bestandteilen des Dramas, *μυθολογία* und *ἠθοποιΐα*, noch *διάνοια*, *ὄψις*, *λέξις* und *μελοποιΐα* zu betrachten. Dass Aristoteles in seiner Poetik so wenig Platz den letzteren einräumt, ist wohl bedauerlich. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass er in seinen *„Ἀνέκδοτα“* ausführlicher darüber geredet hat. Denn aus den kurzen Andeutungen und Definitionen darüber ersehen wir ziemlich deutlich, welche wichtige Rolle diese in der Genossenschaft der Künste für das Gesamtkunstwerk, das Drama, als notwendige Bestandteile gespielt haben:

„Da die Nachahmung durch Handlung dargestellt wird, so ist zunächst die szenische Bühnendarstellung ein notwendiger Teil der Tragödie, und weiter aus dem selben Grunde die musikalische Komposition, deren bedeutsame Wirkung ist ja allen offenbar, sowie der sprachliche Ausdruck, d. h. die metrische Zusammenstellung der Verse. Ferner die handelnden Personen müssen sich notwendigerweise in irgend einer ethischen und dianoetischen Situation befinden; davon ist die Qualifizierung der handelnden Personen, der Erfolg oder Misserfolg abhängig. *Διάνοια* und *ἦθος* sind die beiden Ursachen des Mythos in der Handlung. Anfang und Seele der Tragödie aber ist der Mythos, dann kommen zweitens die ethischen Beweggründe und drittens die Reflexion.“ (Poetik Cap. VI.) *Διάνοια* ist nun in der dramatischen Kunst nach Aristoteles: Meinungsäusserung durch logische Beweisführung (sehr lückenhaft überliefert), d. h. die verstandesmässige Reflexion, das Nachdenken, die Ueberlegung und Beurteilung, das, was eben mit dem ethischen Inhalt und der Hauptidee, also mit der Tendenz des Dramas in logischer vernunftgerechter Beziehung steht. Aber diese Art Reflexion gerade, welche für den nüchteren, streng wissenschaftlich durchbildeten, Aristoteles von grosser Wichtigkeit ist, erscheint bei Wagners künstlerisch-intuitiver Art nur als folgendes Ergebnis seiner ethischen Prinzipien und künstlerisch-philosophischen Bestrebungen*): „Nirgends

*) Selbst Aristoteles bemerkt schliesslich, im XIX. Kapitel der Poetik, dass die Reflexion eigentlich dem Gebiete der Rhetorik angehört.

„Nun ist ferner zwar klar“, sagt Aristoteles weiter, „dass der tragische Dichter auch bei der Handlung von den nämlichen Gesichtspunkten aus die Reflexion in Anwendung bringen muss, sofern es darauf ankommt, Handlungen und Situationen den Eindruck des Mitleids und der Furcht, des Grossen und Bedeutenden, sowie des Wahrscheinlichen hervorbringen zu lassen.“

wirkte die Reflexion auf mich ein"; sagt Wagner (Mitteil. an meine Freunde IV. 266), „denn Reflexion ist nur aus der Kombination vorhandener Erscheinungen als Beispiele zu gewinnen: die Erscheinungen, die mir auf meiner neuen Bahn als Beispiele hätten dienen können, fand ich aber nirgends vor. Mein Verfahren war neu; es war mir aus meiner innersten Stimmung angewiesen, von dem Drange zur Mitteilung dieser Stimmung aufgenötigt. Ich musste, um mich von innen heraus zu befreien, d. h. um mich gleichfühlenden Menschen aus Bedürfnis des Verständnisses mitzuteilen, einen durch die äussere Erfahrung mir noch nicht angewiesenen Weg als Künstler einschlagen, und was hierzu drängt, ist Notwendigkeit, tiefempfundene, nicht aber mit dem praktischen Verstande gewusste, zwingende Notwendigkeit. . ."

η) Ὄψις.

Ὄψις in der dramatischen Kunst ist nach Aristoteles Alles, was bei einer theatralischen Aufführung die ganze Bühnendarstellung zur schönen Erscheinung bringt, die gesamte szenische Einrichtung ausmacht und durch die plastisch und malerisch schöne Wirkung den Zuschauer „ergötzt" ästhetisch anregt. (*ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, ἡδὲ ὄψις ψυχαγωγικόν.*) Mit einem modernen Ausdruck also — der ganze Bühnenapparat zu Inszenierung eines Theaterstückes. So haben wir also unter ὄψις als wichtige und notwendige Darstellungsmittel die Kunstarten: Plastik, Tanzkunst, Malerei und Architektonik zu verstehen (*πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἄν εἴη τι μόριον ὁ τῆς ὄψεως κόσμος*), welche, in ihrem ursprünglichen genossenschaftlichen Vereine einander ergänzend, notwendige Bestandteile des harmonischen Kunstwerkes im Drama bildeten. In diesem Sinne fasst auch Wagner den Begriff ὄψις auf, indem er von seinem prinzipiellen Standpunkt des freien schönen und starken Menschen ausgeht und zu einsichtsvollen klaren Gedanken für seine eigene Kunstanschauung gelangt. In seiner inneren Ueberzeugung von dem Werte des griechischen Vorbildes bestärkt entfaltete er weiter den Gedanken der Genossenschaft der freien Künste im Drama:

„Wie wir heute noch staunen, dass einst 30,000 Griechen mit höchster Teilnahme der Aufführung von Tragödien, wie den Aeschyleischen, beiwohnen konnten, so frug ich mich auch, welches die Mittel zur Hervorbringung jener ausserordentlichen Wirkungen waren, und ich erkannte, dass sie eben in der Vereinigung aller Künste zu dem einzig wahren, grossen Kunstwerke lagen. Dies brachte mich auf die Untersuchung des Verhaltens der einzelnen Künste zu einander, und nachdem ich mir das der Plastik zum wirklich dargestellten Drama erklärt hatte, prüfte ich die Beziehungen der Musik zur Poesie näher, und hier fand ich Aufklärungen, die mich über Vieles, was mich bis dahin beunruhigt hatte, hell in's Reine brachten." – „Die Erlösung der Plastik ist genau die der Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige. Erst wenn der Drang des künstlerischen Bildhauers in die Seele des Tänzers, des mimischen Darstellers, des singenden und sprechenden, übergegangen ist, kann dieser Drang als wirklich gestillt gedacht werden, . . . — dann erst wird die wahre Plastik auch vor-

handen sein. — Erst dem Hellenen war es vorbehalten, das reinmenschliche Kunstwerk an sich zu entwickeln und von sich aus es zur Darstellung der Natur auszudehnen ....“ (G. Sch. VII. 84, III. 140 u. a.)

Nur gefühllose Menschen ohne ästhetischen Sinn sind imstande jene Macht der Illusion, jene wirkungsvolle und bei ihrer natürlichen Ursprünglichkeit erhabene Bühnenschönheit der wiederverschwisterten Künste in Wagners Drama leugnen zu wollen. Wagner hat, unbestritten, durch seine Theorie von der Genossenschaft der Künste gerade, das Gesamtbild der ὄψις und des ὄψεως κόσμος in der theatralischen Kunst vervollkommnet.

ϑ) Λέξις.

Λέξις ist der sprachliche Ausdruck in der dramatischen Kunst, für den es hinsichtlich seines Wesens nach Aristoteles belanglos ist, ob er sich in Prosa oder in Versen bewegt. Der Sprachausdruck steht aber in Bezug auf die übrigen Darstellungs- und Verzierungsmittel (ἡδύσματα) den musikalischen Kompositionen am nächsten. (Siehe Poetik Kap. VI.) Aristoteles versteht also unter dem „durch andere Kunstmittel verschönerten Worte“ eine solche Sprache, welche Rhythmus, Melodie und Harmonie besitzt,*) d. h. also eine in Musik gesetzte Rede. Dies musikalische Reden, als lebendiger Dialog, steht in lebhafter Wechselwirkung zur Musik, und wird bald durch den Vers — welcher an und für sich musikalisch ist —, bald durch das Mittel des Gesanges ausgeführt. So haben wir aber hier das Prinzip des musikalischen Dramas von Wagner, wo eben die Musik nicht bloss als Begleitung des Wortes, als Mittel nur zur Verstärkung und Verschönerung des sprachlichen Ausdrucks dienen soll — wie es z. B. in der italienischen Oper der Fall war —, sondern mit dem logischen und idealen Inhalt des Dialoges, mit der Handlung selbst in engsten, mutuellen Beziehungen steht und mit dem sprachlich poetischen Ausdruck verschmolzen ist. Darüber ausführlicher in dem Abschnitt über Melopoiia.

Was also hier nur den sprachlichen Ausdruck, vom philologischen Standpunkt aus, anbelangt — denn sonst ist es ja kaum möglich von dem Texte in Wagners Tonwortdrama zu sprechen, ohne unwillkürlich in das Gebiet der Musik zu geraten —, so haben wir im Allgemeinen zu bemerken, dass auch die Wortbildung ähnliche Abweichungen von der gewöhnlichen Alltagssprache erfahren musste, wie die Sprache des Aeschylos im Altertum.

Es ist eine Tatsache, dass sowohl Aeschylos als auch Wagner sich genötigt sahen für ihre Heroen und Götter auf der Bühne eine würdevoll angemessene, dem Idealgehalte ihrer Werke entsprechende Sprache zu schaffen. Dies ist nun dem Aeschylos durch den vorhandenen dorischen Dialekt vollständig gelungen, eine bühnenmässig heroisch-dramaturgische Sprache zu konstruieren. Wagner hat aber in der Hinsicht mit fast unüber-

*) So auch Platon in Staat p. 184: Melos besteht aus Sprache, Harmonie und Rhythmus.

windlichen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt (siehe „Oper und Drama“). Doch auch er wusste die geeignete Sprachform für seine heroisch-dramaturgische Musik zu finden. Denn, wenn Aeschylos die Symmetrie der Sprache mit den darin enthaltenen grossen Ideen in grossartige harmonische Uebereinstimmung brachte, so erfand Wagner das musikalische Verhältnis zwischen Ton und Wort, und mit genialer Originalität stellte er die natürlichen Gesetze der Beziehungen zwischen der menschlichen Stimme und der himmlischen Tonsprache fest. Keiner der Tragiker des Altertums und der Neuzeit besass die erfinderische Kraft zur Konstruktion neuer Worte, und zu grandiosen klangvollen Wortzusammensetzungen wie Aeschylos, aber auch keiner verstand so viel Gefühl, Gesinnung und Poesie durch die musikalische Harmonie den Worten einzuflössen wie unser Wagner. Beide sind darin einverstanden, dass grosse Anschauungen und hohe Gesinnungen gleicher Ausdrucksmittel bedürfen. Der Erhabenheit des Inhalts entspricht auch die gewichtige Sprache. Daher die vielen Figuren im Satzbau: asyndeton, onomatopoiia, parechesis, epitheta, Metaphern,*) wodurch sowohl Aeschylos als auch Wagner die Grandiosität und erhabene Ausdrucksweise auf der Bühne, nicht nur der Menschen, Heroen und Götter sondern auch der grossen Natur, bezeichnen, imitieren, ausdrücken wollen.

Wagner hat besonders den der germanischen Dichtungsart und der deutschen Sprache geeigneten Stabreim (Allitteration) gepflegt und zu einer musikalischen Vollendung entwickelt. Es gibt wohl Verse in den Dichtungen Wagners, die an und für sich, abgesondert von der Musik und von dem Gesamteindruck der mitwirkenden Künste, nicht zu ihrem vollen Ausdruck kommen können, aber gerade dies ist ja das Merkmal des Wagnerschen Dramas.

Aeschylos wurde auch von seinen Zeitgenossen und später noch wegen seiner schwülstigen Sprache verspottet und getadelt. (Siehe Westermann. Aeschylosbiographie und Aristophanes. „Frösche“ Vers. 923, 1004 und weiter.) „Sublimis et gravis et grandiloguus saepe, usque ad vitium. (Quintilianus X. 1, 66.) u. s. w.**)

Diese Vorwürfe aber und Verspottungen sind ebenso unbegründet und ungerechtfertigt, wie die unschönen Angriffe und parodistischen Anspielungen der Modernen auf Wagners Sprache.

*) Im XX. und XXI. Kapitel der „Poetik“ erörtert Aristoteles ausführlich die elementaren Bestandteile der Rede, sowie auch die Zusammensetzung der Worte zur Bildung der schönen rhetorischen Figuren, unter welchen er die Metapher als die wichtigste erklärt. „Denn dies allein, meint Aristoteles, kann man nicht einem anderen ablernen, sondern es ist ein Zeichen glücklicher Begabung. Gute Metaphern erfinden heisst das Aehnliche leicht durchschauen und wahrnehmen.“ In welch hohem Grade Wagner diese Begabung besass, bezeugen uns eine Fülle von schönen und bildlichen Schilderungen in metaphorischen Ausdrücken, welche seine Prosaschriften und Dichtungen schmücken.

**) Vergl. auch die Worte bei Aeschylos: *σφετεριξάμενος, σεβίζω, πεδαίχμιος πεδαρσιος, πέδοικος* und manches andere bei Aristophanes. (Siehe Aristophanes „Wolken“ V. 1366) u. s. w.

ι) Μελοποιία.

Das wichtigste und gediegenste aller Darstellungs- und Verschönerungsmittel der dramatischen Kunst ist aber nach Aristoteles die *μελοποιία*: „In Bezug auf die übrigen Darstellungsmittel ist die musikalische Komposition", sagt Aristoteles ausdrücklich, „das höchste von allen jenen Verschönerungsmitteln (*ἡδύσματα*). Was ich unter musikalischer Komposition verstehe, das ist, seinem ganzen dynamischen Wesen nach klar. Aber das eigentliche Gebiet, dem die *Μελοποιία* angehört, ist das der Tonkunst, und eine Theorie der letzteren ist daher der Weg, der zu einer genauen Betrachtung der dazu gehörigen Grundlagen führt." (Siehe Arist. Poetik 1450 , 16 und 1449^{b}, 35.) Das sind die einzigen Stellen in der „Poetik", wo Aristoteles über die Musik in Bezug auf das Drama kurz und bündig seine Ansicht ausspricht. Doch ist damit so viel gesagt, dass wir daraus die richtigen Schlüsse für unseren Zweck ziehen können. Denn diesen Aussprüchen des Aristoteles müssen wir sein Bekenntnis entnehmen, erstens, dass die musikalische Komposition in der Bundesgenossenschaft der Künste die führende Rolle als Verschönerungs- und Ausdrucksmittel spielt, und zweitens, dass die allbekannte Macht der Musik gerade für die dramatische Kunst so bedeutungsvoll ist, dass es notwendig erscheint darüber, in einer besonderen Abhandlung, zunächst von dem Wesen der Tonkunst und dann von ihren Beziehungen zur dramatischen Kunst ausführlich und systematisch zu sprechen. Eine solche spezielle Abhandlung über Musik ist uns leider nicht überliefert worden. Es liegt aber die Annahme sehr nahe, dass Aristoteles sich mit der Frage der Tonkunst im Drama eingehend beschäftigt hat. Dies bezeugen uns die, in einzelnen seiner Schriften sporadisch auftauchenden, geistvollen Aussprüche, z. B. in den „Problemen" „Rhetorik", „*Διδασκαλίαι*" u. a. und dann die von Plutarch uns überkommenen Mitteilungen (siehe Plutarch. Ueber die Musik 673—685).

Wir verstehen jetzt auch deutlicher, und zwar durch die Annahme der Theorie Wagners von der gemeinschaftlichen Wirkung der einzelnen Kunstarten im Drama, was Aristoteles unter dem Ausdruck *ἡδυσμένῳ λόγῳ* in seiner berühmten Definition der Tragödie*) meint.

Es ist eben die *Μελοποιία,* die musikalische Komposition selbst, welche die ganze Dichtung in ihrer Darstellung belebt und verklärt. Denn wenn der *ἡδυσμένος λόγος* Rhythmus, Melodie und Harmonie besitzt und dabei *μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων* die *Μελοποιία* ist, so ergibt sich daraus logisch, dass die Musik, welche ihrem Wesen und Ausdruck nach diese Eigenschaften in sich enthält, der notwendige Bestandteil der wahren dramatischen Kunst neben dem *λόγος,* d. h. neben der Dichtung ist, weil eben dem Worte erst der Ton Leben verleiht. So rücken wir aber der Erörterung des Wesens des musikalischen Dramas im Sinne Wagners immer näher.

*) Siehe Arist. Poetik. Kap. VI.

Auf Grund ähnlicher Untersuchungen, wie Aristoteles, und gleichartiger Ideenverbindungen nach reiflicher Erwägung über die selben Verhältnisse zwischen Musik und Dichtung schreitet Wagner zum inneren Aufbau seines Dramas vorwärts. Ja, Wagner ergänzt durch seine schöpferischen Ideen die Lücken aristotelischer Ueberlieferung.

Nachdem er in seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" die Möglichkeit und Notwendigkeit der gegenseitigen Ergänzung der Künste im Drama, vom prinzipiellen Gesichtspunkt des künstlerischen Menschen aus, nachgewiesen hat, untersucht er nun in „Oper und Drama" die inneren Beziehungen der Künste zur Tonkunst im Drama. Mit grosser Ueberzeugungskraft zeigt uns Wagner zunächst die Urverwandtschaft zwischen Wort und Ton.

„Das Verständnis des Vokales begründet sich aber nicht auf seine oberflächliche Verwandtschaft mit einem gereimten anderen Wurzelvokale, sondern, da alle Vokale unter sich verwandt sind, auf die Aufdeckung dieser Urverwandschaft durch die volle Geltendmachung seines Gefühlsinhaltes vermöge des musikalischen Tones. Der Vokal ist selbst nichts anderes als der verdichtete Ton. . . . Dieser bereicherte, individuell gefestigte, zur Gefühlsuniversalität ausgedehnte Ton ist das erlösende Moment des dichtenden Gedankens, der in dieser Erlösung zum unmittelbaren Gefühlsergusse wird." (G. Sch. IV. 137.)

Dadurch also, meint Wagner, dass der Dichter den Vokal des accentuirten und stabgereimten Wurzelwortes in sein Mutterelement, den musikalischen Ton, auflöst, tritt er nun mit Bestimmtheit in die Tonsprache ein. Die Verwandtschaft der Töne aber ist die Harmonie und Melodie nach Wagner, „jenes Urelement der Musik — Urmelodie — aus der einst die Wortsprache geboren wurde". — Die Lyrik ist der Vermittler. Diese beiden Elemente der Wortsprache und Tonsprache, Laute und Melodien, sind so eng miteinander verbunden, ja verwachsen und verschmolzen, dass es unmöglich wird, in Bezug auf den poetischen Inhalt ein derartiges Tonwortgedicht zu erklären und richtig zu empfinden, wenn wir nicht diese beiden Faktoren mit Auge und Ohr zugleich erfassen können; dazu kommt noch die willkürliche Einschaltung der Verstandesreflexion im Drama, was nach Wagner didaktisch als Rechtschaffenheit, künstlerisch aber als Unredlichkeit (IV, 145) zu bezeichnen ist. Darin liegt, meint Wagner, der schnelle Verfall der griechischen Tragödie nach Aeschylos und Sophokles begründet.

„Die so überreiche Form der auf uns gekommenen griechischen Sprachlyrik und namentlich auch die Chorgesänge der Tragiker können wir uns als aus dem Inhalte dieser Dichtungen notwendig bedingt gar nicht erklären. Der meist didaktische und philosophische Inhalt dieser Gesänge steht gemeinhin in einem . . . lebhaften Widerspruche mit dem sinnlichen Ausdrucke in der überreich wechselnden Rhythmik der Verse. — Die eigentliche Darlegung der Absicht des griechischen Tragödiendichters enthüllt aber, nach Inhalt und Form, der ganze Verlauf ihrer Dramen, der sich unstreitbar aus dem Schosse der Lyrik zur Verstandesreflexion hin bewegt, wie der Gesang des Chores in die nur noch gesprochene jambische Rede der Handelnden ausmündet. . . ." (G. Sch. IV. 144.)

So findet also Wagner in seinen tiefsinnigen Untersuchungen, dass wir jetzt deswegen die alten griechischen Tragödien als musikalische Dramen,

wie sie es in der Tat waren, nicht vollständig begreifen und fühlen können, weil eben das darin enthaltene befruchtende Element, die Musik, abhanden gekommen ist.

„Wir wissen jetzt, dass das, was die unendliche Mannigfaltigkeit der griechischen Metrik erzeugte, die unzertrennliche lebendige Zusammenwirkung der Tanzgebärde mit der Tonwortsprache war, und alle hieraus hervorgegangenen Versformen nur durch eine Sprache sich bedangen, welche unter dieser Zusammenwirkung sich gerade so gebildet hatte, dass wir aus unserer Sprache heraus, deren Bildungsmotiv ein ganz anderes war, sie in ihrer rhythmischen Eigentümlichkeit fast gar nicht begreifen können. — Der Versuch, durch die Musik zur Rekonstruktion des antiken Dramas zu gelangen, führte zur „Oper": ein verunglückter Versuch, welcher den Verfall der italienischen Musik, sowie der italienischen bildenden Kunst nach sich zog." (G. Sch. IV. 104, VIII. 65, deutsche Kunst und Politik.)

Dagegen ist es aber Wagner geglückt dem Geiste des antiken Dramas näher zu kommen, weil er eben durch seine klassischen Studien die Fähigkeit gewann in den poetischen Inhalt jener Werke zunächst eindringen zu können. Die urproduktive, männliche Kraft repräsentiert nach Wagner die dichterische Absicht, die poetische Anschauung, welche die Potenz der musikalischen Komposition bedingt: „Der lyrische Tragiker", sagt Wagner, „versetzte das Volk selbst in den Zustand des hellsehenden Dichters." — Die Ergänzung des ganzen Wesens der Kunst überhaupt ist nur durch die Vermählung der Musik mit der Poesie vollzogen. Daher finden wir die dramatische Kunst, in ihrer Blütezeit, als sie das höchste Gesamtkunstwerk hervorbrachte, in der einheitlichen Person des Tonwortdichters.

Das Motiv der Liebe ist dabei immer dasjenige Vermögen im Menschen, was dies Wunder erzeugte, das Erlösungsmoment bereitete: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe" u. s. w. (G. Sch. IV. 264.)

So kommt Wagner immer wieder zum Ausgangspunkt seiner Kunsttheorie zurück, nachdem er einen tiefen Einblick in das innerste Wesen der Musik durch die eingehende Erforschung des altgriechischen Tonwortdramas erlangt und seinen Gesichtskreis erweitert hatte.

Und nun kommt noch das Orchester hinzu, diese „grösste künstlerische Errungenschaft der Neuzeit", wie Wagner es nennt. Dies Orchester besitzt nach Wagner „ein wunderbares Sprachvermögen", welches durch Wagner's Musikgenius und Instrumentationstechnik zur höchsten künstlerischen Entwickelung eines noch nicht dagewesenen Reichtums der Harmonie erhoben worden ist. Aber auch den Keim dieses modernen Orchesters, und dessen innigste Beziehungen zur ganzen dramatischen Handlung und zur dichterischen Absicht auf der Bühne, entdeckt Wagner, in der ursprünglichen *Ὀρχήστρα*, in dem Chor der alten Griechen:

„Es ist der bewegungsvolle Mutterschoss der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst. — Uns muss es dünken, dass die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. . . ." (G. Sch. IX. 120 „Beethoven".)

„Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnotwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermesslich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den, im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbständiger Blüte, als unmittelbar handelnder und leidender Teilnehmer des Dramas selbst, zu entfalten. — Hatte die antike Tragödie hiergegen den dramatischen Dialog zu beschränken, weil sie ihn zwischen die Chorgesänge, von diesen losgetrennt, einstreuen musste, so ist nun dieses urproduktive Element der Musik, wie es in jenen, in der Orchestra ausgeführten, Gesängen dem Drama seine höhere Bedeutung gab, im modernen Orchester der Handlung stäts zur Seite" u.s.w. (G. Sch. IV. 190—191, IX. 309.)

Dieser wunderbare Geist der poetischen Musik der Hellenen ist also diejenige Macht gewesen, welche unserem Wagner die Fähigkeit verliehen hat, dichterisch zu komponieren und musikalisch zu dichten.

V. Kapitel.

Wagner und Aeschylos.

Wenn wir nun Wagner als Tragiker mit Aeschylos, Sophokles und Euripides, den drei grossen Tragikern Griechenlands vergleichen wollen, so haben wir hauptsächlich eine auffallende Aehnlichkeit zwischen Wagner und Aeschylos zu konstatieren. Aeschylos ist der echteste Repräsentant jener heroischen Gesinnung seiner zeitgenössischen Athener, und er schöpfte den Stoff, die heldenhafte Erhabenheit, die Grossgesinntheit (*μεγαλοψυχία*) des Gemütes und die edlen, vornehmen Charaktere zu seinen Tragödien aus jenen kosmopolitischen Ereignissen der grossen Tetralogie, welche sich bei Marathon, Artemision, Salamis und Platäae abgespielt hat, und an welcher er selbst sich beteiligte.

Wagner verkörpert für die Neuzeit die heroische, vornehme Gesinnung des Germanentums, dessen Wiedergeburt im deutschen Reich er freudig begrüsste und durch den Geist seiner universellen Individualität tief zu erfassen wusste. Wie nach den Perserkriegen eine Blüte des Volkes auch in geistiger Beziehung sich geltend machte, so erwachten nach dem deutsch-französischen Kriege in gleicher Weise Kunst und Wissenschaft zu neuem Leben. Griechische dynamische Schönheit und germanische Urwüchsigkeit trugen auf dem Baume der Erkenntnis ihre Früchte.

Wer könnte nun leugnen, dass Wagner zu dieser neuen Befruchtung auf geistigem Gebiete seinen besten Beitrag entrichtet hat?

Sophokles sprach einmal von Aeschylos und erklärte, dass er das Gediegene tue, aber ohne Bewusstsein.*) Dies Geständnis des Sophokles bestätigt die Annahme, dass auch Aeschylos, so wie Wagner, im Geiste des intuitiven platonischen Enthusiasmus dichtete, während bei Sophokles schon die Verstandesreflexion mit wirksam war. Die Tragödien des Aeschylos entbehren jener feinsinnigen Peripetien und Wiedererkennungen des Sophokles, sowie des gnomologischen Charakters der Personen bei Euripides, sie besitzen aber dafür dithyrambische Wucht, Grösse und moralischen Gehalt. Aeschylos sowohl als auch Wagner gewähren dem Publikum nicht etwa psychologische Feinheiten oder philosophische Subtilitäten, sondern grosse Handlungen, überraschend schöne und wirkungsvolle Ereignisse in grossen Zügen, durch entsprechend grosse Ausdrucksmittel: Bilder, Worte, Töne, Gestalten. Die Kühnheit und Herrlichkeit der szenisch bildlichen Erscheinungen finden wir bei beiden ausgeprägt. Beide besitzen die geheimnisvolle Macht unsere Phantasie durch ihre Kunst in erhöhtem Grade zu erregen und die Gedanken zu veranschaulichen. Von der Aehnlichkeit der Sprache der beiden Tragiker haben wir schon in dem Abschnitt über λέξις gesprochen. Hier möchten wir nur hinzufügen, dass auch bei Aeschylos ἀνακόλουθα σχήματα und ἀποσιωπήσεις und langwierige Monologe, Dialoge und Erzählungen in koordiniertem Satzbau ähnlich mit der des Wotan z. B. oft vorkommen. In jeder Hinsicht ist die grosse Aehnlichkeit und geistige Verwandtschaft zwischen diesen beiden grossen Tragikern — welche doch Tausende von Jahren zeitlich auseinander liegen — so augenfällig, dass es manchen Philologen der Neuzeit aufgefallen ist. So schreibt z. B. Nietzsche (R. Wagner in Bayreuth. S. 22): „Im Schwinden seines Einflusses hat wieder die Macht des hellenischen Kulturwesens zugenommen; wir erleben Erscheinungen, welche so befremdend sind, dass sie unerklärbar in der Luft schweben würden, wenn man sie nicht über einen mächtigen Zeitraum hinweg, an die griechischen Analogien anknüpfen könnte. So gibt es . . . . zwischen Aeschylos und Richard Wagner solche Nähen und Verwandtschaften, dass man fast handgreiflich an das sehr relative Wesen aller Zeitbegriffe gemahnt wird: beinahe scheint es, als ob manche Dinge zusammen gehören und die Zeit nur eine Wolke sei, welche es unseren Augen schwer macht, diese Zusammengehörigkeit zu sehen. — Der Geist der hellenischen Kultur liegt in unendlicher Zerstreuung auf unserer Gegenwart.“ — Mit grosser Verehrung und Begeisterung spricht Wagner immer von Aeschylos in seinen Prosaschriften:

„Nicht den weichlichen Musentänzer, wie ihn uns die spätere üppigere Kunst der Bildhauerei allein überliefert hat, haben wir uns zur Blütezeit des griechischen Geistes unter Apollon zu denken; sondern mit den Zügen heitern Ernstes, schön, aber stark, kannte ihn der grosse Tragiker Aischylos. — Dieses Volk strömte von der Staatsversammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden,

*) Athenäus. X 428. Σ.

zusammen, erfüllte zu Dreissigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den Prometheus, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Tätigkeit zu begreifen." — „Zur Zeit ihrer Blüte war die Kunst bei den Griechen konservativ, wie die edelsten Männer des griechischen Staates zu der gleichen Zeit konservativ waren, und Aischylos ist der bezeichnendste Ausdruck dieses Konservatismus: sein herrlichstes konservatives Kunstwerk ist die Oresteia, mit der er sich als Dichter dem jugendlichen Sophokles, wie als Staatsmann dem revolutionären Perikles zugleich entgegenstellte. Der Sieg des Sophokles, wie der des Perikles, war im Geiste der fortschreitenden Entwickelung der Menschheit; aber die Niederlage des Aischylos war der erste Schritt abwärts von der Höhe der griechischen Tragödie, der erste Moment der Auflösung des athenischen Staates." (G. Sch. III. 10, 11, 22, 28.) „Denn so gewiss es ist, dass das Edle und Wahre wirklich vorhanden ist, so gewiss ist es auch, dass die wahre Kunst vorhanden ist. Die grössten und edelsten Geister — Geister, vor denen Aeschylos und Sophokles freudig als Brüder sich geneigt haben würden, haben seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben; wir haben sie gehört und noch tönt ihr Ruf in unseren Ohren." (G. Sch. III 22.) „So erwachte unseren grossen deutschen Dichtern das Bewusstsein, um Aeschylos und Sophokles über zwei Jahrtausende hinweg verständnisvoll die Hand zu reichen u.s.w." (G. Schr. VIII. 65.)

Schlusswort.

Nach dieser kurzen Darstellung der Beziehungen Wagners zur Antike, bei deren Behandlung wir nach Kräften bemüht waren unsere Aufgabe objektiv zu lösen und in fast erschöpfender Weise durchzuführen, auf Grund seiner Natur-, Welt- und Kunstanschauung Wagner durch Wagner selbst im Spiegel seiner eigenen schriftstellerischen Aeusserungen und im Lichte seiner dichterisch-künstlerischen Mitteilungen zu erklären, sei es uns nun vergönnt, am Schluss unserer Arbeit aus dem Gesamtbild des Dargestellten und den einzelnen Bemerkungen die Folgerungen zu ziehen, den Wert und inneren Sinn dieser Verhältnisse zusammenzufassen.

Aus der ganzen Betrachtung springt zunächst lebhaft und klar die Tatsache hervor, dass Wagner in seinem inneren Leben und künstlerischen Schaffen von zwei Grundprinzipien geleitet wird: das eine ist das Natürliche, das andere das Ethische. Die reine, herrliche Natur mit ihrem ästhetischen, starken und freien Einfluss, und die darüber erhaben schwebende Macht der moralischen Weltordnung, welche das ganze Weltall als ein grosses Kunstwerk mit ihrem geistigen Inhalt erfüllt — das ist der harmonische Gehalt der Welt und des Lebens.

Die Natur bietet den reichhaltigen Stoff der Schönheit dar; der geistige Hauch des ethischen Weltprinzips gibt ihm die Seele, so ungefähr wie bei Platon die Idee die Materie belebt und vergeistigt.

Die glückliche, harmonische Synthese dieser beiden Grundmaximen konnte Wagner allerdings nirgends wo anders als in seinem griechischen

Vorbilde des starken, schönen und freien Menschen finden, um sich daraus zur Erfassung des Gesamtkunstwerkes emporzuschwingen.

Wagners Naturanschauung, sein gesund, klar und tief blickendes Auge, sein Sinn für Naturschönheit, waren so stark entwickelt, dass er von jedem Blatte, das die Natur hervorbringt, ästhetische und ethische Gesetze ablesen konnte. Nichts wirkte auf seinen übermenschlich angestrengten Körper und Geist so heilsam und lebenspendend, nichts konnte ihn zu solchen geistvollen Anregungen und tiefempfundenen Inspirationen bringen, als jener intimste Verkehr mit der keuschen Natur in seinen täglichen einsamen Spaziergängen und weiteren Ausflügen durch schöne Täler und still rauschende Wälder.*) Der Umgang mit der freien Natur vermittelte ihm

*) „Vor Allem aber war es der erquickende Umgang mit der Natur, der auf weit ausgedehnten Spaziergängen in die Umgegend seinen heilenden und ausgleichenden Einfluss nicht verfehlte." — „Fühle ich mich so bald gedrängt, bald gehalten, immer strebend, selten des vollen Gelingens sich freuend, oft zur Beute des Verdrusses über Misslingen, — so kann mich einzig der Genuss der Natur erfreuen", heisst es in einem Briefe an seine Mutter. „Wenn ich mich ihr (der Natur) oft weinend und mit bitterer Klage in die Arme werfe, hat sie mich immer getröstet und erhoben, indem sie mir zeigt, wie eingebildet alle die Leiden sind, die uns beängstigen. Streben wir zu hoch hinaus, so zeigt uns die Natur recht liebevoll, dass wir ja nur ihr angehören, dass wir ihr entwachsen, wie diese Bäume, diese Pflanzen, die sich aus dem Keim entwickeln, aufblühen, sich an der Sonne erwärmen, der kräftigenden Frische sich erfreuen und nicht eher welken und sterben, als bis sie den Samen ausgestreut, der nun wieder Keime und Pflanzen treibt, sodass das einmal Erschaffene in immer erneuter Jugend fortlebt. Wenn auch ich mich nun so recht innig der Natur angehören fühle — wie schwindet da jeder eigene Egoismus, wie müssen wir dann lächeln über diese wunderlichen Irrungen und Verkehrtheiten unserer menschlichen Gesellschaft, die sich peinigt, um Begriffe zu erfinden, durch die jene lieblichen Bande der Natur so oft verwirrt, getrennt und verletzt werden!" — „Ein innigst ansprechendes Bild", erzählt uns Glasenapp weiter, „seines damaligen Verkehrs mit Fels und Wald, wie er mit der ersten musikalischen Ausführung des „Lohengrin" Hand in Hand ging, tritt uns aus diesen Briefzeilen entgegen: wir sehen ihn da auf einsamen Wanderungen fern vom Qualme der Stadt „hinaustreten in ein schönes belaubtes Tal, sich auf das Moos strecken, dem schlanken Wuchs der Bäume zuschauen, einem lieben Waldvogel lauschen, bis ihm im traulichsten Behagen eine gern ungetrocknete Träne entrinnt", — und noch sechs Jahre später im Schweizer Exil verschmilzt ihm das Bild dieser heimatlichen Natur und ihrer auf diesen Streifzügen besuchten manigfachen Ortschaften mit der Erinnerung an die Entstehung seines Werkes: „fast bin ich doch überall dagewesen — in Dittersbach (auf Schönhöe) habe ich gelohengrint" . . . Die liebevolle Natur konnte also für Wagner selbst die Mutter in der Fremde ersetzen — die Mutter, für die sein Herz mit zarter Liebe erfüllt war, welche Liebe Wagner zu einem wichtigen psychologisch-dramatischen Momente in seinen Werken, z. B. in Parsifal, entwickelt. Dies edelste Band mit der schönen Natur spielt auch die Hauptrolle in seinen Schriften und Dichtungen. Die einsamen Spaziergänge im Freien mit den darauf folgenden gemeinsamen Besprechungen und Mitteilungen, oder der gemeinsamen vornehmen Beschäftigung mit Platons Schriften, wie Wagner sie pflegte, dies entspricht wohl einem inneren Bedürfnis aller grossen Künstler, die da draussen zunächst in der freien Natur konzipieren, um uns dann das Empfangene und Empfundene mitzuteilen. So kennen wir z. B. den einsamen Spaziergänger Beethoven in der schönen Umgebung von Wien. Dies künstlerische Bedürfnis war nun bei Wagner ausserordentlich stark ent-

auch die Vergegenwärtigung einer längst vergangenen Epoche der menschlichen Entwickelung, wo die Kunst und die Religion das Reinmenschliche repräsentierten und mit der Natur in lebendiger, harmonischer Wechselwirkung verschmolzen waren. Er versetzte sich mit leidenschaftlicher Vorliebe in jene goldene Zeit der Vorahnen der Nationen, welche von ihrem starken und schönen Körper und von ihrer in der freien Natur fruchtbar angeregten Phantasie geleitet, in poetischer Heiterkeit verweilend, zur höchsten Höhe der Kultur und Zivilisation sich emporschwangen. Und wenn er dann aus jener schönen Welt in die Wirklichkeit der modernen Gegenwart hineinschaute, so musste er mit tiefer Trauer empfinden, dass in diesem Jahrhundert des realistisch-materiellen Geistes der Mensch in der Tat erstaunliche Fortschritte auf allen Wissensgebieten gemacht hat, die ihm aber zum Unheil gereichten. Dieser Fortschritt eröffnet nämlich dem Menschen einen neuen Horizont von irdischen materiellen Genüssen, kitzelt seine Sensibilität und erregt sie für materielle Güter. Der Dampf, die Elektrizität und so viele andere Erfindungen gewähren dem modernen Menschen manigfaltig und im Ueberfluss Mittel zur materiellen „Zivilisation", infolge dessen die krankhaft angeregte Habgier (*πλεονεξία*), das Besitzen sich fort und fort steigert. Der Mensch unserer Zeit begnügt sich nicht mehr mit dem gegenwärtigen Zustand. Er unterschätzt und verachtet die vorhandenen materiellen Güter und jagt mit blitzartiger Schnelligkeit immer neuen, ihm nützlich erscheinenden Dingen, immer neuen Genüssen nach, die er mit der Besitzergreifung schon wieder verächtlich fortschleudert, um nach neuen zu sehen, um das Begehren nach irdisch-materieller Vollkommenheit zu befriedigen. Dieser weltverderbliche Strom hat auch die Kunst, meint Wagner, beeinträchtigt und aus ihrer göttlichen Sphäre fortgerissen. Nicht mehr Apollon sondern Mercurius ist der göttliche Vertreter der Kunst.

Diese Art der „Arbeit" aber erschöpft das Gemüt unserer Generation und die wissenschaftlich geistigen Ueberanstrengungen ermüden einseitig den Intellekt, erregen übermässig das leicht reizbare Nervensystem, schwächen die körperlichen Kräfte des modernen Menschen, der auf diese Art verweichlicht und degeneriert in den Augen Wagners erscheint. Der Egoismus, die Selbstsucht, der Reichtum an Geld, der Luxus,*) die Mode wüten mit

---

wickelt. Er konnte nicht arbeiten bei schlechtem Wetter. Die herrliche Wirkung seiner Bühnenwerke legen ja den besten Beweis dafür ab, dass er eben die Natur in ihrer geheimnisvollen Sprache und musikalischen Harmonie mit seiner ganzen Seele belauscht hat, um uns möglichst vertraulich ihr Bild und ihren Widerhall wiedergeben zu können. Sämtliche Bühnenwerke Wagners sind von Sonnenstrahlen und Waldduft durchdrungen. — Ueber seine künstlerische Beschäftigung angesichts der erhabenen Alpennatur schrieb ihm einmal Berlioz: „Sie sind in vollem Zuge, durch ihre Nibelungen-Musik die Gletscher schmelzen zu machen! Das muss herrlich sein, so in Gegenwart der grossen Natur zu schreiben!" —

*) „Der Luxus ist ebenso herzlos", sagt Wagner, „unmenschlich, unersättlich und egoistisch, als das Bedürfnis, welches ihn hervorruft, das er aber, bei aller Steigerung und Ueberbietung seines Wesens nie zu stillen vermag, weil das Bedürfnis eben selbst kein

pathologischer, wahnsinniger Macht. Weil nun dies alles nicht zur Befriedigung und Sättigung gelangen kann, so verfällt der moderne Mensch in jene charakteristisch moderne pessimistische Stimmung — welche Wagner treffend in seinen Werken brandmarkt — in Verzweiflung. Die Gestaltung also des ganzen modernen Lebens und die gesellschaftlichen Verhältnisse sind unnatürlich, infolgedessen auch völlig kunstwidrig, weil sie eben der Herrschaft der Abstraktion und der Mode*) unterworfen sind. So, von der Natur entfernt und von intensiver abstrakter Geistesarbeit überlastet, haben wir das Gleichgewicht zwischen Körper und Geist, und somit, meint Wagner, zwischen Natur und Ethik verloren.**) Denn die Natur und einzig die Natur gibt dem Körper Stärke und dem Geiste Kraft. Darum macht auch der freie, schöne und starke Grieche die Grundlage und Bedingung der Kunst überhaupt aus; und dieser künstlerische Mensch birgt nach Wagners Ueberzeugung in sich den Begriff des ethischen Weltprinzips.

---

natürliches, deshalb zu befriedigendes ist, und zwar aus dem Grunde, weil es als ein unwahres auch keinen wahren, wesenhaften Gegensatz hat, in dem es aufgehen, sich also vernichten, befriedigen könnte. Der wirkliche, sinnliche Hunger hat seinen natürlichen Gegensatz, die Sättigung, in welchem er — durch die Speisung — aufgeht: das unnötige Bedürfnis, das Bedürfnis nach Luxus, ist aber bereits Luxus, Ueberfluss selbst; der Irrtum in ihm kann daher nie in die Wahrheit aufgehen: es martert, verzehrt, brennt und peinigt, stets ungestillt, lässt Geist, Herz und Sinne vergebens schmachten, verschlingt alle Lust, Heiterkeit und Freude des Lebens; verprasst um eines einzigen, und dennoch unerreichbaren Augenblickes der Erlabung willen, die Tätigkeit und Lebenskraft Tausender von Notleidenden — — und dieser Teufel, dies wahnsinnige Bedürfnis der Bedürfnisse — regiert die Welt, er ist die Seele dieser Industrie, die den Menschen tötet, um ihn als Maschine zu verwenden; die Seele unseres Staates, der den Menschen ehrlos erklärt, um ihn als Untertan wieder zu Gnaden anzunehmen; er ist — ach! die Seele, die Bedingung unserer Kunst!" (G. Sch. III. S. 49.)

*) „Die Mode ist das künstliche Reizmittel, das da ein unnatürliches Bedürfnis erweckt, wo das natürliche nicht vorhanden ist, was aber nicht aus einem wirklichen Bedürfnisse hervorgeht, ist willkürlich, unbedingt, tyrannisch. Die Mode ist deshalb die unerhörteste, wahnsinnigste Tyrannei, die je aus der Verkehrtheit des menschlichen Wesens hervorgegangen ist: sie fordert von der Natur absoluten Gehorsam; sie gebietet dem wirklichen Bedürfnisse vollkommenste Selbstverläugnung zu Gunsten eines eingebildeten; sie zwingt den natürlichen Schönheitssinn des Menschen zur Anbetung des Hässlichen; sie tötet seine Gesundheit, um ihm Gefallen an der Krankheit beizubringen; sie zerbricht seine Stärke und Kraft, um ihn an seiner Schwäche Behagen finden zu lassen. — Das Bedürfnis der Mode ist somit der schnurgerade Gegensatz des Bedürfnisses der Kunst." (G. Sch. III. S. 56.)

**) „Das einzige Hilfsmittel nun gegen Beides ist, weder die Seele ohne den Körper noch den Körper ohne die Seele zu bewegen, damit beide sich gegenseitig abwehrend an Stärke gleich und gesund werden. Es muss also der, welcher die Wissenschaften treibt oder mit Eifer eine andere Uebung mittelst der Denkkraft vornimmt, auch die Bewegung des Körpers hinzufügen, in dem er der Turnkunst (Gymnastik) obliegt, und andererseits muss, wer den Körper mit Sorgfalt bildet, die Bewegungen der Seele dagegen hinzufügen, indem er der Musik (musikalischen Kunst) und aller Liebe zu den Wissenschaften sich befleissigt, wenn er mit Recht zugleich schön, und zugleich in Wahrheit gut genannt werden soll." (Platon. Timäos 88b.)

„Im gesunden Organismus verweilt der gesunde Verstand.“ — Ein echt griechisches Prinzip, welches der deutsche Turnvater F. L. Jahn mit folgenden Worten praktisch ausgedrückt hat: „Solange der Mensch noch hienieden einen Leib hat und zu seinem irdischen Dasein auch ein leibliches Leben bedarf, was ohne Kraft und Stärke, ohne Dauerbarkeit und Nachhaltigkeit, ohne Gewandheit und Anstelligkeit zum nichtigen Schatten versiecht, werden Leibesübungen einen Hauptteil der menschlichen Ausbildung einnehmen müssen.“ —

Von solchen Prinzipien, Bedingungen und Prämissen ausgehend schuf Wagner seine Kunst. Diese Kunst entwächst unmittelbar dem Schoosse der Natur; sie ist eine kerngesunde, ernste Kunst. Darum verlangt Wagner zu richtiger Empfängnis seiner Kunst vor allem einen gesunden menschlichen Organismus. Ja, gesunde Sinnesorgane, ein reinmenschliches Herz und frohe Begeisterung. Ein solcher Organismus gewinnt sein höchstes künstlerisches Ausdrucksorgan in der Musik, wie sie Wagner meint — schuf.

Machen wir uns also zunächst „musikalisch“ im Sinne Wagners und Platons, um die Kunst Wagners völlig aufnehmen und vertragen zu können: „Wer also am schönsten der Musik die Gymnastik beimischt und diese im richtigsten Maasse der Seele zuführt, den dürften wir wohl mit vollstem Recht für den vollendet musischen und wohlgestimmten erklären, weit mehr als den, welcher die Saiten zu einander ordnet. — Die Harmonie seines Körpers nur des Einklanges in der Seele wegen herzustellen suchen . . . . wenn er in Wahrheit ein musisch gebildeter sein will.“ (Platon. Staat γ'. 412^e und δ'. 591^d.)

Constantin Frantz an Richard Wagner.*)

Berlin 26/1. 66.
Ritterstrasse 12.

Hochgeehrtester Herr!

Ich habe bisher gezögert Ihr geneigtes Schreiben vom 9ten zu beantworten, in Erwartung der darin angekündigten Denkschrift, da dieselbe indessen bis heute nicht eingetroffen, glaube ich Ihnen doch sagen zu müssen, wie sehr mich die wohlwollende Aufnahme, welche meine Schriften bei Ihnen gefunden, erfreut hat. Sie ist mir ein schöner Ersatz für die Nichtachtung, welche meine Arbeiten bisher fast allerorten betroffen, und eine wahre Erquickung in der geistigen Vereinsamung, in welcher ich hier lebe, ohne eine Menschenseele, welche für den eigentlichen Kern meiner Bestrebungen auch nur so viel Verständniss gezeigt hätte, dass man sich überhaupt darüber unterreden könnte. Jetzt darf ich mich doch trösten, dass ich einigen Saamen ausgestreut, der früher oder später Frucht bringen wird, nachdem ein Mann von Ihrem Genius einen Lebenskeim darin erkannt hat. Das Eine genügt mir. Wie unvollkommen meine Leistungen noch sind, weiss ich selbst am besten, denn ich kenne die Grösse der Aufgabe, und beanspruche nichts weiter, als den Weg angedeutet zu haben, der allmälich zum Ziele führen kann, welches doch erst spätere Geschlechter erreichen werden. Ja es ist wohl eine unendliche Aufgabe, deren Lösung sich durch zukünftige Jahrhunderte und Jahrtausende hindurchziehen wird, so gewiss als die Deutsche Nation den Kern des ganzen neuen Völkersystemes bildet, und den Träger der Entwicklung, gewissermassen als das auserwählte Volk der christlichen Zeit, wie es in der vorchristlichen das jüdische Volk war, — das einst so hochbegnadigte und dann so tief verworfene Volk, weil es den Messias verwarf, der aus ihm geboren werden sollte für alle Welt. Der hat dann sein Reich im deutschen Gemüthe begründet, wovon das heilige römische Reich deutscher Nation die erste Erscheinungsform war, als das Reich des Sohnes, dem nun das Reich des Heiligen Geistes folgen soll. Wer also das deutsche Wesen nicht als etwas ganz Eigenthümliches auffasst, so eigenthümlich wie einst das Judenthum, der versteht es nicht, und darum verstehen es auch so Wenige. Und so lange wird die deutsche Nation darniederliegen, bis sie selbst wieder zur Erkenntniss ihrer eigenthümlichen Würde gelangt, wovon man im Mittelalter, wenn auch nicht die Erkenntniss doch allerdings ein sehr lebendiges Gefühl hatte, welches uns in unsrer Zeit je mehr und mehr abhanden kam.

Ihnen, verehrtester Herr Capellmeister, glaube ich dies sagen zu dürfen, ohne dafür Verspottung fürchten zu müssen, denn Ihr eigenes Streben ist

*) Vgl. „Bayr. Bl." 1905 X—XII. S. 271.

darauf gerichtet, die Nation zu sich selbst zurück zu führen. Es ist aber wirklich so, wie Sie sagen, dass wir zur Zeit nicht einmal so recht wissen, was eigentlich deutsch ist, nachdem die Nation sich seit Jahrhunderten selbst verloren hat, und ihrem Beruf so ungetreu geworden ist, wie einst das Volk der Juden, wenn es, wie die Schrift sagt, fremden Göttern nachlief. Haben wir das nicht tausendfältig gethan, und ergeben uns der Ausländerei bis diesen Tag, um dafür auch dieselbe Demüthigung zu erfahren wie einst die Israeliten? Und ist nicht gerade der Einfluss, den nun dieses verworfene Volk auf uns selbst gewonnen, die allertiefste Demüthigung? Nur wenn wir wieder deutsch werden, werden wir auch diesen Einfluss wieder abschütteln, und werden wieder emporkommen in demselben Maasse, als wir mit unserem eigensten Wesen auch unseren eigensten Beruf wieder erfassen, und so auf allen Gebieten des Lebens, wo jeder in seiner Weise wirken muss. Glücklich, wenn meine geringen Arbeiten etwas dazu beitrügen, das deutsche Bewusstsein auf dem Gebiete des öffentlichen Lebens wieder zu erwecken.

Sie überraschen mich nun mit Entwürfen, die dahin gehen, mir eine erfolgreichere Wirksamkeit zu eröffnen, als mir bisher beschieden war, und verpflichten mich durch diese freundliche Fürsorge zu doppeltem Dank. Gewiss, ich könnte mir nichts Besseres wünschen, als solcher Weise der deutschen Sache praktisch dienen zu können. Gestatten Sie mir aber zu sagen, dass ich an den Erfolg kaum glauben kann, und zwar in sachlicher wie in persönlicher Hinsicht. Was das Erstere betrifft, — Sie kennen die Schwierigkeiten, die da zu überwinden wären, und ich meine, wenn man meine Arbeiten benützen wollte, so hätte man es ja längst gekonnt; ich habe aber in den offiziellen Kreisen Deutschlands, mit denen ich vielfältig in Berührung kam, nirgends einen rechten Sinn für deutsche Angelegenheiten gefunden, noch weniger Muth etwas dafür zu unternehmen. Was dann das Persönliche anbetrifft, — *vestigia terrent*, denn nach dem, was Sie erfahren, würde es mir, dem kein europäischer Nahme zur Seite steht, wohl noch ganz anders ergehn. Doch wie dem auch sei, ich werde immer das Meinige thun, wo sich mir irgend eine nützliche Thätigkeit darbietet. Die schönste Aussicht wäre es mir freilich, wenn sich dabei Gelegenheit fände, Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen. Ich hätte Ihnen noch von so Vielem zu sprechen, und nur mündlich kann man sich doch recht verständigen, zumal meiner spröden Natur, neben vielen anderen Mängeln, die Gabe des Briefschreibens so gänzlich versagt ist. In Hoffnung also auf eine dereinstige bessere Form der Mittheilung, verharre ich in aufrichtiger Verehrung

Ihr ergebenster Diener

C. Frantz.

*

Berlin 11/3. 66.
Ritterstrasse 12.

Hochzuverehrender Herr Capellmeister!

Ein garstiges Schnupfenfieber, welches mich befallen, lässt mich erst heute dazukommen, Ihnen für die freundliche Zusendung Ihrer Meistersinger meinen verbindlichsten Dank zu sagen. Ich hatte das Werk schon früher durch Herrn v. Bülow erhalten, und habe es seitdem wiederholt gelesen, um es erst recht auffassen zu können, weil ich offen gestanden mit dem Minne- und Meistergesang, der doch den Hintergrund des Ganzen bildet, nur sehr wenig bekannt bin. Und so wird es auch wohl unserem ganzen Bühnen- und Opernpublicum ergehen. Gleichwohl glaube ich, Sie haben damit einen sehr glücklichen Griff gethan, dass Sie aus dieser uns so fremd gewordenen Materie ein dramatisches Süjet entnahmen. Es ist damit ein Quell erschlossen, aus welchem mit der Zeit ein nationales Lustspiel entspringen kann, dass uns doch eigentlich bis heute noch ganz fehlt. Die mittelalterliche Städte- und Ständegeschichte bietet dazu gewiss reichen Stoff, aber es gehört ein Meister dazu, der die verborgenen Schätze zu heben weiss. Da sind Sie nun vorangegangen und haben die Bahn gebrochen. Die Wirkung kann nicht ausbleiben, denn die Entwicklung ist drastisch, und da die äussere Ausstattung keine Schwierigkeiten macht, so wird das Stück leicht auf allen Bühnen gegeben werden können. Bewunderungswürdig ist mir insbesondre, wie sich mit Ihrer ernsten Kunstrichtung eine so entschieden humoristische Ader verbindet, was bei Göthe, und noch mehr bei Schiller zu vermissen ist, und im vollen Masse sich nur bei Shakespeare findet. Dass Sie aber zugleich als Dichter und Komponist auftreten, ist in neuerer Zeit wohl ohne Beispiel, obwohl es eigentlich so natürlich scheint, und in alter Zeit wohl selbst die Regel war. Auch hat Göthe die Notwendigkeit des Zusammenwirkens beider Kunstzweige wohl gefühlt, wenigstens im zweiten Theil des Faust, wo er selbst wiederholt Musik fordert. Sollte nicht überhaupt das Melodramatische dem deutschen Geiste am meisten entsprechen? Denn der Deutsche ist zugleich nachdenklich und gemüthvoll, und so für Wort und Ton gleich empfänglich, und wie das Urelement der deutschen Kunst unstreitig das Lied ist, so scheint es, müsste das entwickelte Kunstwerk gewissermassen ein potenzirtes Lied sein. Selbst die deutsche Baukunst verräth den musikalischen Trieb. Ein antiker Tempel deutet auf plastische Figuren und Stellungen, ein gothischer Dom aber fordert Glockenklang, Orgel und Chorgesang. Man empfindet schon ein inneres Tönen, wenn man eintritt, und wenn dann die wirkliche Musik beginnt, scheint sie aus dem Bauwerk selbst zu entspringen.

Verzeihen Sie, hochgeehrter Herr, diese Laiengedanken, die sich mir bei der Lectüre Ihres Werkes aufdrangen!

Als Gegengabe für dieses Geschenk will ich mir erlauben, Ihnen hierneben 3 von mir verfasste politische Aufsätze zu übersenden, als die einzige Münze, womit ich zahlen kann. 1, Ein Aufsatz über die constitutionellen Zustände in Preussen, aus dem letzten Hefte der Deutschen Vierteljahrsschrift, der wie es scheint ziemliches Aufsehen gemacht hat. 2, Ein im vorigen Sommer in der Leipziger Zeitung erschienener Aufsatz über die Errichtung einiger Bundesinstitute, insbesondere eines staatswissenschaftlichen Institutes, dessen ich schon in meinem letzten Briefe gedachte. 3, Ein Aufsatz eben daher über Auswanderung und Handelspolitik in nationaler Bedeutung, — ein Gegenstand, dessen Wichtigkeit insbesondere auch Fröbel hervorgehoben, mit welchem ich mehrfach zusammenstimme. Sie werden finden, wenn Sie diese Aufsätze gelegentlich durchsehen wollen, dass die darin erörterten Fragen von erheblicher Tragweite sind, und in die allgemeine Nationalentwicklung eingreifen, wobei Verschiedenes zur Sprache kommt, was Sie selbst in Ihrer Denkschrift berühren. Andrerseits werden hier Vorschläge gemacht, welche vergleichsweise leicht ausführbar wären, und sehr gut als Anfang dienen könnten, um dem Deutschen Bunde eine nationale Entwicklung zu geben.

Gleichwohl wird ein unmittelbar praktischer Erfolg zur Zeit nicht davon zu hoffen sein, weil sich die ganze deutsche Politik jetzt in dem preussisch-österreichischen Conflict concentrirt, der das deutsche Elend so recht zur Erscheinung bringt, und wenn Gott es nicht abwendet, wohl bald zu einer Katastrophe führen wird. Steht es doch noch immer so in unserm armen Vaterlande, dass die deutsche Nation nur zum Spielball der preussisch-österreichischen Cabinetspolitik dient. Freilich wäre jetzt grade die beste Gelegenheit geboten, diesen traurigen Zustand zu beendigen, wenn sich die Mittelstaaten um so entschiedener zu Vertretern der nationalen Sache machten, aber es wird schwerlich geschehen. Es gehörten andre Männer dazu, als diejenigen, welche dort die Geschäfte führen.

Wie es mit unsern gouvernementalen Leuten steht, konnte man am Besten auf dem Frankfurter Fürstentage sehen, wo die günstigste Gelegenheit zu einer nachhaltigen Wirksamkeit so schmählich verloren ging, dass die Fürsten selbst gradezu compromittirt wurden. Ich war damals selbst in Frankfurt, und habe mit verschiedenen der dortigen Diplomaten darüber gesprochen. Was sind das für Geister!

Indessen liegt das Übel tiefer, und in den deutschen Gouvernements spiegelt sich nur das allgemeine Verderben. Es ist überall faul, sonst wären solche Niederträchtigkeiten, wie sie jetzt hereindrohen, garnicht möglich. Wie die Fürsten und der Adel sind der Beamtenstand und Gelehrtenstand, und wie es mit der deutschen Kunstübung steht, das wissen Sie selbst am Besten. Wie ist aber Erfolg zu hoffen, so lange noch in diesen Kreisen, welche die Nationalentwicklung beherrschen, Alles in kleinliche Selbstsucht

versunken, verworren und zerfahren ist, und für das eigentlich Deutsche sich so selten Verständniss findet, geschweige denn wirkliche Begeisterung?

Die alten Parteien sind überall abgenutzt und abgelebt, allein sie vegetiren noch fort, und Theils umgarnen sie die Regierungen, Theils beherrschen sie die Kammern und die Organe der öffentlichen Meinung. Dass neue Richtungen dagegen aufkommen ist schwer, weil ein stetiges Wirken und organisirte Kräfte dazu gehören, um auf das grosse Publicum Eindruck zu machen. Nun aber liegt es in der Natur der Sache, dass das Neue zunächst unfertig erscheint, und nur in einzelnen Keimen auftritt, welche selbst noch der Pflege bedürfen, und dem grossen Schwall des Herkömmlichen gegenüber nur langsam zur Geltung gelangen.

So kann ich für die nächste Zukunft nur neue Verwirrung erwarten, und wage auf keinen unmittelbaren Erfolg mehr zu hoffen. Alles scheint mir vielmehr darauf anzukommen, zunächst den Geist der Nation zu heben und das öffentliche Bewusstsein zu klären, dann kommt die Einheit wie die Freiheit wohl bald von selbst. Darauf sind ja auch Ihre Kunstbestrebungen gerichtet, und ich bin glücklich, dass Sie meine geringen politisch-litterarischen Arbeiten in Übereinstimmung damit finden. Darum will ich auch auf meinem bisherigen Wege fortgehen, und habe in diesem Sinne kürzlich eine neue Abhandlung geschrieben, die in dem nächsten Hefte der Deutschen Vierteljahrsschrift erscheinen wird.

In aufrichtiger Verehrung

Ihr ergebener Diener

C. Frantz.

*

Berlin 27/3. 66.
Ritterstrasse 12.

Mein verehrtester Herr,

und da ich doch nicht mehr Capellmeister sagen soll, gestatten Sie mir noch Freund und Gönner hinzuzufügen. Denn die so offenen Äusserungen in Ihrer gütigen Zuschrift vom 20sten c. müssen mir wohl als ein wahrhaftiger Freundschaftsbeweis gelten, und nachdem Sie mich eines solchen Vertrauens gewürdigt, darf ich wagen auch zu Ihnen wie ein Freund zu sprechen. Eine schöne Hoffnung und von um so grösserem Werthe für mich, als ich bisher so vereinsamt bin, dass ich für Alles, was mein Innerstes bewegt, eigentlich Niemand habe, dem ich mich mit vollem Vertrauen eröffnen, und bei dem ich wahre Theilnahme erwarten dürfte.

So ist denn der erste Eindruck, den ich vor 9 Jahren nach meiner Rückkehr aus Spanien von Ihrer Musik empfing, worin ich sogleich etwas Sympathisches fand, wie eine prophetische Vorbedeutung gewesen. Nur wohnen Sie mir noch in unerreichbarer Ferne, und es ist fraglich, ob und

wann Sie einmal in das nördliche Deutschland kommen werden, dem doch wie ich höre Ihre eigene Heimath angehört, und wo man Sie jetzt gewiss mit offenen Armen empfangen würde. Sogar in Berlin, diesem für tiefere Kunstbestrebungen so wenig günstigen Boden. Ist doch Meyerbeer zu seinen Vätern versammelt, und jetzt kein ähnlicher Prophet aus dieser Familie vorhanden, so dass Sie jetzt selbst für den Berliner als der Erste unter den Lebenden gelten. Aber ich fürchte, die Triumphe, welche Sie hier feiern könnten, und selbst noch weiter den Norden hinauf bis Königsberg u. s. w. werden Sie schwerlich verlocken, und Sie werden fern von uns bleiben; obwohl, — die Sache nüchtern betrachtet, — eine solche Expedition, und sogar bis Petersburg hin, Ihren Zwecken vielleicht sehr förderlich werden könnte, wenigstens wäre es eine recht gute Lection für Ihre Münchener Feinde, wenn dergleichen in Ihrem Geschmack liegen sollte. Ich wünschte so Vieles von Ihnen zu hören, und hätte Ihnen auch Manches zu sagen, der schriftliche Verkehr aber ist eine dürftige Aushilfe, schwerfällig und immer nur zu halbem Verständniss, oft zu Missverständnissen führend. Unter Umständen selbst gefährlich, so lange es noch schwarze Cabinette und andre Schurkereien giebt.

Gleichwohl will ich mir gestatten über Ihr gegenwärtiges Project in aller Offenheit zu reden. Selbstverständlich nicht in der Absicht um dadurch auf Ihre Entschlüsse zu influiren, denn ich weiss: Sie werden thun, wozu Sie der Geist treibt. Da Sie aber jetzt das publicistische Gebiet betreten wollen, welches mir doch wahrscheinlich bekannter ist als Ihnen, werden Sie mir einige Bemerkungen darüber nicht verübeln.

1, Offen gestanden, scheint mir die Zeitungspresse ein gefährliches Gebiet für Sie, weil ich es, kurz gesagt, unter Ihrer Würde halte. In welchen Händen die Presse ist, wissen Sie wohl selbst. Als Künstler sind Sie dem gemeinen Haufen unerreichbar, selbst Ihre Widersacher werden Sie in dieser Eigenschaft nicht ohne Respect behandeln, und die grosse Masse der Zeitungsschreiber ist ganz ausser Stande Sie in dieser Eigenschaft nur überhaupt angreifen zu können. Treten Sie aber in der Presse auf, so werden diese Leute glauben Sie nunmehr wie ihresgleichen behandeln zu dürfen, und als altgediente Journalisten sich wohl gar für besser und klüger halten, und sich darum im vollen Rechte dünken, wenn sie von allen Seiten gegen Ihre Artikel anbellen. Wie wird man von München aus diese Gelegenheit benutzen! Auf solche Widerwärtigkeiten müssten Sie gefasst sein. Haben Sie gleichwohl überwiegende Gründe um es dennoch zu wagen, so möchte ich Ihnen rathen, sich möglichst auf dem ästhetischen Boden zu halten, der die Basis Ihrer Autorität bildet, und die Politik von da aus nur in einigen Streiflichtern zu berühren, insoweit es sich um die politisch-nationalen Bedingungen handelt, deren die Kunst zu ihrer vollen Entfaltung bedarf, wie andrerseits um den Einfluss, den die Kunst auf die nationale Erhebung zu üben vermag. Die Musik steht dabei vonselbst

obenan, als die am meisten deutsche und die ganze Stimmung des Menschen unmittelbar affizierende Kunst. Schopenhauer hat darüber als Philosoph gesprochen (vielleicht das Beste was er gesagt). Sie als productiver Künstler werden noch mehr und eindringlicher davon zu reden wissen. Ein Thema von entschiedener Wichtigkeit, und so weit mir bekannt noch wenig erörtert, weil die herrschende Kunstphilosophie keinen Sinn dafür hat. Schelling, der so schön über bildende Kunst, und auch über Poesie spricht, schweigt von der Musik. Hegel hatte gar kein Verständniss davon, oder ich will sagen: kein Gefühl dafür. Denn ein Verständniss darf ich mir selbst nicht zuschreiben, einiges Gefühl aber habe ich von meinem Vater geerbt, der ein gelehrter Kenner und selbst musikalisch-liturgischer Schriftsteller war, ganz unsern Klassikern ergeben, von Bach bis Beethoven, unter deren Melodieen ich aufwuchs.

2, Ist es mir eine besondere Ehre, dass Sie die beabsichtigten Artikel an mich richten wollen, und dadurch meinen geringen Verdiensten eine Anerkennung zollen, die ich von solcher Stelle nie erwarten durfte. Ich zweifle aber, dass dies Ihrem Zwecke dienlich sein wird. Wäre es nicht besser, wenn Sie sich an die Künstler oder etwa an das musikalische Publicum wendeten? Jedenfalls bin ich zu gering, um mich Ihnen irgendwie gleichzustellen, denn ganz abgesehen davon, dass mein politisches Gebiet schon an sich von geringerer Dignität ist als Ihr Kunstgebiet, so sind meine Arbeiten, selbst relativ betrachtet, den Ihrigen nicht vergleichbar, weil es doch nur Anfänge und Entwürfe sind, die auch ausdrücklich nur als Ferment gelten wollen, und ich bitte, machen Sie ja nicht mehr daraus.

3, Die Cottaische Presse wäre allerdings die einzige, deren Sie sich bedienen könnten, wenn Sie einmal publicistisch auftreten wollen, und unter Umständen vielleicht viel damit zu erreichen. Das alte Ansehen, die vielen Verbindungen und reichen Geldmittel dieser Firma sprechen dafür. Ich habe öfter darüber nachgedacht, und da der ältere Cotta kurz vor seinem Tode sich selbst an mich wandte, nahm ich Veranlassung mich offen darüber auszusprechen, wie auch gegen seinen Nachfolger. Meine Meinung war, dass die Cottaische Firma sich zu einem Organ der Nationalentwicklung auf litterarischem Gebiete gestalten möchte. Was freilich die Allg. Z. anbetrifft, so erklärte mir Gr. v. R. vor einigen Jahren selbst, dass sie ganz desorganisirt und demoralisirt sei. Allen Einflüssen offen, selbst dem Berliner Pressbüreau, und in allen Farben schillernd, ist ihr niemals zu trauen. Wenn sie jetzt Ihre Artikel aufnimmt, so sind Sie gleichwohl nicht sicher, dass sie nicht gleichzeitig oder bald darauf die gefährlichsten Angriffe gegen Sie bringt; was dann so aussähe, wie wenn die Redaction selbst Ihre Artikel desavouirte. Gegen solche Eventualitäten müssten Sie doch im voraus einige Garantie haben.

4, Gelten Zeitungsartikel im Allgemeinen als Eintagsfliegen, heute gelesen, sind sie morgen vergessen, und in der grossen Masse der Zeitungen

verschwindet das einzelne Blatt. Die Allg. Z. hat zwar immer noch vergleichsweise das gewählteste Publicum, aber nicht viel Abonnenten, und sehr an Achtung verloren. Sollen Zeitungsartikel wirken, so müssen sie von vielen anderen Blättern besprochen und allegiert werden, was aber ohne einen Partei- und Coteriezusammenhang schwer zu erreichen ist, und jedenfalls einige Anregung fordert, weil auf ein inneres Interesse bei den Zeitungsredactionen nicht zu rechnen ist. Ich selbst kann Ihnen leider dabei nicht helfen, weil mir alle Verbindungen mit Zeitungen fehlen, nachdem selbst der Versuch, den ich im vorigen Sommer mit der Leipziger Zeitung machte, sich bald als erfolglos bewiesen. Aber vielleicht könnte Ihnen Fröbel dabei nützen, mit dem Sie ja bekannt sind und einigermassen zu sympathisiren scheinen. Ich kenne ihn auch, und er hat sich mir selbst sehr freundlich erwiesen. Er ist ein Mann von Gesinnung, vielseitiger Erfahrung, journalistischer Gewandheit und gefälligen Formen, auch wie ich glaube, nicht ohne Verbindungen.

5, Würden Sie doch unter allen Umständen auf keinen gar grossen Erfolg rechnen dürfen. Es wäre mir schmerzlich, wenn Sie sich hinterher getäuscht fühlen sollten, aber ich muss gestehen, dass ich an einen schnellen und durchgreifenden Umschlag in Deutschland überhaupt nicht glaube, dazu ist die Nation zu schwerfällig, auch das ganze Zeitalter mit seinem breiten materialistischen Treiben wenig geeignet. Freilich kann man die Menschen noch immer packen, und ein Musikstück oder Gedicht können unter Umständen schnell und allgemein wirken. Denn wenn auch nur Wenige einen tieferen Sinn darin finden, bildet es doch eine angenehme Unterhaltung, Frauen und Mädchen singen, spielen oder deklamieren es, und so in die Familien eindringend, kann es eine moralische Macht werden. Dahingegen eine auf ernste Zwecke gerichtete und in ernstem Tone geschriebene Abhandlung, die noch obenein keine sogenannte Zeitfrage betrifft, darf schwerlich auf ein grosses Publicum rechnen.

6, Die Composition wird doch immer Ihr eigentliches Organ und wirksamste Waffe bleiben, und um die Nation in Bewegung zu setzen, gewiss mehr leisten als raisonnirende Artikel. Wäre es nicht möglich Ihrem Sinn über die Deutsche Aufgabe einen musikalischen Ausdruck zu geben? Etwa als ein Morgengruss an die deutsche Nation, um sie aus dem Schlafe zu wecken, dabei in möglichst einfacher Ausstattung, damit es sich leicht aufführen lässt. Wie so etwas zu machen, davon habe ich freilich keine Vorstellung, Ihrer Phantasie aber werden die Mittel nicht fehlen. Ein glücklicher Morgen am Genfer See, im Angesicht der Alpen, liesse vielleicht den Grundgedanken des Ganzen zur Gestaltung gelangen. So möchte ich Ihnen den Ostermorgen wünschen.

Seien Sie mir nicht böse über diese unberufenen Einreden und Vorschläge! Ihr mir erwiesenes Vertrauen hat mich zu dieser Offenheit ermächtigt, und schien mich sogar dazu zu verpflichten.

Nur mit innerer Scheu gestatte ich mir schliesslich noch ein Wort über Ihre Münchener Verhältnisse, worüber mir jede Anschauung fehlt, und in die ich nur durch Ihre eigenen Eröffnungen einigermassen hineinsehen kann. Danach schienen mir dieselben von so eigenthümlich delikater Natur, von so unberechenbarem Verlauf und so schwer traitabel, dass ich es für das Beste halten möchte, gar nicht mehr daran zu rühren, und die Auflösung des Knotens ruhig von der Zeit zu erwarten. Denn was Sie auch thun möchten, Sie wären niemals des Erfolges gewiss, und ohne Jemand zu nützen, würden Sie sich und Andern nur neue Widerwärtigkeiten bereiten. Halten Sie sich lieber so fern als möglich davon, bis sich die Verhältnisse in sich selbst geklärt haben. Ihr Ruf und Ihre Wirksamkeit sind doch wahrlich nicht an Bayern gebunden, sondern je mehr Sie Ihre Thätigkeit auf die ganze deutsche Nation richten, um so sicherer dürfen Sie erwarten, auch dort bald wieder eine Umstimmung hervorzurufen, die selbst Ihre Gegner ergreifen wird.

Also Bayern einstweilen ganz bei Seite lassen, und ignoriren, wie wenn es garnicht existirte, — so wäre meine geringe Meinung. Freilich eine trockne Ansicht, und gewissermassen eine nur geschäftsmässige Auffassung der Dinge, die Ihnen wohl kaum zusagen wird. Auch weiss ich wohl, dass hier persönliche Beziehungen in's Spiel kommen, über die kein Dritter urtheilen kann, weil er sie nicht selbst empfindet, und bescheide mich gern meines Urtheils. Aber wie Sie auch handeln mögen, — das Eine möchte ich noch bemerken, und darum bitten: jedenfalls keinerlei Schritte und Rücksicht für mich zu thun. Ihr Wohlwollen ist mir unschätzbar, und mit Ihnen in gewisser Weise verbunden zu sein und an einem gemeinsamen Zwecke zu arbeiten, ist mir ein belebender Gedanke, sonst aber begehre ich nichts, ausser dass ich dieses Verhältniss erhalten, und wenn es sein kann, auch einmal zu einem persönlichen Verkehr führen möchte.

In aufrichtiger Verehrung und freundschaftlicher Ergebenheit

der Ihrige

C. Frantz.

*

Berlin, 23/5. 66.

Ritterstrasse 12.

Mein verehrtester Herr und Freund!

Es hat mich herzlich gefreut aus Ihrem letzten lieben Briefe zu ersehen, dass Sie sich nunmehr zu einem dauernden Aufenthalte in der Schweiz eingerichtet, um dort, allen sonstigen Sorgen und Intentionen den Rücken kehrend, Ihrer Kunst zu leben. Das hat Ihnen Gott eingegeben, und so wird Ihre Musse durch neue Schöpfungen gesegnet sein. Meine herzlichsten Glückwünsche dazu! Auch das haben Sie schön gemacht, dass sie den

genfer See mit dem vierwaldstätter getauscht, denn nach meinem Gefühl (ich habe sie vor vielen Jahren Beide gesehen, auch einige Wochen in Genf gelebt) übertrifft die deutsche Schweiz die französische durch ihre Waldfrische, wie durch Würde und Erhabenheit ihrer Conturen, und ist in der That selbst der Natur nach deutsch; nur freilich auch viel rauher, und an dem vierwaldstätter See muss man das Ueberschwemmungsgebiet meiden, wo zu Zeiten schlechte Luft herrscht, wie ich damals selbst erlebt. Ich habe in den letzten Tagen auch schon manchmal daran gedacht, je mehr mir die Aussicht zu einer unmittelbaren Wirksamkeit in Deutschland schwindet, mich nach der Schweiz überzusiedeln, um mich dort ganz mit den politischen Wissenschaften zu beschäftigen, denn von da aus liesse sich wohl eine Gedankenwendung in Deutschland vorbereiten, die nach meiner Ueberzeugung doch unerlässlich ist, ehe eine durchgreifende Verbesserung unserer öffentlichen Verhältnisse zu erwarten steht. Aber es sind leere Pläne, weil mir jede Aussicht fehlt, mir dort eine Existenz gründen zu können. Auch sind die Menschen in der Schweiz doch gar nicht so liebenswürdig, dass man wünschen möchte, ganz einer der ihrigen zu werden. Ich glaube sogar sie verschlechtern sich und es wird ein Volk von Gastwirthen, Bedienten und Beutelschneidern daraus. Nur eine innigere Verbindung mit Deutschland könnte den schweizerischen Geist wieder heben, vortheilhaft für beide Theile. Die Natur aber steht in unvergänglicher Kraft und Grösse, und diese Herrlichkeit jetzt in Ihrer Gesellschaft zu geniessen, — welch ein schöner Gedanke! Es wäre eine Erfrischung für Leib und Seele, eine wahre Wiedergeburt für meine ermatteten und verdüsterten Lebensgeister. Tausend Dank darum, dass Sie mir so etwas Gutes zugedacht, und Dank insbesondere für Ihre freundliche Einladung, aber möge Ihre Güte zugleich entschuldigen, dass ich dieser Einladung für jetzt wenigstens nicht folgen kann. Die Kriegsaussichten gestatten mir keine Entfernung von meiner Familie, und haben zugleich meine ohnehin knappen Finanzquellen so ausgetrocknet, dass ich einstweilen das Haus hüten muss. Ist erst der Friede wieder gesichert, so werde ich hoffentlich wieder in bessere Lage kommen, und dann lässt sich vielleicht etwas unternehmen.

So greift dieser ebenso schändliche als sinnlose Kriegslärm auch in mein eigenes kleines Leben hinein. Es ist eine traurige und schmachvolle Zeit. Und bei dem Allen bin ich doch durch zu viele Bande an Preussen gefesselt, als Preusse geboren und erzogen, selbst in preussischem Dienst gewesen, und habe mich so viele Jahre im Geiste mit preussischen Angelegenheiten beschäftigt, dass ich nicht so rundweg davon abstrahiren kann, wie sehr mir auch das Preussenthum gegen die höhere deutsche Aufgabe zurücksteht. Und wenn es nur erst gewiss wäre, dass Deutschland gewinnt, was etwa Preussen verlieren möchte! Aber ist nicht überall die eine und selbe trostlose Misere? Kleinstaaten — Mittelstaaten — Grossstaaten, — wo

zeigte sich doch ein Mann oder eine Idee, wovon man einen Umschwung erwarten dürfte!

Darüber habe ich nun wieder einen langen Aufsatz geschrieben, der im Juliheft der D. Vierteljahrsschrift erscheinen, und wie ich denke auch Ihnen gefallen soll. Ich habe darin zugleich die Idee des Reiches klar zu machen gesucht, welche ich für den unerlässlichen Hebel halte, um die Nation wieder aufzurichten. Unsere deutschen Einzelstaaten sind sämmtlich geistlose Existenzen, im Grunde genommen nur büreaukratisch-militairische Anstalten, trotz der constitutionellen Dekorationen. Es muss ein andres höheres Gemeinwesen entstehen, wie es im Mittelalter das Reich war. Und ich behaupte, und glaube auch einigermassen deutlich gemacht zu haben, dass dies selbst die Bedingung einer neuen Kunstentwicklung ist.

Dieses Thema mit Ihnen, mein verehrtester Freund, besprechen zu können, wäre mir von besonderem Werth, denn ich würde dadurch neue Gesichtspuncte gewinnen, und es dürfte auch für Sie nicht ohne Interesse sein, nur müssen wir vorerst davon abstrahiren. Wollen Sie mir inzwischen eine Bemerkung gestatten, die mir bei der Lectüre Ihrer Meistersinger aufgestossen ist, und die eben das Reich betrifft. Ich meine nehmlich, man müsste darin im Hintergrunde das Reich sehen, weil es doch eben das Selbstgefühl einer Reichsstadt war, welches der damaligen Nürnberger Bürgerschaft den Schwung gab, dass sie selbst das gewöhnliche Handwerk zu künstlerischen Bestrebungen erhob, wogegen das heutige Bürgerthum so spiessbürgerlich aussieht. Sollte es nicht möglich sein, diese Idee noch hineinzubringen? Die Anlage des Stückes würde dabei nicht wesentlich zu verändern sein, die Wirkung aber ungemein gewinnen. Denken Sie sich nur das alte Nürnberg, als die Stadt wo so viele Reichstage gehalten wurden, und wo noch heute jeder Stein von jener Zeit spricht, — welche Erinnerungen alter Herrlichkeit knüpfen sich daran an! Es mag sein, dass der Hans Sachs zu seiner Zeit wenig daran dachte, weil damals noch das Reich in Kraft bestand, und man nicht über Dinge reflectirte, die damals allgemein empfunden wurden und als selbstverständlich galten. Sie aber dichten für das heutige Geschlecht, welches von der damaligen Zeit keine unmittelbare Empfindung mehr hat, und welchem daher ausdrücklich zu Gemüthe geführt werden muss, was damals im Hintergrunde des Bewusstseins lag, und wenn auch unbeachtet ganz von selbst wirkte. Dann würde auch zum Schluss die Kunst nicht blos als ein Trost für den Untergang des Reiches erscheinen sondern zugleich als ein Antrieb zur Herstellung eines neuen Reiches, gerade wie Schiller in seinem Gedichte von den Künstlern sagt:

Erhebet euch mit kühnem Flügel
Hoch über euren Zeitenlauf!
Fern dämmre schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf!

Wollen Sie diese geringen Gedanken nicht übel aufnehmen, vielleicht dass sie doch Ihrer Erwägung werth sind. Ich glaubte Ihnen diese Offenheit schuldig zu sein. Hiernach verharre ich, bis ich einmal das Glück haben werde, Sie in Ihrem neuen Sanssouci zu sehen,

in aufrichtiger Verehrung

Ihr ergebenster Diener

C. Frantz.

*

Berlin 16/10. 66.

Ritterstrasse 12.

Mein verehrtester Freund und Gönner!

Ihr freundliches Schreiben vom 20ten v. M., welches ich nach meiner Rückkehr hier vorfand, hat sich mit meinem gleichzeitigen Briefe von Neustadt gekreuzt, aus welchem Sie inzwischen ersehen haben werden, dass jedenfalls zu den Besorgnissen, die Sie rücksichtlich unsrer persönlichen Beziehungen geäussert, kein Grund vorliegt. Doch ist der Zeitpunkt für unsere Zusammenkunft allerdings nicht günstig gewesen, da was Sie von sich selbst sagen, gewissermassen auch von mir gilt. Ich war ebenso körperlich abgespannt als geistig deprimiert, und da ich Sie andrerseits auch nicht disponirt fand, so ist denn freilich die Aussicht auf einigermassen eingehende Erörterungen über die Lage der deutschen Dinge und die Erfordernisse der deutschen Nationalentwicklung unerfüllt geblieben. Um doch also etwas mehr von Ihren Ansichten darüber zu erfahren, habe ich jetzt Ihr Werk über Oper und Drama studirt, dessen Existenz mir erst durch Herrn v. B. bekannt geworden.

So Einschneidendes ist wohl seit Lessing nicht geschrieben, den Sie aber durch Umfang der Ideeen wie durch Anmuth der Darstellung gleicherweise übertreffen. Was Sie über die falschen Bahnen der bisherigen Oper und über die Nothwendigkeit einer radikalen Veränderung sagen, ist für mich klar wie der Tag. Ich hatte die charakteristische Eigenthümlichkeit Ihrer Kunst gleich beim ersten Anhören des Tannhäuser gefühlt, und bekomme nun die scientifische Exposition dazu. Dass dies, wie es scheint, so wenig bekannt geworden, verstanden und gewürdigt ist, ist mir unerklärlich, denn für jedermann, der bei offenem Sinn einige Kunstanschauung hat, muss alle das, was Sie da sagen, auf der Stelle evident sein. Schwieriger freilich scheint mir der 2te und 3te Theil zu verstehen. Ihre Analyse des innern Zusammenhanges zwischen Sprache, Poesie und Musik, bis auf die ersten genetischen Elemente, ist zum Erstaunen. Ihre Äusserungen über die Bedeutung der deutschen Sprache als Ursprache erinnern mich an Fichtes Reden. Leider fehlen mir die erforderlichen Vorkenntnisse, um Ihnen hier ins Einzelne folgen zu können.

Überhaupt habe ich nie irgend welche Kunststudien gemacht, wie mir auch jede Art von künstlerischem Talent abgeht; ich halte mich nur an den Eindruck, und habe dann allerdings im Laufe der Zeit vieles gesehen und gehört, was meinen Sinn bilden konnte. Meine Gedanken über die Kunst beziehen sich nur auf das Verhältniss derselben zum öffentlichen Leben, insofern die Kunst einerseits darauf einwirkt und andrerseits dadurch bedingt wird. Unter diesem Gesichtspuncte scheint mir nun die von mir aufgestellte Reichsidee auch für die Kunst von Werth zu sein, indem dadurch eine Sphäre gewonnen wird, welche ebenso ideal als real ist, und jeder Besonderheit die freieste Entfaltung gewährend, zugleich eine unendliche Perspective eröffnet, als ein Band, das Himmel und Erde verknüpft. Sie selbst sprechen in dem vorgedachten Werke von der beschränkenden störenden Wirkung, welche der moderne Staat auf die Kunst ausübt, während Ihnen die Gesellschaft als der Boden der Freiheit gilt, aber eine positive Vorstellung von dem, was ich Reich nenne, habe ich dabei vermisst. Indessen werden Sie mir zugeben, dass in der That das, was Sie als eine ermöglichende Bedingung für die zukünftige Kunstentwicklung fordern, in dem Reiche vorliegt. Was ich über die Eigenthümlichkeit des Reiches in den beiden Aufsätzen gesagt, die ich Ihnen in Luzern mittheilte, wird Ihnen, wie ich hoffe, meine Ansicht in diesem Puncte vollständig klar machen. Es ist dabei selbstverständlich, dass das Reich in der Publicistik sich anders darstellen muss als in der Kunst, für welche es gewissermassen nur der Rahmen ist, und nach Umständen den Hintergrund oder die Voraussetzung bilden kann. Aber auch dies ist wichtig, wie ich in den qu. Aufsätzen gezeigt zu haben glaube. Ich kann noch hinzufügen, dass ja auch Ihr Tannhäuser und Lohengrin sich auf dem Boden des Reiches bewegen, wenigstens der Hauptsache nach. Auch ist mir in diesen Tagen, als ich einmal wieder den Wilhelm Meister las, wieder recht deutlich geworden, was diese Sache zu besagen hat. Wie ergreifend ist der erste Theil dieses Romanes, und wie kläglich doch das Ende! Und woher das? Göthe hatte sich zu Anfang in einer von der bürgerlichen Welt ganz abgelösten rein ästhetischen Sphäre bewegt, wo ihm die wunderbaren Gestalten des Harfners und der Mignon erschienen. Hinterdrein fühlte er den Drang ins wirkliche Leben, da aber diesem Romane von vornherein der Boden fehlte, der, ideal und real zugleich, die Vielseitigkeit und Weite der Aussichten gewährte, welche die Intention des Dichters fordert, so wurde ihm der Übergang aus dem Idealen ins Reale zu einem Abfall in das ganz Prosaische, wo die Poesie nur noch das ganz Willkührliche, Abenteuerliche und sogar Alberne hineinbringt. Denn dazu hätte es wohl nicht der langen Lehr- und Wanderjahre bedurft, um als Chirurgus nach Amerika zu gehn! Doch genug hiervon.

Nun kann ich Ihnen auch meinen Dissensus nicht verhehlen, bei einem Punct von höchster Wichtigkeit, worüber ich wohl am liebsten schwiege,

wenn nicht die Freundschaft und Hochachtung, die ich für Sie empfinde, mich reden hiessen. Ich meine Ihre Äusserungen über Religion, die mir zu meiner tiefsten Betrübniss zeigen, wie Sie hier in die Richtung Feuerbach's gerathen, die ich meinerseits für die äusserste Verirrung halte, und schon vor 20 Jahren bekämpfte. Es giebt keine Religion der Zukunft, sondern das Christenthum selbst ist die Religion der Zukunft wie der Vergangenheit. Erwägen Sie doch nur, was ist wohl alle Poesie und Litteratur im Vergleich zu den Psalmen und Evangelien, die ewig jung bleiben, wenngleich alles Andre veraltet! Auch haben Feuerbachsche Ideen, seitdem der alte Schelling in seiner Philosophie der Mythologie und Offenbarung über diese ganze Materie ein ganz neues Licht angezündet, meiner Überzeugung nach gar keine wissenschaftliche Berechtigung mehr, und es scheint mir geradezu unter Ihrer Würde zu sein, sich darauf irgendwie einzulassen. Im übrigen weiss ich sehr wohl, dass der Glaube nicht Jedermanns Ding, und überhaupt nicht demonstrabel ist, und bin daher gegen Andersgläubige gern tolerant, wie z. B. gegen Schopenhauer, der ja vom Christenthum auch nicht viel übrig lässt. Aber wenn ein so oberflächlicher Kopf wie Feuerbach, der in sich selbst gar kein Mysterium sondern nur den prickelnden Trieb zu disputiren fühlt, über die Mysterien aller Völker und Zeiten herfällt, und mit einigen dialektischen Klopffechtereien die Weltprobleme gelöst zu haben angiebt, da hört die Toleranz auf. Ich wenigstens kann nicht anders, und kann nur wünschen, dass Sie sich aus diesem Irrsal so bald als möglich befreien möchten, wenn Sie wirklich darin stecken sollten, was mir schwer fällt zu glauben. Vielmehr muss ich annehmen, Sie haben sich in diesem Puncte über sich selbst getäuscht, indem es mir ganz unmöglich scheint, dass Sie, von solchen Ansichten durchdrungen, einen Tannhäuser und Lohengrin zu schaffen vermocht hätten. Möchte doch Hr. Feuerbach und Seinesgleichen einmal zu dichten oder componiren versuchen, da würde sich bald zeigen, was für ein Strohfeuer daraus hervorginge, wonach man dann auf die Qualität des inneren Brennstoffes schliessen könnte. Oder woraus entspringt alle wahre Kunst, wenn nicht eben aus der Sehnsucht nach dem Schauen des Unsichtbaren, und welche Sehnsucht könnte denjenigen treiben, für welchen es überhaupt nichts Unsichtbares mehr giebt? — Möchten Sie diese meine Worte so freundschaftlich aufnehmen, als sie andrerseits aus freundschaftlicher Gesinnung geflossen sind, die es erschreckt, Ihre Kunst hier am bodenlosen Abgrund stehen zu sehn.

Dieses nun abgethan, so würde die rückhaltlose Weise, wie Sie eine mehrhundertjährige Kunstentwicklung beurtheilen und einen totalen Umschwung fordern, mich offenbar ermuthigen müssen auf meiner Bahn fortzufahren, indem ich auf dem Gebiete der politischen Wissenschaften, und womöglich auch der praktischen Politik, etwas Ähnliches erstrebe. Und eben dieser Parallelismus ist es ja, der mich zu Ihrer Kunst hinzieht, deren

innere Gesetze ich an und für sich nicht verstehe, nur dass ich eben den Eindruck eines Neuen und auf einen nationalen Umschwung Hindeutenden davon erhalte; und da ich aus Erfahrung weiss, was es mich selbst gekostet, um zu meinen politischen Ansichten zu gelangen, so kann ich *per analogiam* daraus schliessen, was es zu besagen hat, eine neue Kunstrichtung hervorzurufen. Dass also ein Mann wie Sie an meinen politischen Schriften Gefallen findet, kann mir nur zur besonderen Genugthuung und Ermuthigung gereichen. Aber wenn ich dann andrerseits sehe, wie wenig gleichwohl Ihre Bestrebungen bisher durchdrangen, was soll ich erst erwarten? Dazu haben Sie doch als Künstler den grossen Vortheil, dass die Kunst auch für diejenigen, die sonst nichts Tieferes darin finden, doch immer als eine angenehme Unterhaltung gilt, und dadurch ein Publicum gewinnt, während politische Erörterungen nicht solche vergnügliche Seite haben, sondern nur diejenigen interessiren können, die ihren Sinn fassen. Und wenn das Kunstwerk, so bald es nur einmal zur Darstellung gelangt, schon in sich selbst lebt, — was sind hiergegen politische Erörterungen, so lange sie nicht ins Publicum dringen und *in praxi* benutzt werden? Wenig mehr als Maculatur.

Ein niederschlagender Gedanke, und noch niederschlagender durch meine bisherigen Erfahrungen. Ich darf wohl sagen, dass ich der erste bin, der die Bedingungen einer deutschen Politik untersucht, und geradezu der Einzige, der die Wichtigkeit der persönlichen Stellung unsrer Fürsten gezeigt hat, aber welche Notiz hat das deutsche Publicum davon genommen? Oder die hohe Bundesversammlung, oder unsre 30 Fürsten, denen ich schon vor 6 Jahren das „periculum in mora“ zurief, und den Weg angab, auf welchem sie sich retten könnten? Was die Sache anbetrifft, so ist man nirgends auf meine Vorschläge eingegangen, und was meine Person anbetrifft, so habe ich bisher nicht die geringste Anerkennung oder Unterstützung gefunden, während ich selbst meine Carrière dabei Preis gab. Nicht einmal in soweit hat man meine litterarische Thätigkeit unterstützt, dass mein Verleger die Druckkosten und ich meine Copialien verdienen könnte, womit dann freilich die Möglichkeit zu weiteren Publicationen allmälig für mich verschwindet. Nachdem nun der Deutsche Bund (der sich bei einiger Beachtung meiner Vorschläge nicht nur erhalten sondern sehr wesentlich gekräftigt haben würde) — durch die Dummheit und Schlaffheit seiner offiziellen Repräsentanten, Räthe und Diener zu Grunde gegangen ist, fehlt jeder Anhalt zu einer deutschen Politik, da überhaupt kein deutsches *corpus* mehr existirt. Um so mehr kommt es freilich auf belebende Ideen an, um die *disjecta membra* wieder zusammenzufügen. Endlich, — dass es neuer Prinzipien bedarf, und auf den ausgefahrenen Gleisen des Constitutionalismus für Deutschland nichts mehr zu erreichen ist, davon wird man sich jetzt wohl durch die Thatsachen überzeugt haben. Insofern darf man erwarten, für neue Gedanken jetzt ein williges Gehör

zu finden als vordem, und wenn sich dazu ein Verein von Männern fände, wäre wohl einiger Ersatz zu hoffen.

Erinnern wir uns an Weimar vor 70—60 Jahren, wo, während das deutsche Reich in Stücken fiel, eine neue deutsche Litteratur ihre Blüthen trieb. Heute handelt es sich um eine geistige Entwicklung von mehr praktischer und realer Tendenz, aber doch eben recht aus der Tiefe des deutschen Geistes heraus, worin alle grossen Welt- und Lebensprobleme zusammenlaufen, und wozu also nothwendig auch Kunst und Philosophie gehören. Dazu müssten sich allmälig die Kräfte versammeln und resp. versammelt werden, was aber nur möglich ist, wenn eine hervorragende geistige Potenz den Anfang macht, und dann durch innere Verwandtschaft Andere nach sich zieht, je nach Zeit und Gelegenheit, und das müssten eben Sie sein, sonst wüsste ich Niemand! Nürnberg wäre dazu vortrefflich gelegen, und bietet viel äussere Anknüpfungspuncte, aber das Schwere ist der rechte Anstoss und Anfang. Wer das zu Stande brächte, erwürbe sich freilich ein unsterbliches Verdienst um die deutsche Entwicklung, und hätte unendlich viel mehr geleistet, als irgend ein Minister oder Feldherr leisten kann.

Wäre da ein Kreis von Männern versammelt, so machte es sich dann von selbst, dass sie auf das grosse Publicum zu wirken suchen würden, insbesondere auch durch die Presse. Eine Zeitschrift kann dann leicht entstehen, und allmälig auch ein grosses Tagesblatt, aber damit zu debütiren, wie Sie jetzt beabsichtigen, würde meines Erachtens nicht möglich sein, solange die Vorbedingungen dazu fehlen, nemlich Mitarbeiter, welche von einer gemeinsamen Aufgabe innerlich ergriffen sind, und ein Publicum für die nöthige Verbreitung. Litteraten, die nach irgend einer vorgezeichneten Schablone schreiben, kann man freilich für gute Bezahlung genug haben, hier aber handelt es sich um Leute, die sich aus innerem Drange äussern, und aus eigner Einsicht schöpfen, und wo sind Die? Sie können sich nur allmälich finden und resp. heranbilden. Es fehlen einstweilen die Grundlagen, da unsre ganze Litteratur der letzten 30 Jahre, von dem jungen Deutschland an, *sit venia verbo* eine Maulaffen-Litteratur war. Nur in den positiven Wissenschaften liegen grosse Erfolge vor, wobei aber gerade die Politik leer ausging, indem grade die eigentlich deutschen Probleme überhaupt noch gar nicht diskutirt sind, ausser in den Versuchen von mir und einigen Andern. Eine Regierungssubvention ferner würde dem projectirten Blatte mehr schaden als nützen, da sie Abhängigkeit zur Folge hätte, und Sie wissen selbst am Besten, wie Alles, was bei uns Regierung heisst, in Beziehung auf geistige Dinge stets die äusserste Unwissenheit documentiert. Nein, eine solche Zeitschrift müsste auf eigenen Füssen stehen, oder sie könnte keinen Schritt vorwärts thun. Endlich liegen die deutschen Dinge jetzt in so trostloser Verwirrung und Zerrissenheit da, dass in der Tagespolitik, worauf doch eine grosse Zeitung angewiesen wäre,

zur Zeit gar kein Standpunct durchzuführen ist, weil doch in der Praxis Alles nach unberechenbaren Launen und Zufälligkeiten gehen wird. Nur ein genialer Kopf und fester Charakter, der zugleich Macht in den Händen hätte, könnte das ändern, reden hilft nichts. Darum müsste man einstweilen sich auf die tieferen Grundlagen des Nationallebens beschränken, die einzelnen Staatsinteressen und Staatsformen nebst den parlamentarischen Cliquen ganz bei Seite lassend, weil doch von alle dem, was wir jetzt vor uns sehen, nach wenigen Jahren nichts mehr bestehen wird. Denn seit Auflösung des deutschen Bundes ist kein Halt mehr. Es fällt Alles zusammen, und was man heute zu bauen versucht, wird morgen auch wieder einfallen. So wird es fortgehen, bis erst ein Fond von neuen Ideen gewonnen ist, die eine bindende plastische Kraft besitzen, während das, was sich bisher für politische Bildung ausgab, nur ein aus Phrasen gewebter Formalismus war. Das ist meine unmassgebliche Ansicht.

Es thut mir von Herzen leid am Schlusse Ihres lieben Briefes zu lesen, wie Sie sich jetzt so einsam und verstimmt fühlen. Darin besteht eben das Martyrium des Genius, wovon Schopenhauer schreibt, dass er einsam und unbegriffen dasteht, Sie aber sind doch noch so glücklich mit dem Dichter sagen zu können:

Und wenn die Welt in Schmerz verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide,

denn Sie haben Ihre Kunst. Mir geht es nicht so gut, und gleichwohl lebe ich hier wohl ebenso einsam wie Sie in Triebschen, dabei von Sorgen für meine Familie gedrückt, worunter ein seit lange kranker Sohn. Todmüde bin ich auch, und nachdem ich einige Monate in schöner Umgebung verweilt, tritt mir der Berlinismus nur um so öder entgegen. Es bleibt nichts über als sich in das Unabänderliche zu fügen, und lange dauert es wohl nicht mehr bis zur ewigen Ruh. Nur ist es für Sie ein leidiger Trost Gefährten des Unglücks zu haben, darum nichts weiter mehr, als behalten Sie mich auch ferner lieb.

In bekannter Verehrung

Ihr ergebener

C. Frantz.

*

Berlin 8/2. 67.
Ritterstrasse 12.

Verehrtester Herr!

Übergeben wir zuvörderst den Feuerbach seiner wohlverdienten Vergessenheit, wozu ich nun Ihre ausdrückliche Zustimmung habe, und für die Zukunft nichts wieder von Theologie! Denn am Ende steht die Sache so, dass es für Jedermann unendlich schwierig ist, sich nur selbst einige Rechenschaft darüber zu geben, wie er sich seinem Gotte verbunden fühlt;

noch schwieriger sich einem Andern darüber deutlich zu machen; unmöglich dasselbe Gefühl einem Andern einzuflössen. Alle Untersuchung dieses Grundes verläuft eben in das Geheimniss, was jeder in sich trägt: *Quid sum et cur sum? Scire non possum, solummodo sentio et divino.* Darum mag ich nicht über Glauben streiten, nur das Eine bleibt mir unerträglich: wenn Jemand mit hohlen Worten dieses Geheimniss wegraisonnirt zu haben vermeint à la Feuerbach und halte auch dergleichen für grundverderblich, weil damit alle Höhe und Tiefe aus dem Leben verschwindet, ja überhaupt alle geistige Productivität, die doch immer aus dem Drange entsteht, das innere Mysterium zu offenbaren. —

Dass Sie die Nibelungensage mit dem deutschen Kaiserthum in Verbindung bringen, ist eine prachtvolle Combination, die mich aber um so mehr bedauern lässt, dass Sie gleichwohl den Barbarossa aufgegeben. Wenn Sie das rein Historische für die Kunst ungeeignet halten, so haben Sie ja nun den sagenhaften Hintergrund und dazu das ideale Ziel des Kaiserthums, wobei die reinen Facten nur als scenisches Gerüst dienen würden. Ich meine, daraus liesse sich etwas machen, und hoffe, Sie kommen noch einmal darauf zurück.

Es freut mich sehr, dass „Oper und Drama“ zur neuen Auflage kommt, und also doch schon ziemlich viele Leser gefunden haben muss. So wird es auch allmälig wirken, und Sie werden die Kunstlehre reformiren wie die praktische Kunst, was ja auch von Rechtswegen zusammengehört. Was kann ein Professor der Ästhetik davon verstehen, der selbst nie eine Kunstschöpfung hervorgebracht? Er käut und zerrt an den alten Schullehren herum, die er höchstens in eine neue Façon bringt.

Da Sie nun in dieser neuen Auflage mich auch mit einer Äusserung über meine politischen Schriften beehren wollen, gestatten Sie mir einige Bemerkungen darüber, um Ihnen das Mangelhafte und zum Theil selbst Widersprechende zu erklären, was Sie ohne Zweifel in meinen Schriften finden werden. Es sind vor Allem Werke eines Autodidacten. Auf der Universität studirte ich Physik, Mathematik und Philosophie, und wurde zuvörderst Hegelianer, habe auch ein Hegelsches Buch geschrieben, vor 26 Jahren. Was mich dann darüber hinausbrachte, war theils der Neu-Schellingianismus und noch viel mehr die Bibel, zumal Evangelium Johannes. Ich las einmal in einer glücklichen Stunde Cap. XVII, und plötzlich fiel es mir wie Schuppen von den Augen, dass ich erkannte, wie so etwas kein Mensch aus sich selbst sagen kann, sondern es ist göttliche Einwirkung; und da war mit einem Schlage nicht nur die Hegelei sondern der ganze Rationalismus für mich todt. Ich befand mich urplötzlich in einer andern Weltanschauung, deren Elemente dann freilich lange genug in mir gährten, und diverse phantastische Schriften hervorriefen, die ich später makulirt habe, ehe ich zu einem ruhigeren Denken gelangte. Je mehr ich mich nun dem Realen zuwandte, kam ich von der Theologie auf die Politik,

worin ich mich dann festgesetzt, als dem mir allein entsprechenden Gebiete. Ich fühlte sofort, dass die herrschenden Lehren ohne reelle Basis waren, und suchte mich auf eigene Füsse zu stellen, da mir aber dazu noch viele Kenntnisse fehlten, und das ganze Gebiet der politischen Fragen nur allmälig zu übersehen war, mussten meine Theorien natürlich lückenhaft und einseitig ausfallen, je nach dem Gesichtspuncte, der sich mir zunächst als der wichtigste aufdrängte, wobei der Hass gegen den Rationalismus auch das Seinige that. So ist namentlich meine Physiologie noch ganz auf den eigentlichen Staat beschränkt, indem ich den höheren Gedanken des Reiches damals noch nicht gefasst hatte. Dennoch sind, wie ich meine, einige Sätze von bleibendem Werth darin. Andrerseits machten sich auch nach dem Gang der Ereignisse persönliche Stimmungen geltend, und so werden Sie in meiner Schrift über das europäische Gleichgewicht eine gewisse Härte gegen Italien finden, während Österreich zu günstig behandelt wurde. Das eigentlich Werthvolle darin dürfte die Deduction der deutschen Staatenbildung sein, welche ganz mein Eigenthum ist, und worin mir zuerst die Idee des Reiches aufdämmerte. Endlich muss ich Ihnen bekennen, dass ich überhaupt kein ordentlicher Schriftsteller bin, weil ich rein praktische Zwecke verfolge, und überhaupt nur schreibe, weil ich keine Gelegenheit zu politischem Handeln habe. Könnte ich die deutsche Politik in die Hand bekommen, so schriebe ich keine Zeile, denn nach litterarischem Ruhm geize ich nicht, und lege auf meine Schriften geringen Werth, sondern Deutschland in Bewegung setzen und die Russen hinter die Düna jagen, — das wäre meine Freude. Nun aber stelle ich mir die Frage: was kann Deutschland in Bewegung setzen und resp. einig machen, was zusammengehört? Gewiss bedarf es dazu einer lebensvollen Idee und einer ebenso elastischen und umfassenden Form des Zusammenwirkens, und so bin ich eben auf das Reich gekommen. Ich weiss, dass noch viel dazu gehört, um diese Idee gehörig zu entwickeln und in das öffentliche Bewusstsein einzuführen, aber ich sehe keine andere Hülfe für Deutschland, und bis dahin werden alle Reformversuche fehlschlagen. Da wäre es mir vom höchsten Werth, wenn ich Ihr Interesse für diese Idee gewinnen könnte, damit sie auch von Seiten der Kunst behandelt und zur Darstellung gebracht würde, was unerlässlich ist, um einer Idee Leben zu geben. Auch glaube ich gezeigt zu haben, wie die Reichsidee der Kunst ganz andre Aussichten eröffnet als das enge Staatsprinzip. Bedenken Sie einmal, was wohl daraus erfolgte, wenn die Bismarkerei (die wie das Preussenthum überhaupt auf dem reinen Staatsprinzip beruht) zur vollen Herschaft gelangte? Dann würde der Berliner Intendant der Ober-Intendant für ganz Deutschland, und das gäbe, — um Berlinisch zu reden, — eine schöne Gegend! Die ganze deutsche Bildung sänke wohl auf das Niveau des Kladderadatsch herunter; wogegen wir doch ein Bischen opponiren wollen.

Wie Vieles hätte ich Ihnen noch darüber zu sagen, aber es mag für heute geschlossen sein. Und somit lassen Sie mich Ihrem ferneren Wohlwollen empfohlen sein, wie ich verbleibe

in bekannter Hochachtung

Ihr treu ergebener

C. Frantz.

*

Berlin 28/3. 68.

Ritterstrasse 12.

Verehrtester Freund

Ich habe s. Z. in den Zeitungen gelesen, dass Sie mit der Münchner Presse in Conflict gerathen, und da ich seitdem nichts mehr von Ihnen vernommen, muss ich wohl schliessen, dass das wirklich so ist, und dass Sie dadurch verstimmt sind. Das haben Sie nun von Ihren journalistischen Arbeiten! Aber, mein Theuerster, ich hatte das vorher gefürchtet, und wie Sie sich wohl erinnern werden, Sie schon früher vor dem Zeitungswesen gewarnt, — ein wüstes, schmutziges, dorniges Feld, und für Sie unter allen Umständen zu schlecht.

Lassen Sie mich offen als Freund sprechen! Sie müssen überhaupt aus den Bayerschen Beziehungen heraus. Die äussere Unterstützung, die Ihre Kunst dort finden mag, wird durch die beengenden Rücksichten, die daraus folgen, viel zu theuer bezahlt; die Bilanz giebt *minus*. Was hat ein Mann von Ihrem Genie sich an solche Miseribilitäten zu binden? Oder was dürfen Sie dort von der Zukunft hoffen? Die einzige Partei von innerer Bedeutung, welche es in Bayern giebt, sind die Ultramontanen, denen Sie sich doch niemals anschliessen können. Auch Ihr so scharf ausgeprägtes Naturell wird sich dem Bayerschen Wesen, dem es schroff gegensteht, niemals accommodiren, und Reibungen bleiben unvermeidlich. Denn am Ende sind Sie doch ein richtiger Obersachse, Sie mögen wollen oder nicht, und brauchen sich Ihres Namens wahrlich nicht zu schämen, denn es ist dasselbe Element, woraus ein Händel, Bach, Leibnitz, Lessing u.s.w. hervorgingen. Glauben Sie mir, man wird so etwas nicht los. Ich fühle täglich in mir selbst, wie viel Stamm und Heimat bedeuten, indem ich aus dem ehemals sogenannten Nordthüringen stamme (Halberstadt-Magdeburg), ein Mittelding zwischen Obersachsen und Niedersachsen, Beiden verwandt und von Beiden verschieden, und dadurch ist bis heute mein ganzes Wesen bestimmt. Ich kann nicht heraus so wenig wie aus meiner Haut. Darum fühle ich mich in der Mark Brandenburg, wo ich doch seit 29 Jahren eingezogen, noch immer fremd. So ist es überall.

Kehren Sie also nach Ihrer Heimath zurück, wo Sie sich viel behaglicher fühlen und für Ihren Geist einen viel günstigeren Boden finden werden als an der Isar. Und wenn Ihnen Vieles in Sachsen widerwärtig gewesen sein mag, so müssen Sie bedenken, wie durch 66 dort Alles verändert ist, die Hofclique gedemüthigt. Man wird Sie dort mit offenen Armen empfangen. Ziehen Sie also nach Leipzig oder Dresden, wo es so angenehm zu leben ist. Da sind Sie in der Mitte von Deutschland, und wirken auf die ganze Nation, während München ein entlegener Winkel ist. Mögen Sie aber Sachsen durchaus nicht leiden, so gehen Sie nach Wien, was immer 10mal besser für Sie passt als München, weil es eine grosse Universität hat, während in München nur das bornirte Bayerthum herrscht, was jede andre Eigenthümlichkeit abstösst. Wäre ich egoistisch, so würde ich Sie nach Berlin wünschen, aber das ist kein Ort, wo Sie sich auf die Dauer gefallen können. Kommen Sie aber nach Norddeutschland, so werden Sie natürlich auch Berlin besuchen, und könnten hier einige Monate recht angenehm leben. Fangen Sie nur damit an, hier Ihre Opern unter Ihrer Aufsicht aufführen zu lassen. Das Übrige findet sich.

Ich hätte Ihnen Vieles zu sagen, was ich hier Niemand mittheilen kann, und wer weiss, ob wir nicht zusammen noch etwas ausdenken können. Zu reisen gestatten mir aber meine Finanzen nicht, obwohl ich Zeit genug dazu hätte, da auch das bischen Arbeit, die ich für ein englisches Journal übernahm, schon wieder aufhört, da das Journal selbst plötzlich einging. Dabei bin ich so müde und matt, dass ich kaum noch schreiben kann, und denke oft, es geht mit mir zu Ende. Gleichwohl habe ich noch so viele Ideen im Kopfe, und glaube, dass ich unter Umständen doch noch etwas machen könnte, wenn ich nur nicht so gänzlich isolirt dastände. Das lastet auf meinem Gemüthe wie ein Eisklumpen, der gar nicht aufthauen will, so dass ich wie im Winterschlaf liege wie eingefroren. Ach es fehlt mir ein Frühlingsgruss, der mich wieder aufweckt, wie der Hirtenknabe in Ihrem Tannhäuser singt: „Der Lenz ist da, auf Schläfer erwach“. Sehen Sie, mein lieber Wagner, wer so etwas machen konnte, der kann auch noch Andres machen, und braucht dazu gar keine Mäcenaten, sondern nur theilnehmende empfängliche Gemüther. Also heraus aus den Ketten, die Ihnen Ihre jetzigen Verhältnisse auflegen, und dann lassen Sie Ihren Genius walten, frei wie der Vogel in den Lüften. *Santo spirito cavaliere!* Also kommen Sie, kommen Sie sobald als möglich, denn Sie brauchen durchaus eines Wechsels der Atmosphäre. Das sagt in aufrichtiger Freundschaft

Ihr ergebenster C. Frantz,

der sehr von Ihnen zu hören wünscht.

*

Berlin 2/11 68.
Ritterstrasse 12.

Verehrtester Freund

Seit Ihrem freundlichen Briefe vom April habe ich ausser einigen Notizen, die ich hie und da in Zeitungen fand, und die doch mehr Ihre Kunst als Ihre Person betrafen, nichts von Ihnen vernommen. Da ich überhaupt sehr isolirt lebe, und während meines langen Aufenthaltes in Neustadt vollends ausser Connex mit der Welt stand, habe ich nur so im Allgemeinen erfahren, dass zwar Ihre Meistersinger Ihnen in München Freude gemacht, aber leider auch neuen Verdruss veranlasst haben. Ich muss nun zu meinem tiefen Bedauern den Gedanken fassen, dass Sie mein damaliges Ausbleiben in München übel genommen. Allein, mein Theuerster, es ging eben nicht; ganz abgesehen davon, dass ich schon nach meiner Individualität, noch mehr bei meinem seit lange leidenden Zustand, und dazu in meine staatswissenschaftlichen Studien versenkt, nur einen sehr wenig passenden Gast für grosse Festlichkeiten abgeben könnte. Inzwischen schickte ich Ihnen von Neustadt aus meine erste Abhandlung über die Naturlehre des Staates, und liess ehegestern die zweite folgen, die ich Ihrer geneigten Beachtung empfehlen möchte. Es handelt sich darin um tiefgreifende Fragen, deren Erörterung, wie ich denke, nicht ohne Interesse für Sie sein wird. Zu Neujahr soll hoffentlich die dritte Abhandlung erscheinen, womit ich ziemlich fertig bin.

Da, wie ich höre, die Meistersinger jetzt auch in Dresden einstudirt werden, darf ich vielleicht hoffen, dass Sie dann nach Ihrer früheren Zusage auch bald einmal nach Norddeutschland kommen, und dann auch Berlin nicht ganz ignoriren werden. Bis dahin, und in den jetzigen trüben Tagen, die so sehr zu der zunehmenden Wüstheit unserer öffentlichen Verhältnisse passen — wäre es mir doch eine rechte Erquickung wieder einige Zeilen von Ihnen zu erhalten, die mir wenigstens sagen, dass Sie auch ferner mein Freund bleiben wollen.

In aufrichtiger Hochachtung und Ergebenheit

der Ihrige

C. Frantz.

*

Dresden 3/11. 74.
Mathilden Str. 58.

Hochgeehrtester Herr!

Je grösseren Werth ich auf das Wohlwollen legte, womit Sie mich früher beehrt, indem es mir zur besonderen Genugthuung gereichte, dass meine geringen Bestrebungen, mit denen ich so isolirt stand, doch den Beifall eines solchen Mannes wie Sie fanden, um so schmerzlicher musste

mir natürlich die Wahrnehmung sein, dass Sie im weiteren Verlauf der Ereignisse sich Ansichten zuwandten, die sich von meinen unverändert gebliebenen Überzeugungen so weit entfernten, dass Sie mir seitdem fast als ein Gegner gelten mussten. Ich gestehe Ihnen, Ihr Kaisermarsch war mir wie ein Stich in's Herz. Die Berührungspuncte, die wir früher gehabt, in unsren sonst so verschiedenen Bahnen, waren damit verschwunden, und so mag es Sie wohl befremden, wie ich trotzdem dazu komme, Ihnen jetzt diese Zeilen zu schreiben. Indessen wäre es ja möglich, dass das immer deutlicher hervortretende Wesen des neuen Reiches, und dessen verderbliche Wirkungen namentlich auch auf dem idealen Gebiet, Sie hinterher wieder zu einer andern Auffassung der Dinge geführt hätte. Ähnlich als es, wie Sie wissen, einst Göthen in Beziehung auf die Napoleonische Herrschaft erging, deren Glanz ihn überwältigt hatte, während er hinterher doch die Befreiung davon feierte. Jedenfalls wäre es mein herzlichster Wunsch, dass ein ähnlicher Umschwung in Ihrem Denken stattfände. Um deswillen erlaube ich mir Ihnen beifolgend zwei meiner letzten Publicationen zu überreichen, die Ihnen sonst kaum zu Gesicht kommen dürften, und deren Lectüre, falls Sie sich dazu herbeiliessen, Sie vielleicht zu Erwägungen führen könnte, die Sie bisher nicht gemacht, weil die Sache Ihrer künstlerischen Thätigkeit zu ferne lag, der ich natürlich nur das beste Gedeihen wünschen kann.

Mit der Bitte mich der Frau Gemahlin empfehlen zu wollen, habe ich hiernach die Ehre zu verharren,

in bekannter Hochachtung

Ihr ergebenster Diener

C. Frantz.

Die Waldvögel-Motive in Wagners „Siegfried".

Eine naturwissenschaftlich-musikalische Studie*)

von **Dr. phil. Bernh. Hoffmann**, Dresden.

Schon von so vielen und berufenen Seiten ist Wagners geniale Befähigung, die Natur zu belauschen und ihre Sprache in herrlichen Tönen wiedererklingen zu lassen, geschildert und gepriesen worden, dass es überflüssig erscheint, nochmals darauf zurückzukommen. In all ihren ungezählten verschiedenartigen Stimmungen klingt aus Wagners Werken die Natur uns entgegen: wir hören das Wellenspiel der Flüsse, das Rollen des Donners, das Flüstern und Säuseln des Waldes, den wildaufbrausenden Sturm, — ja, sogar Naturvorgänge und Erscheinungen, die sonst nur das Auge reizen, werden von Wagner gleichsam in Musik umgesetzt; wir erinnern an die musikalische Illustration des Züngelns der Flammen im „Feuerzauber", an die Tonmalerei beim „Walkürenritt" usw. Das in dieser Beziehung Unübertrefflichste aber hat Wagner im „Waldweben" des zweiten Aktes vom „Siegfried" geschaffen! Mag sein, dass der Wald nun einmal zu sehr mit dem ganzen Innenleben des Deutschen verwachsen ist — und dass eine so poesievolle musikalische Schilderung der Sprache des Waldes uns schon aus diesem Grunde fesselt — aber dieser vielleicht halb natürlichen Freude am „Waldweben" wird sich gewiss stäts auch die Bewunderung der Höhe und Tiefe der Kunst beigesellen, mit welcher Wagner jene Sprache so unendlich schön vertont hat. Und wenn gar erst die gefiederten Sänger des Waldes ihre Stimmen erheben, dann zieht im „Siegfried" die ganze Poesie des deutschen Waldes an uns vorüber und weckt einen Widerhall im tiefsten Innern, dass uns der „Siegfried" ganz besonders lieb und teuer wird. Immer und immer wieder berauschen wir uns an der Musik!

Aber nicht nur das Gemüt, sondern auch der Geist will teilhaben am Genusse der unvergänglichen Schöpfungen Wagners, umsomehr, als von ihnen wohl in gesteigertem Grade gesagt werden darf: sie „geben zu denken." Unter diesem Gesichtspunkte sind ja u. a. die „Führer" zum „Ring des Nibelungen" entstanden. Ueberdies wollen wir uns noch eins vergegenwärtigen: Wenn wir draussen in der Natur recht lange und aufmerksam einem Vogel gelauscht haben, der sich durch den Schmelz des Tones und die Innigkeit seines Gesanges so ganz in unser Herz gesungen hat; — wie oft haben wir da das berechtigte Verlangen, den Namen des Sängers zu wissen! Und kennen wir ihn, hören wir dann nicht noch gespannter hin, tritt uns die Natur und ihr Leben nicht noch näher?

*) Mit einer Notenbeilage.

Unter Hinweis auf diese Tatsachen wollen wir im folgenden betreffs des Vogelgesanges im „Waldweben" die nachstehenden Fragen zu beantworten suchen:

Erstens: Lässt sich — ganz allgemein betrachtet — aus dem Waldweben nur eine Vogelstimme oder lassen sich deren mehre deutlich heraushören, und wieviele sind es, falls die Frage im letzteren Sinne entschieden wird?

Zweitens: Dürfen wir annehmen, dass Wagner bei der Komposition der Waldvögelstimmen die Laute der in der Natur vorkommenden Vögel verwertet hat?

Können wir diese Frage mit ja beantworten, so haben wir eine dritte Frage zu entscheiden: Welches sind die natürlichen Vorbilder, bezw. Vorsänger der Wagnerschen Waldvögel, und vor allem: Welchen natürlichen Waldvogel (oder welche Waldvögel) lässt Wagner im Zwiegespräch mit Siegfried „zu Worte kommen?"

Ein paar Nebenfragen werden dann noch am Schlusse unsrer Betrachtungen an uns herantreten.

Nur die Antwort auf die erste Hälfte der ersten Frage ist verhältnismässig leicht. Wagner gibt sie selbst, indem er in der Partitur zu „Siegfried" auf Seite 215 die Anmerkung macht: Siegfried wird endlich durch den Gesang der Waldvögel gefesselt; und später lässt Wagner seinen Helden mit wechselnder Teilnahme einem von den vielen Waldvögeln lauschen. Aber auch wenn wir den Vogelgesang selbst betrachten, wie er in der Partitur auf Seite 215 und 216 niedergeschrieben ist, müssen wir auf mehre ganz verschiedene Waldvögel schliessen.*) Die Wiedergabe des Vogelgesangs verteilt sich im wesentlichen auf drei Orchester-Instrumente: Grosse Flöte, Hoboe und Klarinette (in A). Man könnte daraus den berechtigten Schluss ziehen, dass Wagner an drei verschiedene Waldvögel gedacht habe. Bei näherem Hinsehen glauben wir jedoch, über diese Zahl hinausgehen zu müssen. Vergleicht man zunächst die drei Themen der Grossen Flöte, so wird man auf den ersten Blick ihre grosse Verschiedenartigkeit erkennen. Das erste Thema (in der Notenbeilage Thema II)**) setzt hoch ein und steigt dann unter abwechselnden Vor- und Rückschritten in die Tiefe, mit durchweg gebundenen Tönen. Das zweite Flötenthema (V) hingegen hat als Hauptton cis und bringt nur in der Mitte mehre Male das

*) Wir halten uns zunächst an die angegebene Stelle der Partitur, weil hier die einzelnen Waldvögelmotive wohl in ihrer reinsten Form neben einander stehen. Später verschmelzen die verschiedenen Motive vielfach mit einander, sie werden gekürzt, erweitert oder sonstwie verändert, so dass es dort schwer werden dürfte, Schlüsse im Sinne unsrer Frage zu ziehen.

**) Wir bitten hier und im folgenden die Notenbeilage zu vergleichen, in der wir die Themen entsprechend ihrer natürlichen Folge mit lateinischen Nummern versehen haben.

höhergelegene fis; die meisten Töne werden dabei kurz vorgetragen. Das dritte Thema endlich (VI) besteht in der Hauptsache aus einer zuerst nieder- und dann gleich wieder aufsteigenden Figur mit Triolenbewegung und Stakkato-Tönen. Wir müssen daraus folgern, dass der Flöte drei verschiedene Vogelstimmen überwiesen sind. Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse in der Klarinette. Auch ihr Teil zerfällt in zwei ganz verschiedene Abschnitte, die ebenso wie diejenigen der Flöte mit andern Themen abwechseln. Ja, wenn wir H. von Wolzogen folgen, welcher das erste Klarinettenthema in zwei zerlegt,*) so haben wir möglicherweise auch in der Klarinettenstimme die Wiedergabe von drei verschiedenen Vogelstimmen (III, IV und VII) zu suchen. Rechnen wir hierzu noch die ganz eigenartige Figur der Hoboe (I) mit den mehrmals kurz angeschlagenen h, die nur ganz am Schlusse noch einem länger gehaltenen cis Raum gewähren, so ergibt sich, dass am Beginn des Gesangs der Waldvögel vielleicht nicht weniger als 7 verschiedene Vögel sich hören lassen.

Diese Zahl erhalten wir bei alleiniger Betrachtung des rein tonlichen Teils der Waldvögelstimmen; sie ändert sich aber sofort, wenn wir der Partitur weiter folgen und uns jene Stellen ansehen, wo der Stimme des einen Waldvogels, der zum Berater und Führer Siegfrieds wird, Textworte untergelegt sind. Wir finden hier, dass dieser eine Waldvogel nicht weniger als vier von den eben aufgezählten Motiven in seinem Gesange vereinigt, nämlich die Themen: III, IV, VI und VII. Es bleiben also drei Themen (I, II und V) übrig, so dass wir jetzt im günstigsten Falle auf vier verschiedene Waldvögel schliessen müssen, die das Waldweben mit ihrem Gesange beleben. In wieweit wir an dieser Zahl festhalten müssen, ob ferner im weiteren Verlaufe des Waldwebens bezw. der ganzen Szene nicht andre Vogelstimmen hinzutreten und wie sich der scheinbare Widerspruch in der Zahl der Waldvögel lösen wird, — das kann erst erörtert werden, nachdem wir die zweite der oben aufgestellten Fragen beantwortet haben, welche lautet:

Dürfen wir annehmen, oder erscheint es sogar wahrscheinlich oder gewiss, dass Wagner bei der Komposition der „Waldvögel"-Stimmen die Gesänge der in der freien Natur lebenden Vögel verwendet hat?

Betreffs dieser Frage sei zunächst des Anfangs vom Zwiegespräch zwischen Siegfried und dem Waldvogel gedacht. Siegfried ruft dem in den Zweigen der Linde singenden Vöglein zu:

„Du holdes Vöglein! Dich hört' ich noch nie: Bist Du im Hain hier daheim?" Und später lauscht er der Worte, die das „selt'ne Vöglein" ihm zusingt. Dieses scheint demnach im Walde ein Fremdling zu sein, der natürlich fremde Weisen singt, die sonach kaum etwas mit den

*) H. von Wolzogen: Führer durch R. Wagners Ring des Nibelungen, S. 66, Nr. 67a und b.

Gesängen unsrer einheimischen Vogelwelt gemein haben werden; keinesfalls dürften wir uns wundern, wenn zum mindesten die Stimme des „einen“ Vogels in Tönen erklänge, die mit der Realität des natürlichen Vogelgesangs überhaupt nichts gemein hat. Weiter sei der eignen Worte Wagners gedacht, die er in seinem im Jahre 1860, also ein paar Jahre nach der Komposition vom II. Akt des „Siegfried“ geschriebenen Aufsatze „Zukunftsmusik“ *) ausspricht. Wagner wendet hier, um „das Charakteristische der grossen, das ganze dramatische Tonstück umfassenden Melodie“ zu bezeichnen, eine Metapher an. Er äussert sich dabei über die Wirkung, die „ein schöner Wald am Sommerabende auf den einsamen Besucher hervorbringt, der soeben das Geräusch der Stadt verlassen.“ „Wie ... der Besucher des Waldes, wenn er sich überwältigt durch den allgemeinen Eindruck zu nachhaltender Sammlung niederlässt, ... immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er es nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke, lauter und lauter schallt es, und so viele der Stimmen, der einzelnen Weisen er hört, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine grosse Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich zur Andacht fesselte.“ „Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie ganz wiederzuhören, muss er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabend. Wie töricht, wollte er sich einen der holden Waldsänger fangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchteil jener grossen Waldesmelodie vorzupfeifen! Was Anderes würde er zu hören bekommen als etwa — welche Melodie?“

Man könnte hiernach leicht vermuten, Wagner habe mit diesen Ausführungen u. a. auch auf die Schwierigkeit des Auseinander- und Festhaltens der einzelnen Naturstimmen im grossen Waldkonzert hinweisen wollen. Er habe in Hinblick auf die „eine grosse Waldesmelodie“ die Bedeutung, den Wert und vor allem auch den besonderen Charakter der Einzelmelodien nicht so hoch angeschlagen, dass er die Natur bezw. die Vögel eingehender belauscht hätte, um ihre Melodien bei der Komposition des im Jahre 1857 begonnenen und vollendeten zweiten Aktes vom „Siegfried“ mehr oder weniger getreu zu verwerten und wieder erklingen zu lassen. Man könnte behaupten wollen, Wagners geniale Gestaltungskraft habe im „Siegfried“ eine oder mehre Vogelstimmen frei geschaffen, bei denen nur der allgemeine Charakter der natürlichen Vogelstimmen gewahrt sei.

So beachtenswert solche Einwendungen zunächst zu sein scheinen, so glauben wir doch, sie zerfliessen bei näherer Betrachtung in nichts. Was die Worte Siegfrieds betrifft, so dürfen wir nicht vergessen, dass Siegfried

*) R. Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band VII, Seite 173 und 174.

zwar bisher schon dem Vogelsange gelauscht hat, aber es ist doch nur sein Herz daran beteiligt gewesen. Er durchlebt jene Zeit, wo ein leises Liebessehnen in der jungen Brust aufglimmt, die das volle Liebesleben aus subjektiven und objektiven Gründen noch nicht voll empfinden und fassen kann, die es aber doch in seiner ganzen Innigkeit und Herrlichkeit in der Natur offenbart findet. Man erinnere sich der Worte Siegfrieds, die er an Mime richtet: „Es sangen die Vöglein so selig im Lenz, das eine lockte das andre", u. s. w. So sind es vor allem das Gemütsleben und die Gefühlsäusserungen der Tierwelt, die Siegfrieds Teilnahme erwecken, was zur natürlichen Folge hat, dass dieser mehr des inneren Gesamteindrucks des Vogelgesanges geachtet hat. — Da auf einmal spricht der Waldvogel eine Sprache, die sich nicht nur ans Herz, sondern auch an den Verstand wendet, erteilt er doch Siegfried einen Rat, der für die ganze Zukunft Siegfrieds bestimmend ist. Dementsprechend sehen wir, dass Siegfried nun plötzlich — um es kurz auszudrücken — verstandesmässig auf den Gesang des Waldvogels lauscht. Das aber schliesst ein, dass er auf die Intervalle, auf Rhythmus und Betonung, kurz — auf die Einzelheiten der Vogelsprache achtet. Keinesfalls hat dies Siegfried bisher in dem Maasse getan wie jetzt; es erscheint ihm demnach vieles neu, und wir finden es leicht begreiflich, dass er wohl gar behaupten kann, den einen Vogel überhaupt noch nie gehört zu haben. Darnach brauchen die Worte Siegfrieds nicht auszuschliessen, dass wir in dem Vogelgesang, von dem Siegfried plötzlich gefesselt wird, Vogelstimmen wiedererkennen, die sehr häufig um uns erklingen und vielleicht gar einen wesentlichen Bestandteil aller unserer Naturkonzerte bilden, die aber von dem nur geniessenden Spaziergänger ebensowenig unterschieden und erkannt werden wie von Siegfried. Aber ganz abgesehen hiervon — wäre es nicht leicht möglich, dass Wagner tatsächlich u. a. das Motiv eines selt'nen Naturvogels verwertet hat, den er vielleicht selbst nicht einmal mit eignen Ohren gehört hat? *) — Wichtiger dünkt uns hiernach der zweite der oben angeführten Einwände. Aber auch er muss schwinden, wenn wir bedenken, wie Wagner doch eigentlich der erste Vertreter und Verfechter eines wahren, gesunden und darum herzerfreuenden Verismus auf dem Gebiete musikalischer Kunst gewesen ist, wobei wir die Tatsache noch besonders hervorheben wollen, dass die Naturwahrheit Wagnerscher Schöpfungen überall den Stempel echter, grosser Künstlerschaft trägt und sich deshalb auch nie in ein sklavisches Nachahmen der Natur verirrt, wie wir es bei der modernen Realistik auf dem Gebiete künstlerischen Schaffens finden. Die Musik der schweigenden und doch oft so tönenden Natur in Harmonien unsrer Tonwelt erklingen zu lassen, war sein eifriges und erfolgreiches Streben. Wagner war es, welcher der Natur gleichsam zu ihrem Rechte auf dem Gebiete der Kunst in Tönen

*) Vergleiche weiter unten die Bemerkungen auf Seite 153/54.

verholfen hat. Wir halten es hiernach für ein Ding der Unmöglichkeit, dass Wagner an die Komposition eines Vogelgesangs herangetreten wäre, ohne dass er die grössten Künstler auf diesem Gebiete belauscht und ihre Weisen sich mehr oder weniger zu eigen gemacht hätte.

Dazu kommt aber noch Wagners ganz besondre, die Menschen zuweilen beiseite setzende Liebe zur Natur. In einem Briefe an seine Mutter schreibt er bereits im Jahre 1846*): Mich kann „einzig nur der Genuss der Natur erfreuen." Die Wahrheit in der Natur, die Unendlichkeit ihres Lebens und Liebens — das war es, was Wagner immer wieder zu ihr hinzog und das ihn verächtlich auf das durch „wunderliche Verirrungen und Verkehrtheiten" beeinflusste Treiben der menschlichen Gesellschaft herabblicken liess, „die sich peinigt, um Begriffe zu erfinden, durch die jene lieblichen Bande der Natur so oft verwirrt, getrennt und verletzt werden." So wurde die Natur für Wagner zur Trösterin in bangen Stunden; sie erhob ihn, wenn er sich ihr „weinend und mit bittrer Klage in die Arme warf." Wir verstehen diese ernsten Beziehungen um so eher, wenn wir uns erinnern, dass Wagners ganze Weltanschauung ihn nicht nur die Menschen beseelt erscheinen liess; sondern sein weit und tief blickender Geist fasste alles Lebende in der Natur als eine grosse, von dem selben Geiste der Liebe durchdrungene Einheit auf. Die unwandelbare Treue und Anhänglichkeit von Tieren, die ihn umgaben, mussten ihn in seinen Vorstellungen wesentlich bestärken. In der grossen, freien Natur aber waren es besonders zwei Zeugen des unendlichen Lebens, die auf seine oft so zerrissene Seele einen gewaltigen, beruhigenden Einfluss ausübten. Vor allem stand ihm der Wald mit seinem Frieden, seinem Flüstern und Säuseln und seinen so beharrlich aufwärts zum Lichte strebenden Formen sehr nahe, und daneben waren es die gefiederten Sänger des Waldes, die mit ihren, stäts neues Leben verratenden Liedern seinen gesunkenen Mut immer wieder hoben und stärkten. Die geradezu unendliche Mannigfaltigkeit der Gesänge der Vögel in Bezug auf Harmonik, Rhythmik und Melodik, der tiefe Ausdruck, der ihnen so oft innewohnt, das Menschenseelenhafte im Leben und Lieben der Vögel — alles das fesselte Wagners Geist und Gemüt in gleich hohem Grade. Zeugnisse für Wagners Vorliebe für Wald und Vögel finden sich an verschiedenen Stellen seiner Schriften. Man erinnere sich nochmals der oben angeführten Metapher. In dem ebenfalls schon erwähnten Briefe an seine Mutter schreibt Wagner: „Wenn ich aus dem Qualm der Stadt hinaustrete in ein schönes, belaubtes Thal, mich auf das Moos strecke, dem schlanken Wuchs der Bäume zuschaue, einem lieben Waldvogel lausche, . . ." u. s. w. Und seinem Berliner Freunde Gaillard macht er aus dem selben freundlichen Orte, der nicht weit von Pillnitz in waldreicher Umgebung gelegen ist, die Mitteilung:

*) Der aus dem Dörfchen Graupa stammende Brief ist abgedruckt bei H. von Wolzogen: Richard Wagner und die Tierwelt, Seite 30.

„Ich laufe, liege im Walde...“*) Frau Math. Wesendonk teilt er 1858 freudig mit, dass er „die Grasmücke belauschte, die sich im Rosenbäumchen ihr Nest gebaut hatte“ und im folgenden Jahre sagt er derselben Freundin: „Die Finken schlagen so lustig, wie ich sie lange nicht gehört; sie rühren mich sehr, die ewig hoffenden Stimmen der Natur.“ Und wie reizend erzählt Wagner von dem indischen Vogelpärchen, dessen Gesang sein lebhaftes Interesse weckt!**)

Nach all dem aber sollte Wagner bei der Komposition des Vogelsangs im „Waldweben“ den Gesang der Vögel, die seinem Herzen so nahe standen, missachtet und die musikalische Darstellung des Waldwebens gleichsam über ihre stimmbegabten und liederfrohen Kehlchen hinwegkomponiert haben? Es scheint uns dies undenkbar. Wohl wäre es Wagners genialem Geiste ein leichtes gewesen, eine eigne Vogelweise, die dem wirklichen Vogelschlag täuschend ähnlich geklungen hätte, niederzuschreiben, aber seine Wahrhaftigkeit — auch in realeren Fragen —, der tiefe Ernst seines Schaffens, seine Liebe und Freude an der Natur und die damit zusammenhängende intimere Beobachtung der Vogelstimmen, die auch in rein musikalischer Hinsicht seine lebhafte Teilnahme weckten, — alles dies musste ihn davon abhalten.

Es ergibt sich hieraus, dass die zweite der von uns aufgeworfenen Fragen: Ob sich der Vogelsang im Waldweben an natürliche Vorbilder anlehnt, keine müssige war und dass wir sie entschieden mit „ja“ beantworten müssen.

Wir schreiten deshalb zur Beantwortung der dritten Frage weiter: Welches sind die natürlichen Vorbilder bezw. Vorsänger für Wagners Waldvögel? Wir werden in die Erörterungen über diese Frage in Anschluss an die Antwort auf die erste Frage in der Weise eintreten, dass wir zunächst die kurzen einfachen Motive I, II und V und darauf den zusammengesetzten Gesang des vierten Waldvogels auf seine natürlichen Wurzeln untersuchen. Nicht gering sind die Schwierigkeiten, die sich uns hier von neuem in den Weg stellen. Wagner hat die natürliche Klangfarbe, die eigentliche Höhenlage der Vogelstimme sowie die oft ausserhalb unsres Tonsystems liegenden Intervalle unberücksichtigt lassen müssen. Er konnte ferner die teilweise ganz sonderbaren lautlichen Beimischungen der Vogeltöne — seien dies Vokale oder Konsonanten oder beides zugleich — nicht mit zum Ausdruck bringen. Und schliesslich musste er auch auf eine strenge Wiedergabe der ausserhalb irgend welcher Takteinteilung liegenden rhythmischen Eigentümlichkeiten bis zu einem gewissen Grade verzichten. Er war genötigt, die Vogelstimmen mehr oder weniger zu stylisieren oder sagen wir besser — zu idealisieren, wobei natürlich manches charakteristische Moment in Wegfall kommen musste.

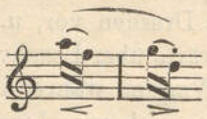
*) Abgedruckt im „Wagner-Lesebuch“ von Kloss, Seite 82.

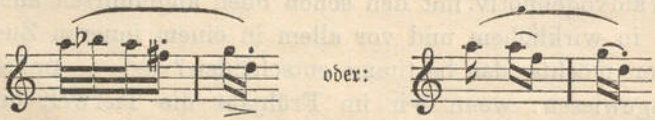
**) R. Wagner an Mathilde Wesendonk, Seite 28, 121 und 249.

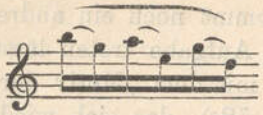
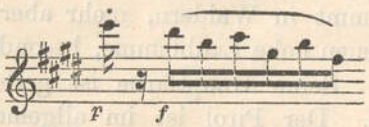
Ist es nun schon in der freien Natur zuweilen recht schwer, die einzelnen Vogelarten an ihrer Stimme und an ihren Gesangsweisen zu erkennen, da häufig von verschiedenen Vögeln recht ähnliche Motive vorgetragen werden, so leuchtet ein, dass durch etwaige Aenderungen, welche die Naturstimmen bei ihrer Uebertragung auf verschiedene Musikinstrumente erfahren, unsre Aufgabe wesentlich erschwert wird. Trotzdem hoffen wir, sie befriedigend zu lösen.

Halten wir uns beim ersten Thema nur an die kurz aufeinanderfolgenden gleichen Töne h, so könnte leicht auf die Klappergrasmücke, die manchmal das „Müllerchen" genannt wird, oder auf die Sumpfmeise als den natürlichen Vorsänger dieser Strophe geschlossen werden. Beide Vögel schlagen regelmässig eine Kette gleicher Töne mit ziemlicher Schnelligkeit an. Wagner hat sicherlich beide Vögel oft gehört, jenen mehr in Gärten und Büschen, diesen im Walde. Aber der länger ausgehaltene Schlusston unsres Motivs, der eine Sekunde höher liegt, sowie das etwas länger gehaltene letzte h — diese Momente weisen uns unbedingt und mit grosser Sicherheit auf einen andern Vogel hin, nämlich auf den Goldammer (*Emberiza citrinella L*), der wegen der raschen Folge der gleichen Töne vom Landmann auch „Hämmerling" genannt wird. Er ist verhältnismässig häufig; man trifft ihn im Walde, in niedrigen Anpflanzungen, aber auch in Gärten und auf Bäumen an den Landstrassen. Das einfache Liedchen ist sehr bezeichnend für den Vogel, und jedermann, der nur einmal darauf geachtet hat, wird es sofort wiedererkennen. Es wird beim Singen gar nicht verändert, so dass ihm vielfach Worte untergelegt worden sind wie z. B.: S'is s'is s'is noch viel zu früh! Wagner hat höchst wahrscheinlich auch diesen Vogel sehr häufig zu Gesicht bezw. zu Gehör bekommen. Wie fein er dabei den Gesang des Vogels beobachtet hat, geht aus dem etwas längeren letzten Ton der gleichartigen Kette (h) hervor. Sehr oft habe ich nämlich bemerkt, dass der Goldammer auf diesen Ton eine kleine Pause folgen lässt, als wolle er für den letzten, höheren und länger ausgehaltenen Ton neuen Atem schöpfen. Auch die Zahl der einzelnen Töne und das Halb-Stakkato im ersten Teile des ersten Waldvögelmotivs entsprechen der Wirklichkeit. Es kann hiernach keinerlei Zweifel darüber herrschen, dass Wagner bei dem in Rede stehenden Motive an den Gesang des Goldammers gedacht hat, bezw. dass ihm dieser in den Sinn gekommen ist. Für uns aber folgt gleich aus der Betrachtung des ersten Themas, dass unsre Untersuchungen berechtigt sind und dass sie nicht ergebnislos verlaufen. So wollen wir denn getrost an die Untersuchung der andern Themen gehen, wobei wir jedoch vorausschicken müssen, dass gerade diese aus den schon angeführten Gründen gewisse Schwierigkeiten in der Zurückführung auf den natürlichen Vogelschlag darbieten.

Bei dem zweiten Thema, das im wesentlichen aus der niedersteigenden, im gleichmässigen Tempo und Wechsel der Tonschritte ver-

laufenden Figur besteht, kommt noch ein andres Moment hinzu, das uns besonders zaghaft an unsre Aufgabe treten lässt. Es ist die grosse Verwandtschaft unsres Themas mit dem „Motiv der Lebenslust“ (H. von Wolzogen, l. c. Seite 56, Motiv 58[a]), das sich wieder anlehnt an die Begleitfiguren jenes „harmonischen Liebeswebens im Leben der Natur“ (H. von Wolzogen, l. c. Seite 40, Motiv 44), das bereits in der „Walküre“ so wunderbaren Ausdruck findet. Sollte da wirklich unser Motiv der Wiederklang einer Vogelstimme aus der freien Natur sein? — Nun, wir glauben, dass wir selbst unter Wahrung einer strengen Objektivität diese Frage mit „ja“ beantworten dürfen und müssen. Das zweite Waldvogelmotiv ist aufgebaut auf dem Rufe des Pirols oder der Goldamsel (*Oriolus galbula L.*). Der Vogel ist ungefähr von der Grösse unsrer bekannten Schwarzamsel und kommt in Wäldern, mehr aber noch in Gehölzen und Parkanlagen vor, in denen hohe Laubbäume, besonders Eichen und Buchen, keine Seltenheit sind. Seine Hauptfarbe ist gelb, Flügel und Schwanz dagegen sind schwarz. Der Pirol ist im allgemeinen scheu und sucht Zuflucht in den höchsten Zweigen der Bäume, so dass er von den Spaziergängern selten gesehen wird. Zu hören ist er dagegen leichter, weil seine verhältnismässig kräftige Flötenstimme die Ruhe der Landschaft oft weithin durchschallt. Dabei steht der Ruf des Pirols in gewisser Beziehung einzig da: kein andrer Vogelruf kommt ihm gleich oder ist ihm ähnlich. Das einfache Liedchen setzt sich meist aus vier rasch hinter einander gesungenen Tönen zusammen, die eine absteigende Richtung haben, z. B.

Manchmal sind die einzelnen Intervalle kleiner oder grösser, so dass der Gesamtumfang statt einer Quinte eine Quarte oder Sexte beträgt; auch liegt der zweite Ton dem ersten oft etwas näher: immerhin bildet obige Figur das Grundschema des Pirolgesangs. Unwesentliche Veränderungen sind z. B. die folgenden:



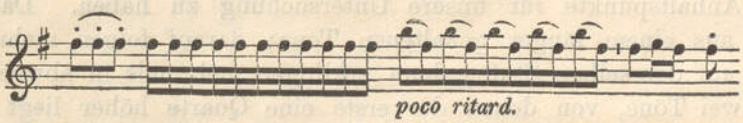
Wenn dagegen der Vogel besonders lebhaft ist, wenn die Liebessehnsucht hellere Flammen in dem kleinen Vogelherzchen schlägt, dann setzt der Pirol sein Liedchen in übersprudelnder Lebhaftigkeit noch etwas weiter fort; so belauschten wir oft einen Pirol, der folgendermaassen sang:

Hin und wieder entsprachen die Intervalle nicht genau den angegebenen; indessen wurde dadurch der Charakter der Figur in keiner Weise verändert. Andrerseits liess der betreffende Pirol häufig einen Ton zu anfang seines Liedchens hören, der noch etwas höher lag als die übrigen Töne. Freilich wurde dieser meist kurz und piano angeschlagen, während die Hauptmelodie forte erklang. Schreiben wir nun diesen Gesang eine Terz höher, als wir ihn gehört haben, so entsteht das Liedchen:

Wenn sich auch hier die beobachteten Intervalle nicht genau mit den aufgeschriebenen decken, so wird doch niemand die geradezu überraschende Aehnlichkeit dieses Gesangs mit dem zweiten Waldvogelmotiv im „Siegfried" in Abrede stellen wollen, und ebensowenig dürfte zu bestreiten sein, dass als Wagner das erwähnte Motiv schriftlich festlegte, ihm der Pirolgesang in den Ohren geklungen hat. — Wir wollen hierzu noch eine wohl nicht unwichtige Bemerkung machen: der Pirol kommt nämlich ziemlich häufig in der Umgegend von Dresden vor, u. a. auch in den Wäldern und Parkgebieten, die sich elbaufwärts über Loschwitz, Pillnitz u. s. w. hinziehen. Bedenken wir dabei, dass Wagner während seines Dresdner Aufenthaltes viel in der Umgebung Dresdens umhergeschweift ist, und dass er in Fischers Weinberg und in Graupa bei Pillnitz je einen längeren Urlaub zugebracht hat, so dürfen wir wohl als sicher annehmen, dass Wagner den Pirol sehr oft belauscht hat*) und dass sich dessen Liedchen seinem Gedächtnis sowohl wegen des kraftvollen Vortrags als auch wegen der melodischen Eigenart für immer eingeprägt hat.

Ob nun das zweite, von uns auf den natürlichen Vogelgesang zurückgeführte Waldvogelmotiv mit den schon oben angeführten andern Themen im „Ring" in wirklichem und vor allem in einem inneren Zusammenhang steht — wer möchte das bestimmt entscheiden? — — Immerhin sei auf einiges hingewiesen: wenn wir im Frühjahr die Tierwelt beobachten — und Wagner hat sicher in dieser Beziehung offne Augen und Ohren und ebensolches Herz gehabt — so kommt die neuerwachte Lebensfreudigkeit durch grössere körperliche Regsamkeit und Munterkeit der Tiere zum Aus-

*) Wir erinnern nochmals an die oben, Seite 142 erwähnten Briefe Wagners an seine Mutter und seinen Freund Gaillard.

druck; aber am meisten verraten uns doch den neuen Lebensfrühling der Tiere ihre Stimmen; unter diesen steht der liebliche, vielgestaltige Gesang der Vögel obenan, der selbst in banger, verzweifelnder Menschenbrust ein fröhliches Echo zu wecken vermag. Wenn deshalb Wagner, der durch so viele Fäden gleichsam mit der Natur verwachsen war, einen volltönenden, dabei charakteristisch ausgeprägten Vogelschlag im „Motiv der Lebenslust" verwertet, so dürfte uns das kaum wundern. Es ist ferner allbekannte Tatsache, dass die Gesänge eines Vogels zugleich sein Liebeswerben um eine Braut bedeuten; sie sind in Tönen erklingende Minnelieder, in denen an Stelle der bei andern Tieren oft zu beobachtenden rohen Sinnlichkeit ein seelisches Empfinden zu treten scheint. Warum sollte hiernach ein Vogelmotiv bei der Tonmalerei des Liebeslebens in der Natur nicht bedeutungsvolle Verwertung finden können? — Dazu kommt, dass gerade das Pirolmotiv sich zu einer weiteren musikalischen Verarbeitung ganz vortrefflich eignet, besonders wenn es sich um immer grössere Steigerung und Leidenschaftlichkeit handelt.

Doch wollen wir uns auf dem etwas schwankenden Boden solcher Betrachtungen nicht weiter bewegen, sondern uns der Untersuchung des Motivs des dritten Waldvogels (V) zuwenden, das ebenfalls der Flöte zugeteilt ist. Wir sind in der angenehmen Lage, hier gleich von vornherein sichere Anhaltspunkte für unsere Untersuchung zu haben. Das Motiv besteht aus einem länger gehaltenen Tone; darauf folgen mehre kurze Schläge auf der selben Stufe; dann erklingen mehrmals in abwechselnder Folge zwei Töne, von denen der erste eine Quarte höher liegt als der zweite, und den Schluss bilden mehre Töne auf der niederen Stufe. Das Motiv ist — das wird allgemein zugegeben werden — sehr gut ausgeprägt und charakteristisch. Die Zahl der Vögel, die derartige Weisen singen, ist nicht gross und unsre Aufgabe deshalb etwas leichter. Es kann für uns kein Zweifel darüber sein, dass das lebende Vorbild des dritten Waldvogels im „Waldweben" die Baumpieper oder Baumlerche (*Anthus trivialis L*) ist, die wegen ihres Aufenthalts fälschlicherweise auch Heidelerche genannt wird, unter welchem Namen aber die Zoologen sich einen andern Vogel vorstellen. Die Baumpieper ist ein echter Bewohner des Waldes, der jedoch nicht den gleichmässig dichten Wald liebt, sondern jene Gebiete bevorzugt, wo Waldblössen, die mit Heidekraut, Gräsern und Baumwurzeln bedeckt sind, von Nadel- und gemischtem Walde umgeben sind. Gewöhnlich fasst unser Sänger am Rande der Blösse auf einem höher gelegenen Aste Posto. Während des Singens steigt er wie die Lerche flatternd in die Höhe, streicht dann in schwebendem Fluge etwas seitwärts weg und lässt sich dann auf einem andern Baume nieder, um bald darauf das Spiel und den Gesang von neuem zu beginnen. Der letztere ist ausserordentlich lieblich und erinnert sehr an den Gesang eines guten Kanarienvogels. Wie dieser Sänger, so baut auch die Baumpieper ihr Lied

nicht immer aus genau den selben Teilen und in der selben Reihenfolge auf; aber jeder, der nur einmal den Gesang unsres Vögleins ernstlich belauscht hat, wird sich das Liedchen so einprägen, dass er den Sänger zu andern Zeiten und an andern Orten leicht wiedererkennt. Im Folgenden wollen wir kurz schildern, wie wir den Baumpiepergesang oft gehört haben. Während des Auffliegens erklingen einige gleiche, etwas auseinander gehaltene Töne, die in eine Schmetterstrophe übergehen. Beim Herabsenken im schwebenden Fluge werden mehrmals unter allmählicher Verlangsamung des Tempos zwei Töne angeschlagen, von denen der erste mehre Stufen höher liegt als der zweite. Die Töne werden in Gruppen von je zweien stark gebunden bezw. übergezogen und steigen gegen das Ende der kleinen Strophe ein wenig abwärts. Beim Niedersetzen des Vogels oder kurz vorher hört man oft noch einen kurzen Nachschlag, dessen wenige Töne nahezu auf der selben Stufe stehen wie der letzte Ton der vorhergehenden Strophe. Wir erlauschten dieses Liedchen häufig in fast übereinstimmender Form sowohl im Erzgebirge als auch in der waldigen Umgebung Dresdens. Man wird schon aus dem Gesagten die grosse Aehnlichkeit bezw. Verwandtschaft zwischen dem eigentlichen Gesange der Baumpieper und Wagners Waldvogelmotiv herausfinden. Das nachstehende Beispiel aber mag unsre obige Behauptung noch weiter erhärten:

(Gesang einer Baumpieper auf dem „Weissen Hirsch" bei Dresden.)

Den wesentlichsten Unterschied vom „Waldvogelmotiv" bildet die Bindung je zweier Töne von verschiedener Stufe, die bei Wagner stakkato zu spielen sind, — was aber vielleicht mit der Unmöglichkeit zusammenhängt, den höheren Ton auf dem Instrument zum tieferen herabzuziehen —, und ferner ist bei Wagner das Liedchen etwas stark zusammengedrängt, was uns jedoch ebenfalls nicht wundern darf.

Wie oft mag Wagner, an einem Waldrande auf moosigem Grunde ausruhend, das niedliche Vögelchen belauscht haben! Dank sei ihm, dass er dem Liede dieses unaufdringlichen, aber immer gleich fröhlich gestimmten Sängers auch im Tempel der Kunst ein bescheidenes Plätzchen gewährt hat!

Und nun gelangen wir zum Gesang des vierten Waldvogels im Waldweben, der im weiteren Verlaufe der Szene Worte zu seinem Gesange singt und diesen aus den Motiven III, IV, VI und VII aufbaut. Sollte Wagner nicht wenigstens hier die Melodien ohne Anlehnung an natürliche Vorbilder geschaffen haben? Wir erinnern uns nochmals des „selt'nen" Vogels, den Siegfried „noch nie" gehört hat. Oder können bezw. müssen wir auch in diesem vierten Waldvogel einen oder mehre

befiederte Sänger des deutschen Waldes wiedererkennen, und welche sind es?

Fassen wir zunächst den ganzen Gesang des vierten Waldvogels ins Auge, so dürfen wir nicht in Abrede stellen, dass es in Anbetracht des ausserordentlichen Melodienreichtums mancher Vogelgesänge einen Vogel geben könnte, der die vier Motive in seinem Gesangsrepertoire vereinigte, zumal — wie wir später sehen werden — die Motive VI und VII sehr viel Aehnlichkeit zeigen und auch die Motive III und IV sich nicht gegenseitig ausschliessen. Sieht man sich indes in der gefiederten Sängerwelt Mitteleuropas um, so findet man keinen Vogel, dem all diese Einzelmelodien zugleich zu eigen wären. Diese Tatsache scheint die oben ausgesprochene Möglichkeit einer freien Komposition des Gesanges vom vierten Waldvogel zu bestätigen. Doch wird das Ergebnis ein ganz andres, wenn wir unsere Untersuchung gliedern. Schon auf den ersten Blick sieht man, wie wir schon angedeutet haben, dass die angeführten vier Motive sich in zwei Gruppen sondern, und zwar derart, dass einerseits III und IV, und anderseits VI und VII zusammengefasst werden müssen. Auf diese Gruppierung weisen schon die äusseren Notenbilder hin, mehr noch tun dies der ganze Charakter und der innere Gehalt der einzelnen Figuren. Wäre es nun nicht möglich, dass es Naturvögel gibt, zu deren Gesängen wenigstens je eine Gruppe gehört? Suchen wir diese Frage betreffs der ersten Gruppe zu entscheiden, so ist freilich auch jetzt noch nicht ohne weiteres sofort zu bestimmen, welchem Vogel wir die Motive III und IV zuschreiben können und müssen. Es bleibt uns deshalb nichts weiter übrig, als unsere Untersuchung noch mehr ins Einzelne zu erstrecken. Deshalb betrachten wir zunächst einmal das Motiv IV, weil es das ausgeprägtere, charakteristischere ist.

Auch dieses fassen wir nicht als ganzes ins Auge, sondern erinnern uns vorläufig nur des ersten Teils.

Dieser besteht aus einer kurzen Reihe synkopischer Töne auf gleicher Stufe. Sie werden in langsamerem Tempo vorgetragen, sind durchweg gebunden und schwellen von einem zarten piano allmählich an. Einen derartigen Gesang birgt aber nur ein Vogel in seiner liederfrohen Kehle, nämlich die Nachtigall (*Erithacus luscinia L*), die Königin aller befiederten Sänger. Ja, die gezogenen, flötenartigen und schmelzend gesungenen Töne bilden in ihrem allmählichen Anschwellen ein Haupterkennungszeichen des Nachtigallenschlags. Sie sind für diesen Vogel so charakteristisch, dass sie bekanntlich auch Beethoven in seiner „Pastorale“ verwendet hat, um den Gesang einer Nachtigall nachzuahmen. Gewöhnlich lässt es jedoch die Nachtigall in der betreffenden „Tour“ — sie singt deren bekanntlich eine sehr grosse Zahl, bis zu 20! — nicht bei den langgezogenen Tönen bewenden, sondern es folgen ihnen noch einige kurze Töne in Gestalt einer oft wechselnden Schlussphrase; selbst diese Töne finden wir in unserm

Waldvogelmotiv wieder, wenngleich sie hier in Bezug auf ihre Höhe nicht den tatsächlichen Verhältnissen entsprechen; in Wirklichkeit erklingen sie wohl stäts auf einer höheren Stufe. — Was fangen wir nun aber mit dem ersten Teile (Motiv III) an, da die Nachtigall die in Rede stehende Strophe regelmässig mit dem gezogenen Hauptton beginnt? — In Beantwortung dieser Frage sei auf Folgendes hingewiesen: Für sich allein betrachtet, könnte man das Motiv III vielleicht der Zippe oder Singdrossel (*Turdus musica L.*) zuschreiben; indessen müssen wir von dieser Herleitung sofort absehen, wenn wir daran denken, wie unser Motiv mit dem Motiv IV musikalisch eng verknüpft ist. Beide Motive werden z. B. — zunächst im Rahmen unsrer Notenbeilage betrachtet — in unmittelbarer Folge von dem selben Instrument — auch in der Wiederholung — vorgetragen. Dazu kommt, dass im weiteren Verlaufe der Szene beide Motive durch untergelegte Worte noch inniger verknüpft werden. Wir müssen deshalb das Motiv III ebenfalls als „nachtigallisch" bezeichnen und glauben dies auch in andrer Weise begründen zu können. Ist die Nachtigall sehr lebhaft im Singen, so reiht sie die einzelnen „Touren" fast ununterbrochen aneinander. Motiv III kann deshalb ein Stück Nachtigallengesang aus einer andern „Tour" als Motiv IV sein. Es muss ferner hervorgehoben werden, dass durch das Unterlegen von Textworten ein Motiv oft diese oder jene Umgestaltung erfahren muss. Weiterhin sei daran erinnert, dass die Nachtigall selbst ihre Touren sehr gern variiert. Ja, wir wollen sogar in Hinblick auf weiter unten*) ausgeführte Betrachtungen die Möglichkeit nicht für ausgeschlossen halten, dass Wagner selbst die Nachtigall selten gehört hat und dass in der Tat die Komposition der Motive III und IV eine mehr oder weniger freie ist — aber das eine scheint uns doch festzustehen: Wagner hat bei der Komposition der vereinigten Klarinettenmotive III und IV an den Gesang der Nachtigall gedacht. Das folgt vor allem auch aus dem Inhalte der Worte, welche der Waldvogel mit der aus III und IV gebildeten musikalischen Strophe verbindet:

„Durchschritt' er die Brunst,
Weckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!"

Und bald darnach singt Siegfried zu der selben Melodie:

„Lustig im Leid,
Sing' ich von Liebe.
Wonnig aus Weh'
Web' ich mein Lied —"

Welchem Vogel könnte man diese Worte besser in den Mund oder vielmehr in die kleine Sängerkehle legen als der poesieumwobenen Nachtigall, in deren Herzen wir uns alles Liebessehnen und -verlangen, alles Klagen und Jubilieren gleichsam zu höchster Potenz verdichtet denken?

*) Seite 155.

Indem wir hiernach die Vereinigung der beiden Motive III und IV zu einem Motiv, und seine Bezeichnung als „Nachtigallenstrophe" für genügend begründet erachten, wollen wir uns nun der Betrachtung und Untersuchung der letzten beiden Motive VI und VII zuwenden. Wie schon mehrfach erwähnt bilden sie ebenfalls einen Teil des Gesangs des vierten Waldvogels; ja, bei näherem Hinsehen ergibt sich, dass der vierte Waldvogel mit Vorliebe die letzterwähnten beiden Motive anschlägt. Und doch können wir sie keinesfalls als „nachtigallisch" bezeichnen, der „Nachtrufer" lässt solche Tongebilde in Wirklichkeit nie hören.

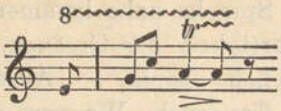
Da fragt es sich zunächst: müssen wir die beiden Motive — unter der Voraussetzung, dass es überhaupt Gesangsmotive frei lebender Naturvögel sind — getrennt betrachten, oder dürfen wir sie, als ein und dem selben Vogel zugehörig, vereinigen? — Diese Frage müssen wir dahin entscheiden, dass beide Motive, trotzdem dass sie am Anfange des Waldwebens von zwei verschiedenen Instrumenten vorgetragen werden, doch nur einen einzigen Waldvogel kennzeichnen können. Besonders wichtig ist für uns betreffs dieser Entscheidung in rein musikalischer Beziehung die Bewegung der Töne in Triolen, das anfängliche Nieder- und das gleich darauf folgende Aufsteigen der Tonkette, die sich in der Hauptsache aus den Elementen des Dreiklangs auf der Tonika zusammensetzt, die eigenartige Akzentuierung leichter Taktteile, wovon vorwiegend die Sexte getroffen wird, die dadurch erzielte Verschiebung des Rhythmus, welche die taktmässige Einteilung der Tonketten nicht ohne weiteres erkennen lässt, die vielfach hastige Folge vieler Töne — alle diese Momente haben beide Motive gemein. Welcher Sänger in der Natur hat nun einen derartigen Schlag, dass wir ihn auf Grund des eben Gesagten als das Vorbild der in Rede stehenden vereinigten Motive bezeichnen dürfen? — Es leuchtet ein, dass es keinen Vogel gibt, der eins der verhältnismässig langen Tongebilde mit den angegebenen Intervallen in reiner Stimmung und in der taktmässigen Einteilung der Wagner'schen Motive regelmässig singt oder auch nur ein einziges Mal mehr zufällig aus seiner kleinen Kehle hervorströmen liesse. Wir müssen uns deshalb darauf beschränken, einen lebenden Waldvogel ausfindig zu machen, dessen Gesang die oben angeführten, beiden Motiven gemeinsamen Eigentümlichkeiten aufweist. In dieser Beziehung aber haben wir unter unsern Waldvögeln keine grosse Wahl: es bleibt nur die Schwarzamsel (*Turdus merula L*) übrig, die ja zu den bekanntesten und vernehmlichsten Sängern der gefiederten Welt gehört. In der Tat begegnen wir im Amselgesang allen oben aufgezählten Eigentümlichkeiten der letzten beiden Waldvogelmotive: dem Nieder- und Aufsteigen der gesanglichen Gebilde, den unregelmässig akzentuierten Tönen, der Schwierigkeit einer taktmässigen Gliederung des Gesangs, der uns oft an die alte Rezitativform erinnert, der vielfachen Aenderung der Motive, ihrer häufigen Zerreissung bezw. Kürzung, dem geradezu

hastigen Vortrag u. s. w., wobei wir jedoch betonen wollen, dass nicht immer alle diese Punkte bei jedem der ausserordentlich wechselnden Motive sich vereinigen. Die verschiedenartigen Intervalle entsprechen bei der Amsel ebenfalls in der Regel nur annäherungsweise den Intervallen unseres Tonsystems bezw. denjenigen der Wagnerschen Motive. Wenn ich deshalb nachstehend ein paar von mir belauschte und erhaschte Amselmotive wiedergebe, so tue ich dies ohne Liniensystem, um dadurch die Willkürlichkeit bezw. nur die relative Lage der einzelnen Töne anzudeuten:

Nur bei einem wirklichen Amselmotive will ich die gewöhnliche Schreibweise der Töne gebrauchen, da ich es infolge mehrmaliger Wiederholung genauer niederschreiben konnte:

Doch stehen auch hier die einzelnen Intervalle nicht genau auf der angegebenen Stufe, während sich in allen Beispielen die Länge der gesungenen Töne nur annähernd mit den aufgezeichneten Notenwerten deckt.*) Trotz alledem wird man die auffallende Verwandtschaft des natürlichen Amselschlags mit den letzten von uns vereinigten Waldvogelmotiven nicht in Abrede stellen können, wobei noch besonders hervorgehoben sei, dass es wohl keinen in Mitteleuropa häufiger vorkommenden Vogel gibt, der seine Motive in ähnlicher Weise aufbaut und, dabei mehr als eine Oktave umfassend, diese so charakteristisch zergliedert.

Ob bei der künstlerischen Verarbeitung des Amselgesangs sich bei Wagner nicht auch eine kleine Erinnerung an den intervallreineren und klareren Gesang der schon oben erwähnten Singdrossel mit eingeschlichen hat, ist schwer zu entscheiden. Erwähnt sei, dass besonders im Motiv VII das plötzliche Auftreten der Sexte nach dem Durdreiklang der Tonika und das besondere Hervorheben dieses Taktteils durch Akzentuierung und Verlängerung des Wertes dem Motiv einen eigenen Reiz verleiht. Da dürfte die Mitteilung nicht ganz ohne Interesse sein, dass ich lange Zeit von einer Zippe immer nur das eine Motiv hörte:

*) Dies letztere bemerkt man übrigens auch bei den Wagnerschen Motiven, wenn sich den Tönen Worte zugesellen. Man vergleiche in dieser Beziehung die Stelle, wo der Waldvogel singt: „Hei! Siegfried gehört nun der Helm und der Ring“ u. s. w. (Partitur: S. 249.)

Es wäre leicht möglich, dass Wagner einmal durch einen gleichen Vogelschlag gefesselt worden ist, und dass das Motiv gelegentlich der Komposition der Waldvogelstimmen als musikalisches Erinnerungsbild wieder hervorgetreten ist. Indes wollen wir hier dem Zufall gern sein altes Recht einräumen, zumal auch Amseln nicht selten kurze, scharf ausgeprägte und in geradezu aufdringlicher Weise oft wiederholte Motive hören lassen.*)

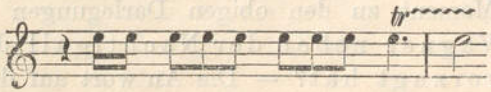
Damit sind wir am Ende unserer Betrachtungen betreffs des Gesanges des vierten Waldvogels angelangt. Das Ergebnis ist, dass der vierte Waldvogel die Stimme zweier verschiedener Vögel aus dem deutschen Walde nachahmt und zwar wohl in erster Linie die der Amsel und daneben diejenige der Nachtigall. Was zunächst die letztere betrifft, so haben wir uns über die Verwertung ihres Gesanges im Waldweben und über deren Ursache bereits weiter oben, Seite 150, ausgesprochen. Wir verweisen hier aber besonders noch auf die Ausführungen auf Seite 155, wo noch ein neues Moment zu den obigen Darlegungen hinzutreten wird. Warum aber Wagner neben der Nachtigall die Amsel noch besonders bevorzugt hat? — Die Antwort auf diese Frage scheint uns nicht schwer. Wir erinnern daran, dass der vierte Waldvogel ausser in den Worten, die der unendlichen Welt der Liebe angehören, sich mehrmals in ganz verschiedenem Sinne an Siegfried wendet: aufjubelnd über die Heldentaten Siegfrieds, ein Geheimnis betreffs des Hortes offenbarend, ratend betreffs des Verhaltens gegen Mime, anfeuernd und führend zu weiteren Taten! Alles das erheischt lebhaftes, modulationsfähiges Sprechen und eben solchen Gesang. Soll sich dieser an eine Vogelstimme anlehnen, so ist als Vorbild kein Gesang geeigneter, als derjenige der Amsel. Der ganze Aufbau aus so verschiedenen, einen grösseren Tonraum umfassenden Intervallen; der etwas freie, schnellfliessende, parlando-artige Vortrag der einzelnen oft ziemlich stark von einander abweichenden Strophen, mit seinem Lossagen von strengen Regeln der Melodik, Rhythmik u. s. w.; der schwankende Charakter und die Variationsfähigkeit der Motive, wobei der künstlerischen Freiheit des Komponisten keinerlei enge Grenzen gezogen sind; die nicht selten wahrzunehmende Beimischung von Lauten, die dem

*) Nachdem unsere Untersuchungen bereits abgeschlossen waren, teilt uns Herr H. von Wolzogen auf eine Anfrage freundlichst mit, dass Wagner selbst bei dem einen Waldvogel, der das Zwiegespräch mit Siegfried führt und dessen Gesang sich in der Hauptsache auf den in Rede stehenden Motiven aufbaut, an die Amsel gedacht habe! Eine schönere Bestätigung unserer Ergebnisse können wir uns wohl kaum denken. Vergleiche auch Seite 156.

Bereich der menschlichen Sprache nahe kommen;*) und schliesslich nicht zum mindesten die Eigenartigkeit der Gesänge, denen jede Alltäglichkeit, Sinnfälligkeit und Einfachheit abgeht, — Alles das sind Eigenarten des Amselschlags, die ihn der Tonpsyche Wagners viel näher rückten und für die geschilderten Zwecke viel geeigneter erscheinen lassen mussten, als die kurzen Liedchen und oft recht stereotypen Strophen der meisten andern Vögel.

Damit schliessen wir die Erörterungen über die sämtlichen Waldvögel im Waldweben, soweit diese vor allem im Anfange der Szene ihre Stimme ertönen lassen.

Es bleibt nur etwa noch die weitere Frage, ob nicht im ferneren Verlauf des Dramas noch andere Waldvögel sich hier oder da vernehmen lassen?

Es ist ausserordentlich schwer, diese Frage mit Entschiedenheit zu beantworten, zumal wir uns immer wieder vor Augen halten müssen, dass durch die Uebertragung einer natürlichen Vogelstimme auf ein Musikinstrument ihr Charakter oft wesentlich verändert wird. Immerhin wollen wir nicht zu bemerken unterlassen, dass das einfache Motiv:

das im dritten Akte mehrfach hörbar wird, wohl als Reminiszenz Wagners an den Waldschwirrvogel (*Phylloscopus sibilator Bchst*) gedeutet werden muss, zumal es sich mit dem Motiv eines andern Waldvogels, mit dem Amselmotiv verbindet. Der Waldschwirrvogel ist zwar wegen seiner Kleinheit und seiner schützenden Färbung der grossen Menge der Spaziergänger wenig oder gar nicht bekannt, aber einem so grossen Naturfreunde und die Waldvögel aufmerksam belauschenden Musiker, wie Wagner es war, musste das Liedchen besonders wegen des schmetternden Trillers am Ende der immer gleich bleibenden Strophe unbedingt auffallen. Dazu ist der Vogel gerade in der Dresdner Umgebung stellenweise sehr häufig, so dass Wagner seinen Gesang sicherlich vielmals vernommen hat.

Weiter aber wollen wir das Feld blosser Vermutungen nicht bebauen, sondern wollen uns auf das beschränken, was unsere bisherigen Untersuchungen ergeben haben, bei denen uns der Nachweis vollauf gelungen sein dürfte, dass Wagner bei der Komposition der Waldvogelstimmen nicht etwa seiner genialen Fantasie die Zügel hat schiessen lassen, sondern dass er aus oben erörterten Gründen bestimmte Vorbilder aus der von ihm so geliebten Natur benutzt hat. Diese Vorbilder bezw. Vorsänger sind:

*) Wir hörten z. B. einmal u. a. deutlich die gesungenen „Amselworte“ didirrudui und didjurudidid u. s. w.

der Goldammer, der Pirol, die Baumpieper, die Nachtigall und die Schwarzamsel; vom Waldschwirrvogel ist es sehr wahrscheinlich, von der Zippe fraglich, ob ihre Motive im Gesange der „Waldvögel" wiederkehren.

Interessant dünkt uns nun die Tatsache, dass alle die genannten Vogelarten, wie bereits mehrfach angedeutet worden ist, in der Nähe von Dresden, Wagners langjährigem Aufenthalt, zu den häufigsten Vertretern der Waldsänger gehören. Nur die Nachtigall ist und war auch schon früher in der genannten Gegend ziemlich selten. Man könnte da leicht meinen, dass in Wagners Waldvogelmotiven eine Rückerinnerung an seine Dresdner Zeit, an die dortigen Waldspaziergänge und vor allem an die dort von ihm belauschten Waldsänger zum Ausdruck käme. Andrerseits müssen wir bedenken, dass Wagner bereits im Jahre 1849 Dresden verlassen hat, um seinen dauernden Aufenthalt in Zürich zu nehmen, und dass die beiden ersten Akte vom „Siegfried" erst 1856 und 57 entstanden sind. Hiernach liegt der Gedanke nahe, dass die Vorbilder der „Waldvögel" in Zürichs Umgebung zu suchen seien. Wir haben uns deshalb mit einer Anfrage betreffs des Vorkommens oben genannter Vögel in der Umgegend von Zürich an Herrn Professor C. Keller daselbst gewandt und von ihm folgende freundliche Auskunft erhalten. Der Goldammer ist häufig, im Winter kommt er bis in die Stadt. Der Pirol brütet etwa in 5 Paaren jährlich in nächster Nähe von Zürich. Die Nachtigall fehlt in der Ostschweiz. Die Baumpieper ist bei Zürich häufig, die Amsel ist gemein und zudringlich in den Gärten, die Zippe kommt vereinzelt vor, und der Waldschwirrvogel fehlt.

Darnach scheinen das etwas fragliche Waldschwirrvogelmotiv und möglicherweise das Nachtigallmotiv aus der Dresdner Zeit zu stammen. Betreffs der übrigen Motive dürften die Verhältnisse so liegen, dass Beobachtungen von Vogelstimmen in der Dresdner Umgebung sich infolge der häufigen Wiederholungen in der Züricher Gegend immer tiefer in Wagners Gedächtnis eingeprägt und deshalb leicht bei der Komposition der „Waldvögel"stimmen Verwendung gefunden haben. Nur rücksichtlich der Nachtigall sei noch betont, dass ihr Fehlen in Zürichs Umgebung und ihre Seltenheit bei Dresden sowie die mehr oder weniger grosse Wandelbarkeit der meisten ihrer vielen Motive uns die oben ausführlicher erwähnte rein musikalische Tatsache begreiflich machen, dass Wagners Nachtigall nur betreffs der gezogenen, flötenartigen Töne echt nachtigallisch, im übrigen aber ziemlich frei singt. Aber noch eins: wir haben in den einleitenden Betrachtungen*) die Tatsache hervorgehoben und erörtert, warum Siegfried von einem seltenen Vogel spricht, den er noch nie gehört hat. Bedenken wir nun, dass es gar nicht ausgeschlossen ist, dass Wagner die Nachtigall entweder gar nicht mit eigenen Ohren gehört oder sie vielleicht erst nach

*) Seite 141.

mannigfacher anderer Erfahrung auf dem Gebiete des Vogelgesangs plötzlich einmal belauscht hat, und erwägen wir ferner, dass das Nachtigallmotiv erklingt, unmittelbar bevor Siegfried die oben angedeuteten Worte spricht, so ergibt sich hieraus ein neues, in der eigenen Erfahrung Wagners begründetes Moment, das die Einführung gerade des Nachtigallmotivs in den Gesang des vierten Waldvogels gerechtfertigt erscheinen lässt; wir sehen mit einem Male, in welch ursächlichem, innerem Zusammenhange die Anwendung des Nachtigallengesangs mit jenen Worten Siegfrieds steht, bezw. wie fein Siegfrieds Aeusserung auch musikalisch begründet wird. Auf alle Fälle beweist uns das eben Gesagte, bis in welche Einzelheiten und Feinheiten hinein und mit welcher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit Wagner an der besonderen Ausgestaltung seiner gewaltigen Schöpfungen gearbeitet hat.

Und nun noch eine Frage: Was ergibt sich aus unsern Untersuchungen in Hinblick auf die so verschiedenartigen Darstellungen bezw. szenischen Verkörperungen desjenigen Waldvogels, der mehrmals über die Bühne flattert und Siegfried zum Brünnhildenfels führt? — Wir haben nachgewiesen, dass dieser singendsprechende Waldvogel in der Hauptsache amselisch singt. Darnach ist z. B. Bayreuth tatsächlich im Rechte, das ihn — als Amsel darstellt. Dagegen sind allzu fantastische, farbenreiche und glänzende oder sonstwie auffällige Waldvogeldarstellungen zu verwerfen, da sie sich zu sehr von der natürlichen Wahrheit entfernen, wenn auch eine kleine Abweichung von ihr zulässig erscheint.

Zum Schluss aber wollen wir unter Hinweis auf den Anteil, den die Natur selbst an Wagners Schöpfungen hat, noch eins hervorheben: das ist das gewaltige Genie, kraft dessen Wagner es verstanden hat, die verschiedenen, meist recht heterogenen Vogelstimmen mitsamt dem ganzen Waldweben zu vereinigen zu einem grossen, harmonischen, uns immer wieder in seinen Bann ziehenden Ganzen, oder sagen wir mit Wagner kurz: zu einer einzigen grossen Waldesmelodie!

II. Pirol (Goldamsel).

Gr. Flöte I.

I. Goldammer (Hämmerling).

Hob. I.

Klar. (A) I.

Wachsendes Waldweben. Siegfrieds Aufmerksamkeit wird endlich durch den

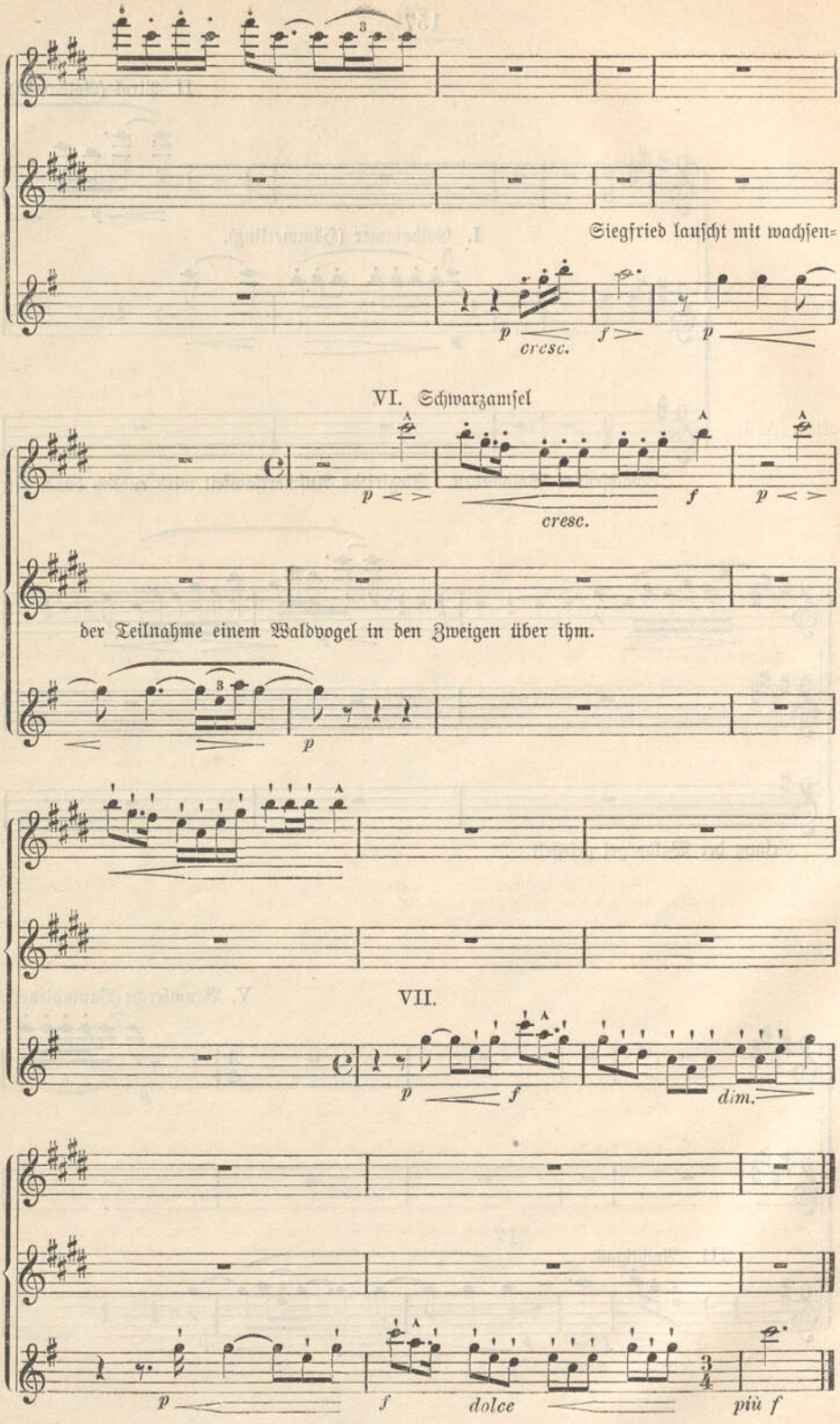
Gesang der Waldvögel gefesselt.

V. Baumlerche (Baumpieper).

III. Nachtigall.

IV.

cresc. *dim.*


Siegfried lauscht mit wachsen=
p
cresc.
f
p
VI. Schwarzamsel
p
cresc.
f
p
der Teilnahme einem Waldvogel in den Zweigen über ihm.
p
VII.
p
f
dim.
p
f
dolce
più f

Stimmen aus der Vergangenheit.

Aeusserungen des polnischen Dichters Mickiewicz über Musik und Poesie.*)

(Für die Bayreuther Blätter hinterlassen von **Constantin Frantz.**)

Was ist eine lyrische Dichtung ohne Lyra? Was sind das für Dichter, die zu singen scheinen, ohne ihre Lieder in Musik zu setzen, ja ohne deren Klang in ihrem eignen Innern vernehmen zu können? Die Musik ist bei den lyrischen Schöpfungen kein eitler Schall, sie ist ihr wesentlicher Hauptteil, ihre Seele, ihr Leben, ihr Licht. Hier offenbart sich die Wichtigkeit der Volksmusik und des Volksgesanges. Wir erblicken darin die Ursache, warum in Ländern, wo das Volk zu singen aufhört, wahre Dichter verstummen.

Was ist also demnach die Nationalmusik? Die Volkslieder, welche in augenblicklichem Gefühle von sonst vielleicht sehr prosaischen aber von wahrer Begeisterung ergriffenen Personen erzeugt werden, bestehen aus einer Menge zerstreuter Töne oder Motive, und ihre Sammlung macht die Volksmusik aus. Und woher rührt denn diese musikalische Begeisterung? Mit Recht benannte man diese abgesonderten, plötzlich und unverfasst aus der begeisterten Brust hervorbrechenden Töne „Motive". Ein Motiv ist etwas, was Bewegung verursacht und Antriebe gibt, es ist das Prinzip der Bewegung. Selbst die Physik gesteht, dass die Bewegung kein materielles Ding ist, dieses Prinzip muss folglich einen Platz ausser der Materie haben. Die Motive können weder von der Materie noch von abstracten Begriffen herkommen, sie sind Ideen. Darum sind manchmal sehr gelehrte Musiker sehr arm an Motiven, sie suchen sie oft an den Türen der Wirtshäuser, den Dorfgeigern lauschend. Das slavische Volk besitzt einen unermesslichen Schatz solcher von den Komponisten noch ungekannter und unangewandter Motive. Darum gebricht es auch einem Volke, welches sich dem Materialismus ergibt, sofort an Motiven. Es hört auf Lieder zu dichten, seine Musik verarmt, wird gelehrt; sie kann noch leidenschaftlich sein, niedere menschliche Empfindungen wiedergeben, aber sie ist nicht mehr vom reinen schöpferischen Feuer beseelt.

Lassen Sie uns jetzt den Einfluss der reinen Musik auf die Poesie betrachten. Ein polnischer Arzt machte die Beobachtung, dass die Musik den Umlauf des Blutes hemmt, die Tätigkeit des Blutsystems vermindert, zugleich aber das Nervensystem freier macht, d. h. sie gibt eine freiere Bewegung demjenigen Systeme, durch welches das nichtmaterielle Prinzip mit dem materiellen Menschen in Verbindung steht. Diese Bemerkung kann viele Werke hoher Poesie, deren Muster das Gedicht vom König Saul uns darbietet, erklären. Der grambelastete König ruft in einem Anfalle von Geistesstörung einen Lautenschläger herbei, um sich zu beruhigen, um die stürmischen Bewegungen seiner Seele zu besänftigen. Die Musik also, die auf den Geist des Dichters einwirkt, überwältigt die Materie, zügelt die tierischen Leidenschaften und entfesselt sein nichtmaterielles Prinzip. Ohne diese Wirkung atmete die Dichtkunst immer nur den materiellen Teil des menschlichen Wesens und brächte nur das hervor, was im Menschen am meisten tierisch ist: den Schrei der Tollheit, das Geschrei der Lüste. Sie könnte auch die Fröhlichkeit verzerrt nachahmen, jedoch besässe sie nie jene majestätische Ruhe, jenes erhabene himmlische Feuer, das man z. B. in manchen Bruchstücken orpheischer, gewöhnlich beim Klange der Musik verfasster Poesien finden kann.

Ohne Musik also gibt es keine lyrische Dichtkunst. Nur noch ihr schwaches Andenken existiert in den Gesängen griechischer Dichter, und in der von Horaz überlieferten Theorie dieser Gesänge. Letzterer sagt, dass das Lied die Wahrheit lehren, die Leidenschaften besänftigen, guten Rat geben, das Gebet der Gottheit darbringen und das Unglück beweinen soll. Diese Vorschriften umfassten den ganzen Beruf der hohen lyrischen Dichtkunst; aber jene zerstreuten Töne, jene Bruchstücke einer unter dem Volke herumirrenden grossen Musik, blieben von den Dichtern völlig unbeachtet. Und doch sind dies keimvolle Samenkörner. Der Ackersmann hinter dem Pfluge, der, wenn er zur Sonne aufblickt, ein Lied anstimmt, ohne zu wissen woher es komme, ist ein echter lyrischer Dichter. Und in allen Volksliedern herrscht die selbe Ruhe, wie in den Oden der Griechen. Als die Dichtkunst sich von der Musik losriss, geriet sie in abstracte Vernünftelei, und musste niedrige Leidenschaften zu Hülfe rufen.

---

*) Entlehnt aus seinen „Vorlesungen über slavische Litteratur und Zustände, gehalten im Collège de France in den Jahren 1840—42." Deutsche Ausgabe 1843, II. Thl., S. 151.

Besprechungen.

Wege nach Weimar.

Monatsblätter von **Fritz Lienhard.** Heft 4. (60 ₰.)

Der Inhalt des Heftes ist diesmal grossenteils Emerson gewidmet. (Emerson und Carlyle, Emerson's häusliches Leben, aus den Essays von Emerson. 1. Freundschaft.) „Weimar" ist zwar durch den Namen „Schiller" vertreten, doch ist es der Schiller der Mannheimer Vorzeit und in seinem ersten Briefwechsel mit Körner, worin die Sehnsucht nach „besseren Menschen", „schönen Seelen", nach „Freundschaft" sich so tief bewegt und stark bestimmend äusserte. Gerade diese Sehnsucht ist ja ein „Weg nach Weimar" in unserem Sinne. Von einer (modernen) „Sehnsucht" spricht auch der Titel des einleitenden Aufsatzes: „Vom litterarischen Messias"; aber sie wird darin korrigiert durch die Frage: „Sind wir gestimmt und fähig, das Genie aufzunehmen?" Die christlich-deutsche Verlegung in's Subjekt in das Seelische — der „Weg nach Weimar". Aus diesem Aufsatze seien hier wiederum einige kurze Auszüge mitgeteilt:

„Das Reich der Gottheit — der Schönheit, Weisheit und Stärke — kommt nicht zu den Schriftgelehrten, Talmudisten und Pharisäern, kommt nicht zu den Litteraten. Nicht als ob sie Irrlehren verbreiteten oder nicht gescheit genug wären; der Grund ist tiefer und ist beinahe tragisch.

Ihr Leben lang regen sich diese Eifernden in Kongressen und Vereinen, in Kaffees, Zeitschriften und Theatern leidenschaftlich auf über das, was „echte Kunst" sei, hadern mit Gegenrichtungen, schreiben Artikel und Kritiken, durchlärmen das litterarische Feld — und vergehen wie der Rauch. Sie haben nach Akkorden gesucht — und ihr Tun war Dissonanz; eben die Art ihres Akkordesuchens war ihre Dissonanz. Sie überschätzen die Dialektik; sie „beweisen" den Montblanc hinweg — und der Montblanc steht; sie legen dar, dass Richard Wagner kein Musiker und Schiller ein Rethoriker sei — und Wagner und Schiller wirken in unsterblicher Ruhe weiter. Es sind die Sophisten zur Zeit des Sokrates und die „Schriftgelehrten" zur Zeit Jesu. Es sind die Litteraten von heute. Es ist schlechthin die Litteraturkrankheit — die Verfinsterung der Poesie.

So ist unser Geistesleben mit einem Schimmelpilz überzogen worden und ist erkrankt. Die grossen Offenbarer der Menschheit — Christus obenan — werden nicht mehr nach ihren tief umgestaltenden Lebenskräften empfunden und in Lebenserneuerung umgesetzt: das Entscheidende ist nicht mehr die Tat, denn das wäre zu lästig, das würde ja dem Räsonieren, Händefuchteln und Besserwissen (ihrer Lieblingsbeschäftigung) von Grund aus ein Ende machen. Die Grossen werden viel angenehmer nach ihren Aeusserungsformen besprochen und verglichen; etwa: „Während Schnitzer — hat Shakespeare — Wedekind hinwiederum — Goethe seinerseits — Dehmels Standpunkt" — — so fliegt gross und klein durcheinander, so schreibt das mit Verstand Bücher über Bücher, charakterisiert Form und Erscheinung: — und umgeht die eigentliche Herrlichkeit des Grossen: die eigene Lebensgestaltung und Lebensumgestaltung. Und da gerade fängt für uns Wert und Sinn des Lebens an."

„Die Weltgeschichte ist eine Nach-Aussen-Spiegelung dessen, was an furchtbaren und schönen Seelengaben und Geisteskräften in der Menschheit verborgen liegt. Wenigstens der Möglichkeit nach, und in buntesten Abstufungen liegt alles „ins Enge gebracht" in jedem von uns. Das Innen wirkt nach aussen, aus Drang nach Betätigung; das so sichtbar und hörbar gewordene Aussen reizt nun wieder das Innen andrer zu Gegenwirkungen. So ist alles ein Wechselspiel. Das Gemälde erscheint zwar auf der breiten Leinwand der Geschichte: aber der geheime Maler sitzt in uns — und unser Meister steht hinter uns, in jenseitigen Reichen.

Indem ich etwas lebhaft mitlebe, trete ich mit Hilfe der Phantasie in den gleichen Zustand ein. So wird mir am Beispiel der Naturvorgänge, der Mythen und Märchen das eigene Wesen deutlich. Weltgeschichte und Weltlitteratur werden eine Chronik meiner Innenwelt.

Und so habe ich plötzlich alles Geschehene und Geschehende als eine Bildersprache des Ewigen, von dem auch ich ein Teil bin, lesen gelernt. Es gibt nichts mehr, was mir nicht

irgend etwas zu sagen hätte, was nicht in günstiger Stunde zu sprechen und sich zu beleben vermöchte. Die Welt wird ein Märchen.

Aus dem Zustande der Kritik bin ich damit in den Zustand der Poesie eingetreten. Ich verbessere und befehde nicht mehr Gottheit und Schöpfung, sondern lasse mir von ihr erzählen. Und meine Hauptkraft wird nun dahin wachsen: rein und ruhig zuzuhören und getreu wiederzugeben."

„Der Bewusstheit und dem Willen entzieht sich die Poesie. Die Muse ist eine zu vornehme Herrin; Poesie ist Gnade. Zwar kann Schriftstellerei (Roman und Feuilleton) dichterische Elemente enthalten, teils in der Stimmung des Ganzen, teils in gehobenen Einzelheiten. Aber jene Poesie, die nicht mit Wissenschaft, d. h. Verstand benachbart, sondern der religiösen Stimmung verschwistert ist, die durch die Welt geht wie durch ein anzustaunendes Märchen, die mit der Gottheit ebenso spricht wie mit dem Nachtwind oder dem Stein am Wege: jene eigentliche und reine Poesie flutet, wie durch einen Wolkenriss, aus dem Ewigen herein. Solche Poesie ist etwas Transzendentes; sie gibt Kunde von einer Welt, die der gewöhnlichen Erkenntnisweise übergeordnet ist.

Verstand und Skeptizismus sind daher ihre Büttel und Mörder. Und Litteratur, die mit Skeptizismus und Kritik durchseucht ist, bedeutet eine Verfinsterung der Poesie. Denn Poesie öffnet sich nur dem Gläubigen, d. h. der herzlichen Unbefangenheit, der offenen Seele.

Ueberall in den modernen Formen sind Poesieteile, in Hauptmann wie in Hoffmannsthal, in unseren Romanen wie in unseren Bühnenstücken. Wir kommen aber nicht in bedeutende Offenbarungen hinein, weil sich etwas, was ich fast „religiösen Hunger" nennen möchte, in dieser Litteratur des Skeptizismus nicht mächtig emporzurecken wagt: der Hunger nach dem Genie. Nicht nach „dem neuen Stil", sondern nach einem bedeutenden Verhältnis zwischen Mensch und Gottheit.

Das besassen unsere Klassiker, das besassen Kant und Friedrich. Und daraus ergab sich ihr Stil. Dieser Stil war nicht anschauungslüstern, wie der Stil des modernen Materialismus, sondern geistesstark. Geist ohne Materie ist nicht denkbar, das wusste Goethe genau: aber er und seine Gefährten waren auch durchdrungen vom Primat des Geistes, vom innigen Wechselverhältnis zwischen Natur und Gottheit, zwischen heiligender Sammlung in der Stille („weiser Beschränkung") und mannigfaltigem Spiel des Lebens.

So erhielt ihr Stil Seele und Tiefe. Sie erstrebten Harmonie in ihrer Bildung und erstrebten Harmonie im Stil. Nervig, knapp, energisch war der Stil des Königs; geistesscharf der Stil des unerbittlichen Kant; stolz und heiss Schillers dramatisch belebter Stil; weit und fein und warm Goethes Weltbeseelung.

Man darf daher die Meinung aussprechen, dass eine Beschäftigung mit dem Wesen grosser Männer und eine entsprechende, an den Stolz appellierende, tapfere Selbsterziehung jetzt wichtiger sind als diese entnervende Beschäftigung mit den Formen der Kunst und den Gesetzen des Stils."

Bücher der Weisheit und Schönheit.

Herausgegeben von Freiherr von Grotthuss. — Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. II. Serie.

Wohl das Interessanteste dieser schon im vorigen Stücke der Bayreuther Blätter angezeigten Serie ist, trotz der darin vertretenen Namen Goethe, Schiller, Humboldt, Kant, die Auswahl von „Mären und Satiren aus dem Lateinischen“ durch Dr. M. Manitius (173 S.), auch wenn, oder gerade deshalb, weil darin nur die Namen der noch halbantiken Apulejus und Petronius bekannt sein werden, wogegen wohl Prudentius, Amarcius, Nigellus, Gervasius, Eberhardus teutonicus den Meisten fremd, und der Mönch von Heisterbach vielleicht nur etwas märchenhaft in's Ohr klingen mögen. Von der Zeit des Nero bis zum 13. Jahrhundert, also ungefähr bis zum Aufgang der grossen Epoche eigner neuer Kunstdichtung, ziehen sich diese in Vergessenheit geratenen, aber höchst merkwürdigen Erzählungen frühchristlicher und mittelalterlicher Schriftsteller verschiedener Nationalität in gemeinsam lateinischer Kultursprache hindurch, welche in diesem Bande unserm grösseren Publikum in einer dem satirischen Geiste gemäss recht flotten deutschen Uebersetzung angenehm vermittelt worden sind. Das Interessante liegt, abgesehen von den manigfachen alten Sagenspuren, in dem durchgehenden Charakter des Zeitlichen, wodurch es uns noch heute ermöglicht wird, in die menschlich-gesellschaftlichen Verhältnisse und Interessen entfernter Jahrhunderte, da, wo sie nicht in die eigentliche Geschichte eingreifen, Blicke zu werfen, welche uns bald davon überzeugen, dass wir es im Grunde stäts mit dem selben Menschen und Menschlichkeiten zu tun haben, wie noch heutzutage, dass wir in den alten Satiren uns selber wiederfinden, nur in einem anmutigeren Spiegel, der noch immer etwas vom Geschmack der Antike verrät, als wie in unseren modernen, nur das Judentum verratenden Witzblättern. — Und noch Eines ist sehr bemerkenswert: das Christentum, diese doch grösste innere Umwälzung für die Menschheit, bekundet sich hier bei den ihre Abenteuer erlebenden Durchschnittsmenschen der alten Zeiten in nichts Anderem als in einer gewissen heidnisch-jüdischen Mischung, welche es bestenfalls bis zu einem, noch jetzt beliebten, moralisierenden Deismus bringt. Von Erlösung, Gerechtigkeit aus dem Glauben, Wiedergeburt, vom „Himmelreich in uns“ bemerkt man nichts in den religiösen Anschauungen dieser ganzen alten christlichen Welt; erst die Reformation hat das Feuer auf dem Herde des inneren Heiligtums Christi in unserer Mitte wieder entzündet, und seitdem ist gewiss das Christentum selbst wärmer geworden, auch in so wenig orthodoxen Zeiten, wie es die unserigen sind. — Sieht man nun, wie gerade Werke dieser Art, welche Ausdruck ihrer Zeitlichkeit waren und dadurch uns historisch gebildeten Kindern späterer Zeit interessant sind, in völlige Vergessenheit geraten, von gar keiner Wirksamkeit und Bedeutung für den Fortgang und Zusammenhang der Weltlitteratur mehr sein konnten, so belehrt uns dies darüber, dass eben nur dasjenige wahrhaft Bestand hat, über die Zeiten und für alle Zeiten, was selbst Ueberzeitliches enthält, was der Menschheit bleibende Geistesgüter, etwas von ihrem „ewigen“, nicht nur „dasselbigen“ Wesen mitteilt, wovon allerdings in diesen Schriften nichts zu finden ist. Was nur der Zeit, was nur der Kunst, hier der Erzählerkunst, angehört, das verfällt dem Loose alles Zeitlichen: und wenn unsere Zeit nichts hervorbringen kann, als was aus ihr allein herstammt, so wird sie in der Geschichte der Weltlitteratur und des Menschengeistes ein leeres Blatt hinterlassen. Die Schatten, welche darüber hinspielen, sind die selben, wie sie etwa Amarcius, der Deutsche, vor etwa 900 Jahren amüsant genug zu fixieren gesucht hatte: z. B. jenen finanziellen Parvenü, welcher „als Bettler aus der Fremde daher kommt und bei uns wie ein Pilz aufschwillt“, dem Alles fürs Geld feil ist, und der durch Geld zu Ehren und Adel gelangt, der aufgeblasen und hochfahrend über die einheimischen „Tölpel“ hinwegsieht und mit dem ganzen Applomb der fettgewordenen Unbildung ausruft: „Sonst musste ich's dulden, wenn Einer zu mir sagte: „garstiger Floh!“ Jetzt wenn das Jemand täte, würde ich ihn „Sau“ nennen, denn so etwas könnte ich mir nicht mehr gefallen lassen!“ — Das ist doch Shakespearischer Humor aus dem 11. Jahrhundert über Erscheinungen des gesegneten 20sten. — Für diese „Dasselbigkeit“ des Menschengeschlechtes ist das Buch Satiren solch ein interessanter historischer Beleg.

H. v. W.

Bayreuth und Draussen.

Aus den Vereinen.

Akademischer Richard Wagner-Verein zu Leipzig.

Der Jahresbericht ist nach Ausgabe unserer „Statistischen Beilage" erschienen, daher wir das Folgende zu ihrer Ergänzung zu verwenden bitten.

Im Wintersemester 1904/5 wurden 14 ordentliche Sitzungen abgehalten, in denen folgende Vorträge dargeboten wurden:

1. Der Zug unserer Zeit zu Kant: O. M. Salow.
2. Das Wesen der Lyrik: der poetische Realismus: O. M. O. Gabriel.
3. Ueber das Entwicklungsprinzip, insbesondere bei Goethe: O. M. O. Gabriel.

4. u. 5. Das Leben Rich. Wagners: O. M. Salow.

6. Das Ringvorspiel: O. M. Prinzhorn.
7. Heines Lyrik: A. H. Dr. Deetjen.

Im Sommersemester 1905 fanden 9 ordentliche Sitzungen statt, in denen folgende Vorträge gehalten wurden:

1. Tristan und Isolde, mit Erläuterungen am Klavier; O. M. Prinzhorn (und Alb. Gabriel).
2. Grillparzers Verhältnis zur Musik: O. M. Gabriel.

Den Vorstand für das Wintersemester bildeten: stud. phil. Paul Salow (Vorsitzender), stud. jur. Georg Sperling (Schriftführer), stud. phil. et mus. Alb. Gabriel (Kassen- und Bücherwart); den Vorstand für das Sommersemester: stud. phil. Paul Salow (Vorsitzender), stud. hist. art. Hans Prinzhorn (Schriftführer), stud. phil. et mus. Alb. Gabriel (Kassen- und Bücherwart). Am Ende des Semesters zählte der Verein 73 Mitglieder (3 Ehrenmitglieder, 14 ordentliche und 15 ausserordentliche Mitglieder und 41 alte Herren). Zu Weihnachten kamen insbesondere die *„Gesammelten Schriften"*, gestiftet von Herrn R. Linnemann, zur Verlosung.

Berlin und Berlin-Potsdam. 19. 2. Konzert unter Leitung von Bernhard Stavenhagen und Mitwirkung der Herren Paul Knüpfer, Ernst Kraus, Karl Scheidemantel (Verst. Philh. Kapelle, Chor des Brandenb. Konservatoriums Dir. B. Kittel, Abteil. der Berl. Liedertafel): *Holländer*-Vorspiel, *Lohengrin's* Erzählung (vollständig), *Tannhäuser*-Bacchanal, Stücke a. d. *Meistersingern, Parsifal* III. Akt Vorspiel und 2. Hälfte bis Schluss.

Darmstadt. Es werden in diesem Jahre 15 % der Gesamt-Mitgliederbeiträge des Vereins zum Ankauf von Freikarten für die Festspiele dieses Sommers verwendet werden. Bei der Zunahme der Mitgliederzahl bis zu 543 steht also diesmal die Gesamtsumme von 820 ℳ, d. h. der Betrag zum Ankauf von 41 Eintrittskarten zur Verfügung. An die in Bayreuth verwaltete Richard Wagner-Stipendienstiftung wurden aus der Vereinskasse in den Jahren 1905 und 1906 statutengemäss 520 ℳ abgeführt. Der 97. Vereins-Abend am 24. I. galt der Mozartfeier, woran sich beteiligten: Herr Felix Odenwald aus Bremen (Pianist), Herr Hofkonzertmeister Gust. Haveman (Violine), Frln. Klara Rödiger (Gesang), Klavierbegleitung Herr Professor Arnold Mendelssohn. — Der 98. Vereins-Abend am 8. II. war Beethoven gewidmet, indem Herr Edouard Risler aus Paris die Sonaten op. 10, 31, 90, 111 vortrug. — Am 99. Vereins-Abend hielt Herr Geheimrat Professor Dr. Henry Thode aus Heidelberg einen Vortrag über „die tragische Bühne von Bayreuth". — Der 100. Vereins-Abend am 29. III. findet zum Besten der Stipendienstiftung statt und bringt ein Konzert des Münchner Kaim-Orchesters unter Leitung von G. Schneevoigt (Vorspiel zu den *Meistersingern*), Liebestod (Vorspiel) und Verklärung (Schluss) aus *Tristan und Isolde*, Liszt's „Mazeppa", Strauss „Tod und Verklärung", A. Mendelssohn, Stücke aus dem „Bärenhäuter".

Hamburg. 6. I. XXVII. Vereins-Abend. Tondichtungen slawischer Meister: Dvorschak, Prochazka, Tschaikowsky (Frau P. Möller, Betty Bieberstein-Trede, F. Hapke, Herr Leonar Engelhard, Adrian Wunderling, Arthur Ram, Klavierbegleitung Fräulein Ottilie Miotschinn, Herr Direktor Friedländer). — 17. II. Gedächtnisfeier: Stücke aus *Götterdämmerung, Lohengrin, Parsifal, Meistersinger* und Faust-Ouvertüre (Frau Minna Kerstens, Fräulein Emma Zadig, Herr Dir. Friedländer, Siegfr. Salomon, L. Engelhard, Dr. F. Glage, Dr. E. Gabain). — 29. 3. Wohltätigkeitskonzert für bedürftige Hamburg-Altonaer Konfirmanden: Werke von Beethoven und Mozart, *Parsifal* III. 1., *Tristan und Isolde* Liebestod (Vorspiel), *Siegfried* Waldweben, *Götterdämmerung* Siegfried und die Rheintöchter. (Frl. Emmy Andree, Doro-

thea Bargstedt, Luise Behrens, Martha Matthäi, Hrn. A. Bandler, Dr. Glage, Erw. Matthäi, Dr. M. Wagner.)

Plauen. I. Konzert. 17. X. 1905. Werke von Beethoven, Brahms, Liszt, Schubert, Wolf (Fräulein Elena Gerhard, Konzertsängerin aus Leipzig, Herr H. Keller, Pianist aus München). — II. Konzert. 2. XI. Werke von Bach, Beethoven, Cower, Mozart, Pfitzner, Schubert, Wolf und Vorspiel zum III. Akt *Tannhäuser* (Fräulein Mary Münchhoff aus Omaha, städtische Kapelle von Chemnitz). — III. Konzert. 15. XI. Werke von Bach, Beethoven, Händel, Mozart (Herr Henry Prins, Violinvirtuos aus Plauen, Otto Weinrich, Pianist aus Leipzig). — IV. Konzert. 20. XI. Werke von Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Löwe, Schumann, Winiawski, Wolf (Fräulein Margarete Eichenberg, Pianistin aus München, Herr Paul Hasse, Konzertsänger aus Berlin, Henry Prins). — V. Konzert. 29. XI. Werke von Chabrier, Dost, Heubner, Mozart, Schubert, Strauss und *Holländer*-Ouvertüre (Frau Martha Günther aus Plauen, Professor Felix Berber, Violinvirtuos aus München, städtische Kapelle von Chemnitz). — VI. Konzert. 16. I. 1906. Werke von Beethoven, Haydn, Schubert (das böhmische Streichquartett).

Zur Förderung der Stipendienstiftung.

In München gab am 4. XII. Fräulein Johanna Dietz aus Frankfurt a. M., herzogl. Anh. Kammersängerin, mit Herrn Professor Berthold Kellermann einen Liederabend zum Besten der Stiftung, an welchem 16 Lieder ausschliesslich von Franz Liszt zum Vortrag gelangten.

In Strassburg i. E. veranstaltete Herr Oberbibliothekar Professor Dr. Oskar Meyer am 9. XII. und 4. I. zwei Vortragsabende zum Besten der Stiftung: Herr Professor Dr. Martin aus Strassburg sprach über „Schiller und Wagner", Herr Professor Henri Lichtenberger von der Sorbonne in Paris über: „Wagner et la France."

In Stuttgart hielt am 11. III. auf Veranlassung des Landesausschusses Herr Dr. Karl Grunsky einen Vortrag über „Tristan und Isolde als Dichtung".

Der Landesausschuss für Thüringen (ausser Altenburg und Reuss), Geschäftsführer Herr Professor Dr. Rudolf Schlösser-Jena, erstattete seinen Jahresbericht, wonach an Beiträgen und Spenden eingegangen waren: aus Coburg-Gotha ℳ 700 (einschliesslich einer Spende von Sr. Durchlaucht dem Erbprinzen Ernst zu Hohenlohe-Langenburg, weiland Regenten der Herzogtümer: ℳ 500), aus Eisenach ℳ 50,85 (Konzertertrag), aus Jena ℳ 371, aus Weida ℳ 112,15, aus Weimar ℳ 20, sodass nach Bayreuth abgeführt werden konnten: ℳ 1254.

Litteratur.

Aus mehrfachen Anfragen darf geschlossen werden, dass unsere Leser einiges Interesse nehmen werden an der nunmehr zu Stande gekommenen Buchausgabe der in den „Bayreuther Blättern" 1894—1903 in Abschnitten zuerst gedruckten „Musikalisch-dramatischen Parallelen, Beiträge zur Erkenntnis der Lehre von der Musik als Ausdruck", welche soeben im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheint.

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

VII.—IX.

Bleibe dir selber getreu! Bleibe getreu dem Besten, dem Edelsten, dem Rechtschaffensten und Reinsten, das du in deinem Herzen fühlst! Bemühe dich nicht etwas zu sein und zu werden, aber arbeite mit Fleiss und Ausdauer daran, dass mehr und mehr du Einer bist und wirst!

In politischen Verhältnissen mag die Leibeigenschaft aufhören, aber die Seeleneigenschaft in der geistigen Region, sollte die nicht unzerstörbar sein?

Ich halte das Sterben für viel einfacher als das Leben. Wenn auch oft furchtbare Schmerzen dem Tode vorangehen, bleibt er die Erlösung unseres unfreiwilligen Joches der Existenz. Die Religion mildert dieses Joch, doch blutet darunter beständig unser Herz.

„Sursum corda!"

(Franz Liszt † 31. 7. 1886.)

Liszt's Lieder.

Von **Eduard Reuss.**

I.

„Es muss ein Wunderbares sein", wodurch die Menschheit auf die Bedeutung und Wertschätzung einer neuen Kunsterscheinung gelenkt wird. Mit Sicherheit kann nicht immer angegeben werden, durch welche Einflüsse die über sie festgestellten und nur schwer umzustossenden Ansichten ihre allgemeine Gültigkeit erhalten haben. Nur die Tatsache bleibt bedauerlicher Weise auszusprechen, dass stäts mit grosser Beharr- und Behaglichkeit an diesen Ansichten, selbst wenn sie völlig unrichtig sind, auch von dem Teile der Menschheit festgehalten wird, welchem eine biegsamere Teilnahme an der Bereicherung der Geistesschätze zugemutet werden dürfte.

Die Erkenntnis des Genius ist zu allen Zeiten nur eine geringe gewesen. Um ihr Nichtvorhandensein zu verbergen, hat man schönklingende Sätze gefunden, deren leere Worte von einer unselbständigen Menge als Glaubensartikel haben angenommen und festgehalten werden müssen. Die Geschichte der Künste, und besonders die der musikalischen Kunst, hat bei ihren Aufzählungen und Darstellungen einen Vorgang noch immer von einem unrichtigen Gesichtspunkte aus betrachtet: sie hat die Wirkung eines neugeschaffenen Kunstwerkes auf die Menge nicht in ihrer Unmittelbarkeit untersucht, sondern sich durch Berichte, deren Zuverlässigkeit nicht

immer unzweifelhaft sein kann, zu falschen Schlussfolgerungen verleiten lassen und daher auch die Tatsachen selbst weniger als die Gesichtslinie beachtet, in welche die persönliche Stellungnahme der Verfasser sie gerückt hat. Wie politische Parteiführer an ihren teilweise nur künstlich zusammengesetzten Anschauungen in starrer Einseitigkeit festhalten und sich damit den lebendigen Forderungen der Gegenwart verschliessen, so tun auch die Wortführer auf musikalischem Gebiete den alten und neuen Bewegungen auf Grund ihrer Gesinnung Gewalt an. Und sind sie gar noch Tagesschriftsteller, die in flüchtiger Hast ohne ruhige Ueberlegung arbeiten müssen, so reissen sie ihre Leser mit in einen Wirrwarr von oberflächlichen Ansichten hinein, der zu einer verderblichen Unfreiheit im Empfinden und zur Verhinderung der eigenen Gedankenarbeit führt. Sie sind wie die Hohenpriester und Schriftgelehrten, die über das Hosianna der Kinder, deren Herzen das wunderreiche Wirken des Heilandes gewonnen hatte, „entrüstet wurden". Jeder Priester der Kunst, der sein „Bethaus" nicht zu einer „Mördergrube" machen lassen will, wird seine Gegner und Verfolger darüber belehren können, dass ihm „aus dem Munde der Unmündigen Lob zugerichtet" worden ist: das verständnisvolle und vorurteilsfreie Lob, in das die Mündigen erst nach Ueberwindung zahlloser Irrtümer einzustimmen vermögen.

Das Rückwärtsblicken in die Vergangenheit ist ein lehrreiches und notwendiges Element für das Umsichschauen in der Gegenwart, also nur ein Mittel. Auch kann und darf das Studium der Geschichte vergangener Zeiten und Verhältnisse nur zum Verständnis, niemals zur Kritik der gegenwärtigen Regungen und Bewegungen dienen. Hierin liegt die Wurzel des Uebels, das in dem Verhältnis des wirklichen Wertes der Kunstschöpfungen zu der Aufnahme, die sie, besonders wenn sie ganz gross und darum auch ganz neu sind, anfänglich zu finden pflegen, schon öfters argen Schaden angerichtet hat. An dieser Stelle kann nicht die ganze Skala der Verkennungen in der Geschichte der musikalischen Meister abgelesen werden: diese Arbeit fällt einer bisher noch nicht geschriebenen — Ethik zu. Die aufgestellten Behauptungen sollen nur den Boden für die Betrachtung eines einzelnen unter jenen Meistern und seines rätselhaften Schicksals ebnen helfen, eines Meisters, der, wenn er auch in einem Teile seines Wesens Verherrlichungen und Anerkennungen ohne die geringste Einschränkung gefunden hat, in den Aesserungen seines innersten Seins, seines Denkens, Empfindens und seiner Schöpferkraft, in unerhörter Weise verkannt und beispiellos geschmäht worden ist. Es hat eine Zeit gegeben, und sie liegt gar nicht weit zurück, in der nur der Name des Komponisten Liszt genannt zu werden brauchte und ein ungeheuerer Abgrund öffnete sich, aus dem ein Strom von Unverstand, Gehässigkeit, Falschheit und Bosheit hervorstürzte. Ist für diesen merkwürdigen Gegensatz eine Erklärung zu finden? Mit aller Macht wurde einst, vielleicht zur Ver-

heimlichung der eigenen Hilflosigkeit einem unerwarteten Vorgange gegenüber, zu trennen versucht, was innig miteinander verwachsen war; denn der Künstler hatte in der Ausübung der Kunst, in seiner Art des Nachschaffens, schon einen Teil seiner Schöpferkraft offenbart. Nur war er gerade hierin nicht im Geringsten verstanden worden. Man hatte nicht entdeckt und nicht gefühlt, dass alle glänzenden Eigenschaften des Spiels und alle blendenden Reize des Tons nur zur Enthüllung des innersten Wesens dienen sollten und dass dieses eine Fülle eigener Erzeugnisse bergen musste. Als nun das Wunder geschah, als in kurzen Zwischenräumen ein Werk nach dem anderen geschaffen wurde, konnte man jenes nicht begreifen und — leugnete es.

Ein stäter Tropfen höhlt den Stein, wenn es auch recht lange dauert. So hat auch die mühevolle und teilweise äusserst schwierige Arbeit für die gerechte Beurteilung der Liszt'schen Schöpfungen die Steine, einen nach dem anderen, zertrümmert, die zu der Mauer aufgetürmt waren, durch welche Liszt nicht in den Olymp der musikalischen Geister gelangen sollte. Daneben hatte es sich auffallender Weise von jeher ereignet, dass bei jedem Vortrage und bei jeder Aufführung eines seiner Werke der erzielte Beifall auf einen unanfechtbar tieferen Eindruck schliessen lassen konnte und in gar keinem Verhältnis zu der gebräuchlichen Nichtachtung des Schöpfers stand. Dies war etwa nicht allein der Fall mit den Klavierstücken gewesen, die von den Virtuosen zur Entfaltung ihrer technischen Geschicklichkeiten benutzt wurden, nein, es hatte sich sogar bei vielen seiner symphonischen Dichtungen und seiner Chorwerke zugetragen, selbst bei Werken, die eine feinfühlige Aufnahmefähigkeit bei den Zuhörern voraussetzen, wie es beispielsweise die „Hunnenschlacht" und die Dante-Sinfonie tun. Auch geschahen diese Zeichen und Wunder dann, wenn er nicht anwesend war, wenn nicht der allmächtige Zauber seiner Persönlichkeit den stäts unfehlbaren Einfluss ausgeübt hatte, dem dann nachher der Erfolg allein zugeschoben werden konnte, ohne dass die Berichterstattung dabei in den Verdacht der Unzuverlässigkeit zu geraten brauchte. Nein, das Volk, unbeeinflusst und vorurteilslos, hatte sich der Macht der Töne überlassen und die aus ihnen hervorklingende Grösse empfunden. Nur konnte es selber den so einfach scheinenden Schluss auf den Wert dieser Grösse nicht ziehen, da es durch die Berichte, die die Presse nach solchen Ereignissen in Umlauf zu setzen pflegte, darüber belehrt zu werden pflegte, dass es völlig falsch empfunden habe, dass es denn doch zu wenig gebildet sei, um solche Sachen verstehen und richtig schätzen zu können, dass diese die Ausgeburten einer unmusikalischen Phantasie seien und schliesslich einmal, wenn ihre Aufführungen ferner geduldet würden, zur Verwilderung des Geschmacks und zum gänzlichen Untergang der Kunst führen müssten. Solche Gespenstermalerei verfehlte ihre Wirkung nie — das Publikum geriet über die ihm vorgeworfene Unfähigkeit und das ihm zugeschobene

Unheil in einen nicht gelinden Schrecken und — fürchtete sich vor dem weiteren Gefallen an so gefährlichen Werken! Nur wenige hatten den Mut, ihrem eigenen Hören und Empfinden treu zu bleiben, und aus diesen Wenigen der Gegenwart bildet sich dann allmählich, wie es in allen Ueberzeugungssachen geschieht, die grosse Mehrheit der Zukunft.

Diese Einschüchterungsversuche gelangen der Kritik in noch höherem Grade bei den Künstlern, von denen immer der einzelne getroffen und geschädigt werden konnte. Darum blieben seine meisten Werke unaufgeführt und unter ihnen gelangten die Lieder am spätesten zur Kenntnis des Publikums. Der Grund dafür liegt wohl darin, dass von den Dirigenten und besonders von den Klavierspielern so viele in persönlicher Beziehung zu Liszt gestanden, die teils in dem Verkehr mit ihm das oft schwierige Verständnis und die Begeisterung für seine Werke erlangt hatten, teils allein schon aus Dankbarkeit für die aus der lehrreichen Unterhaltung mit ihm empfangenen Anregungen sich verpflichtet fühlten, seinen Schöpfungen näher zu treten und aus der Bekanntschaft mit ihnen ein anderes Urteil über sie zu gewinnen. Den Sängern, insbesondere den Liedersängern, fehlten grösstenteils diese Anknüpfungspunkte zu einer persönlichen Annäherung, und darum entging ihnen zunächst auch diese Bereicherung ihrer Lieder-Programme. Hätten sie ihre Augen geöffnet, so würden sie gesehen haben, dass gerade ihr Weg sie zu ihm hätte führen müssen; denn, wenn er selbst auch gar keine Lieder geschaffen hätte, so würde sein Name doch eng mit der Geschichte des Liedes verknüpft bleiben und in ihr eine ehrenvolle Seite füllen. Das soll nun im Folgenden zunächst dargelegt werden.

Unter die Zahl der von ihm in seinen Konzerten gespielten Werke gehörten seine Uebertragungen der Schubert'schen Lieder. Warum hatte er gerade diese Gesänge zur Bearbeitung und zum Vortrage gewählt? Sein Streben ging darauf hinaus, dem bisher als Stiefkind behandelten Klaviere den ihm gebührenden Platz unter den Instrumenten zu erkämpfen. Dazu musste er es in einer Ausdrucksfähigkeit erklingen lassen, die man diesem Hammerkasten nicht zutrauen wollte und — konnte. Was das Vorrecht der menschlichen Stimme war, und was die Saiteninstrumente hier in glücklicher Nachahmung leisteten, das sollte jetzt unter seinen Fingern als ein dem Klaviere ureigenes Attribut betrachtet werden, und dies war und ist der seelische Gesangston. Würde wohl Beethoven so häufig über seine gesanglichen Klaviersätze *„molto cantabile“* zu setzen sich veranlasst gefühlt haben, wenn er nicht gewusst hätte, wie unendlich schwer der ihnen eingehauchte seelische Gehalt gerade diesem Instrumente damals noch zu entlocken war? Trotzdem hatte er nur ihm derartige

Weisen anvertrauen können, weil es vermöge seiner harmonischen und polyphonen Vielseitigkeit dem Spieler die sicherste und einheitlichste Darlegung von dessen Erfassung eines Werkes gestattete. Ausserdem mochte Beethoven mit seinem durch die Gehörlosigkeit verschärften Seherblicke die Gewinnung des ersehnten Gesangstones für die Klaviere vorausgeschaut haben, wie er sehr bald durch das Liszt'sche Spiel und durch die Fortschritte im Klavierbau erreicht werden sollte. Die grossen Ueberschwemmungen des Frühjahrs 1838 in Ungarn erweckten in Liszt die leidenschaftliche Erinnerung an seine Zugehörigkeit zu den musikalischen Söhnen der Pussta und trieben ihn nach Wien, wo er Konzerte veranstaltete, in denen er sein ganzes Ich, sein für alle künstlerischen Regungen und für alle Freuden und Leiden der Menschheit schlagendes Herz offenbarte. Seine ungeheueren Einnahmen sandte er zur Linderung der Not in seine Heimat und gab durch sein edles Beispiel den Anstoss zu einer ausgedehnten Wohltätigkeitsentfaltung. Seine fürstliche Freigebigkeit, um ein missbrauchtes Wort an der richtigen Stelle anzuwenden, hätte allein schon eine ungewöhnliche Erregung der Gemüter entfesseln können! Nun kam dazu ein Spiel, bei dem die Tasten nicht durch Finger, sondern durch eine menschliche Seele berührt wurden. Sie war es, die zu den Zuhörern sprach und deren Innerstes zu rühren wusste, was dem Spieler kaum mehr gelang als in den Liedern des Meisters, der sie seinen Wienern gesungen hatte. Diese kannten sie auch wohl, aber doch nur zum kleinsten Teile. Franz Schubert ruhte schon zehn Jahre im Grabe, und es bedurfte eines anderen Franz, um seine Kunst als eine allgemein gültige hier in Wien und in allen europäischen Ländern einzubürgern. So bezeugte Liszt wiederum eine Art Wohltätigkeit, indem er das Andenken an einen Genius wachrief und befestigte, dem er sich in der Harmonik und Rhythmik am nächsten verwandt fühlte. Wohl konnte er den ihm ureigenen Gesangston dem Klaviere auch in den Werken entlocken, die für dies Instrument geschaffen worden waren, und in dem Beethoven'schen Cantabile tat er es am eindringlichsten. Das schien ihm jedoch nicht ganz zu genügen, weil dabei immer noch gesagt werden konnte, dass bei aller Schönheit einer solchen Cantilene doch ein Rest übrig bleiben müsse, um dem der menschlichen Stimme möglichen Ausdruck völlig gleichzukommen, ja, dass eben die vollkommene Cantilene nur für die Stimme geschaffen worden sei. Doch mag dem sein, wie ihm wolle, mag Liszt solchen Erwägungen Raum gegeben haben oder sich von anderen Gesichtspunkten haben leiten lassen, so bleibt Eines gewiss, dass er im Vortrage der Schubert'schen Lieder selbst mit den Gesangskünstlern wetteifern durfte, denen ein vollkommener Ausdruck in ihrer Wiedergabe nachgerühmt werden konnte. Das Klavier war dabei ein lebendiges Mittel zur Offenbarung seelischer Regungen geworden.

Das Wunder erschien noch grösser, wenn man bedachte, dass, obgleich nur Einer spielte, man doch zwei Stimmen hören konnte: Melodie und

Begleitung, eine wie die andere deutlich vernehmbar und doch ganz in einander verschmolzen. Wie dies Alles zustande gekommen ist, wie diese Uebertragungen in allen Umgestaltungen, die eben durch diese Verschmelzung erforderlich werden, sich doch stäts dem Original eng anschlossen, so dass niemals die Nachschöpfung die Treue in der Arbeit vermissen liess, das gehört in das Kapitel der Hochachtung, die der nachschaffende Künstler vor dem schaffenden und dessen Werken besitzen muss. Hier genügte es nur, auf die Tätigkeit Liszt's als Liedersänger hingewiesen zu haben, wodurch er schon mit dem Lied als solchem in Verbindung geraten war. Diese knüpfte er noch enger, indem er für einen anderen Meister des Liedes mit der Feder in die Schranken trat, um ihn vor der gänzlichen Verkennung zu schützen. Er beginnt den Aufsatz über Robert Franz mit einem inhaltreichen Spruche aus den Episteln des Horaz: zuweilen erkenne die Menge das Rechte, zuweilen irre sie sich auch — und zwar dann, wenn sie die alten Dichter so sehr bewundere und lobe, dass es nichts Höheres geben, und Nichts mit ihnen verglichen werden könne. Auch sei es schändlich, dass man ein Werk nicht darum missbillige, weil es plump und geschmacklos, sondern weil es neu sei, dagegen für ein altes nicht allein Nachsicht, sondern sogar Ehre und Preise beanspruche. Aus dieser Verteidigungsrede ringen sich die Klagen los, die alle schaffenden Geister zu allen Zeiten haben führen müssen und führen werden, so lange es Menschen geben wird: dass die Lebenden zu Gunsten der Gestorbenen unterschätzt oder — übersehen werden. So klagte Horaz, so klagte Liszt für sich und für andere, so klagen Alle, Alle, und glücklich Diejenigen unter ihnen, die nicht die Not zwingt, die Klage zum Jammerschrei werden zu lassen.

Liszt legt in wenigen Worten dar, was er für die Lebenden verlangt: sie sollen auf dem Gebiete der Kunst „ein ihrem Verdienst gemässes ungeschmälertes Bürgerrecht" geniessen. Es soll ihnen nicht deshalb, weil sie andere Wege wandeln, als die früheren Meister, fortwährend eine Schuld an dem Verfalle der Kunst zugeschoben oder angedichtet werden. Dem gegenüber misst er die Schuld an dem Unrecht, das den Schöpfern während ihres Lebens zugefügt wird, in erster Linie der Kritik bei und setzt sich mit ihr auseinander, wie er es auch an mehren anderen Stellen getan hat, besonders in den Aufsätzen über Berlioz und Schumann. Er hält ihr vor, wie wenig Gutes sie zu stiften imstande ist, da ihr Bestreben gar nicht darauf gerichtet wird, der Kunst oder den Künstlern irgendwie zu nützen, sondern nur darauf, sich selbst ein wichtiges Ansehen zu verschaffen. Seine Angriffe auf die Kritik entsandten nicht gerade Vernichtungsgeschosse, wollten nicht den Gegner gänzlich aufreiben, sondern zielten dahin, ihn aus dem Felde zu jagen und dies den Besitzern einzuräumen, die es vorteilhafter zu bebauen vermochten — er wollte nicht nur zeigen, wie Etwas nicht gemacht werden dürfe, sondern auch lehren,

wie dies besser und richtiger gemacht werden könnte. So bewährte er sich selbst als berufenen Kritiker und führte auch in den oben genannten Meistern starke Bundesgenossen auf den Kampfplatz, die in gleicher Weise wie er von der Kritik, wenn sie als berechtigt und verdienstvoll angesehen werden will, erwarteten, dass sie ihre Aufgabe nicht darin erblicke, in einem Werke nach dessen Schwächen zu suchen, sondern dass sie die Fähigkeit besitze, die starken Seiten eines Werkes zu erkennen und — darzulegen. Was haben nun alle diese Meister mit der Aufstellung ihrer Forderungen genützt? Haben sie der Menge die Augen über die Wertlosigkeit einer wortreichen, aber gedankenarmen Kritik öffnen können? Gewiss nur in geringem Umfange, da erstens die in ihrem Dasein bedrohte Kritik dafür sorgte, dass solche ketzerischen Aeusserungen keine Verbreitung finden konnten, und weil zweitens die Menge an Verkleinerungsurteilen, besonders wenn es sich um grosse Dinge handelt, ein grösseres Vergnügen findet als an enthusiastischen Zustimmungsworten. Doch blieb der Segen der schriftstellerischen, der „kritischen“ Tätigkeit jener Meister nicht ganz aus; denn, da sie auf diesem Gebiete keine planlosen Umstürzler, sondern leistungsfähige Baumeister gewesen waren, so musste es doch geschehen, dass das von ihnen errichtete Sammlungsgebäude, in dem so viele ungekannte und wertvolle Schätze unter ein schützendes Dach gebracht worden waren, schliesslich die ihm gebührende Beachtung fand, mit anderen Worten, dass auf die von ihnen verteidigten Ansichten auch die allgemeine Aufmerksamkeit gelenkt wurde, und dadurch die von ihnen zuerst in ihrer Bedeutung erkannten und gepriesenen Künstler vor der andauernden Verborgenheit und Verkennung bewahrt bleiben konnten. Der Kritik selbst, die so gern sich allein die Urteilsfähigkeit und Urteilsberechtigung zuschreibt, blieb dann in diesen Fällen nichts weiter übrig, als — nachzuhinken, um nicht bei einem fortgesetzten Schwimmen gegen den Strom endlich einmal zu ertrinken. Wenn sie sich, wie in ihrem Verhalten zu den Werken eines Berlioz, in das Unvermeidliche fügen muss, so setzt sie mit kindlicher Harmlosigkeit ihren Namen unter Entdeckungen, die sie als neue anpreist, wenn sie auch ein — Robert Schumann schon vor fünfzig oder sechzig Jahren gemacht hat. Es steht wahrlich noch herzlich schlecht um die „Abteilung Musik“ in der Kritik und der Aesthetik!

Dass in künstlerischen Dingen der Künstler der rechte Schmied ist, zu dem man gehen muss, hätte vernünftiger Weise kaum einem Widerspruch begegnen dürfen. Wie auch über Berlioz gedacht werden mag, welche Stellung im Reiche der Kunst ihm zugesprochen werden wird, der Artikel, den Schumann im Jahre 1835 über und für dessen Symphonie fantastique geschrieben hat, muss als ein grundlegendes Beispiel für die Art und Weise angesehen werden, wie ein musikalisches Kunstwerk nach seiner „Form (des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phrase), nach der musikalischen Komposition (Harmonie, Melodie,

Satz, Arbeit, Stil), nach der besonderen Idee, die der Künstler darstellen wollte, und nach dem Geiste, der über Form, Stoff und Idee waltet", untersucht und beurteilt werden soll. Alles, was sonst über und und hauptsächlich gegen dies Werk gesagt worden ist, hat sich gefallen lassen müssen, bereits vergessen worden zu sein. Die Schumann'schen Darlegungen sind noch heute lebendig und werden es bleiben, da sie nicht leere Worte, sondern wissenswerte und geistvolle Lehren enthalten, die zur Erkenntnis und zum Verständnis dieses Kunstwerkes und aller Werke dieser Art durchaus notwendig sind. Sie konnten nur von einem Manne aufgestellt werden, der nicht bloss hellsehender Musiker, sondern auch mitfühlender Dichter war und vermöge seiner eigenen gestaltungsreichen Phantasie auch die Wurzeln entdecken konnte, aus denen diese musikalischen Gebilde hervorgewachsen waren, die ganz anders aussahen als alle bisher geschaffenen und sich deshalb nicht ohne Weiteres unter die landläufigen Formen einstellen liessen. Aus diesen Erwägungen, die auf eine ganze Reihe von treffenden Beispielen ausgedehnt werden könnten, geht hervor, dass der künstlerische Wille, der die Erzeugung grosser Kunstwerke erregt, von denen am lebhaftesten empfunden wird, in denen er selbst wirkt, und dass ihnen dadurch auch die Möglichkeit erwächst, ihn am frühesten in den Hervorbringungen der anderen, in denen er in gleicher Weise tätig ist, zu erkennen und zu begreifen. Von diesem Gesichtspunkte aus wird es verständlich, dass alle die Dienste, die sich die Künstler teils aus überzeugungsvollem Mitgefühl, teils aus besserem Wissen unter einander leisten, von der übrigen Menschheit unverstanden bleiben müssen und daher auch nur schlecht belohnt werden können, wobei als der ungefährlichste Lohn noch immer die Nichtbeachtung ihrer Dienste angesehen werden mag. In dieser Lage befand sich Liszt mit seinem hilfreichen Aufsatze über Robert Franz, wenn er auch sonst alle Stadien der schlechten Belohnungen für sein Eintreten für seine Geistesgenossen hat durchlaufen müssen. Jener Aufsatz blieb 1892, als die zahlreichen Nekrologe über Franz erschienen, unerwähnt: es kannten ihn nur Wenige, und diese schrieben keine Nekrologe.

Nach dieser schon zu ausgedehnten Beschäftigung mit der Kritik, deren hemmende Wirksamkeit immer von Neuem beleuchtet werden muss, um den Glauben an die Berechtigung ihres Vorhandenseins immer mehr und mehr zu erschüttern, wird nun eine eingehende Betrachtung der in jenem Aufsatze von Liszt über den Inhalt der Werke anderer Meister abgegebenen Erklärungen einen bestimmten Aufschluss darüber gewähren, wie die Kritik etwas Förderndes, etwas Bejahendes leisten kann. Zugleich werden wir, da es sich besonders um Lieder handelt, eine lehrreiche Aufklärung über die unterscheidenden Merkmale in den vorhandenen Gestaltungsarten erhalten, wie sie in solcher Klarheit in den Arbeiten der gelehrten Aesthetiker noch niemals geboten worden ist. Deren Aufgabe wäre es wenigstens gewesen, wenn sie diese Belehrung nicht hätten billigen

können, sie durch eine bessere und von ihnen für richtiger gehaltene zu ersetzen.

Liszt geht von der richtigen Erwägung aus, dass das Lied sowohl poetisch wie musikalisch ein Erzeugnis der germanischen Muse ist und ebenso ausschliesslich der deutschen Sprache angehört, wie die Worte Sehnsucht und Gemüt nur ihr angehören und unübersetzbar bleiben, Was Frankreich, Italien und Grossbritannien besitzen, sind lyrische Gesänge, deren Charakter nichts mit dem Liede gemein hat. In einigen slavischen Ländern findet sich etwas dem deutschen Liede näher Verwandtes, das jedoch meistens an die rhythmische Tanzform gebunden ist. Vor der Entwicklung der jetzt vorhandenen Formen des Liedes waren die Volkslieder entstanden, die, wie Liszt erklärt, diesen Namen nicht tragen, weil sie von Jedermann verfasst werden, da jedes Volkslied sicherlich von einem besonderen Dichter stamme, auch nicht, weil sie von Jedermann gesungen werden, sondern weil sie von ungelehrten, ungeübten Leuten gedichtet wurden, die dabei einzig der Inspiration ihres Gefühles folgen. Ohne von dem Drange beseelt zu sein, ihre Kraft zu vermehren, sich die Geheimnisse der Kunst zu erschliessen, um durch sie vollkommener ihre Seele offenbaren zu können, ohne Künstler werden zu wollen, begnügen sie sich, Naturdichter zu sein und ihre kleinen gedichteten und gesungenen Werke in einfachen Herzen, die dabei wie ihre eigenen frisch oder schmerzlich zuckend schlagen, fortleben zu sehen. Die Musik des Volkes ist von dem Hauch einer ganz eigentümlichen Natürlichkeit durchdrungen, welche wie die der Kindheit, die selbst in ihrer Unbeholfenheit anziehend bleibt, und deren Aufschwung sogar an das Erhabene zu streifen vermag, unnachahmlich ist. Denn nichts kann den Schatten verjagen, den die Erkenntnis des Guten und Bösen auf unsere Seele wirft, indem sie die unbewusste Anmut der Wissenslosigkeit uns für immer entzieht. Der Künstler, der, wenn er erst einmal vom Wissen gekostet, nicht blos den Erguss eines Gefühls erstrebt, sondern sich in der Form gefällt und nicht nur mit der instinktiv erhaschten zufrieden ist — der Künstler, der die Kunst um der Kunst willen liebt, kann nicht länger beanspruchen, ein Glied in der Gruppe jener unbewusst in den Dienst der Musen Aufgenommenen zu bilden, denen grösstenteils die Befähigung fehlen würde, tiefer eingeweihte Adepten zu werden. Es liegt Liszt ganz fern, in diesen Sätzen etwa einem unbewussten Schaffen das Wort reden oder behaupten zu wollen, dass der das Rüstzeug der künstlerischen Mittel handhabende Künstler durch dies Wissen seine Natürlichkeit einbüsse; denn „es gibt“, wie er weiter ausführt, „noch eine andere, höhere Natürlichkeit als die der Naturmenschen“, nämlich die, „welche die Mitgift grosser und schöner Seelen ist und Manchem allezeit nur allzutreu bleibt“. Wir begegnen ihr bei Helden wie bei Gelehrten. Wenn die naïveté sapide, wie Montaigne sie nannte, durch die Reflektion unterwühlt und verdrängt ist, stellt sich bei dem

lyrischen Dichter oft eine zweite naiveté ein, die, wenn sie auch weniger bezaubernd durch ihre Spontaneität, weniger pikant und überraschend in ihrem Ausdruck und in ihren Wendungen ist, nichtsdestoweniger oft um so rührender und ergreifender auf uns einwirkt."

Diese andere Natürlichkeit wird von ihm nicht näher geschildert: er lässt sie hervorgehen aus der Darlegung der besonderen Unterschiede zwischen Robert Franz, der sie nach seiner Ansicht im höchsten Grade besitzt, und Franz Schubert, von dem jener gerade durch eben diese Eigenschaften zu trennen ist. Sie mag als eine scheinbare Ursprünglichkeit angesehen werden, hinter der sich jedoch ein grosses Wissen und Können und eine wohlgegliederte Ueberlegung verbergen, während diese Kennzeichen einer bewussten Künstlerschaft bei anderen deutlicher hervortreten. Die Unterschiede selbst zwischen den beiden genannten Meistern bestehen nach Liszt nun in folgenden Ergebnissen: „Schubert's Phantasie war eine leidenschaftlich erregte. Sie war es in einem Grade, dass sie gewisse Fähigkeiten, die leicht bei ihr zur Entwicklung hätten gelangen können, ganz brach legte. . . . Seine dramatisierende Inspiration verlangte so zu sagen die Inszenierung jedes Sujets; aber er drängte es in eine einzelne Szene, wodurch bei ihm das Lied insofern Lied blieb, als es nicht einzig nach der Darstellung einer Handlung strebte. Diesem dramatischen Lyriker war es genug, wenn er einem gänzlich subjektiven Eindruck die Form eines Auftritts — Szene, Handlung — gab. Somit verliess er nicht das natürliche Element des Liedes, das die Wiedergabe gewisser Seelenstimmungen umfasst und ihren Träumen nicht sowohl Gestaltung als Grundlage geben soll." Diese dramatische Gestaltung auf der Grundlage der im Liede dargebotenen Stimmung setzt ihn, Schubert, ausserhalb der rein formalen Lyriker und kennzeichnet ihn als den wahrheitsgetreuen Dichter in Tönen; denn nur ein solcher, nicht der Musiker an sich, vermag dem Liede als dichterischer Schöpfung seine lebensvolle Gestalt zu wahren und sich davor zu schützen, es in Formen einzwängen zu wollen, in die es nicht hineinpasst, und die oft seinen Charakter verschleiern können. Es wird später bei der Erläuterung der verschiedenen musikalischen Liedformen noch näher hierauf eingegangen werden müssen.

„Im Gegensatz zu Schubert", fährt Liszt in seiner Charakteristik fort, „ist Franz so wenig dramatisch angelegt, dass er nicht einmal einer Szene bedarf. Er ist vor allem psychischer Kolorist. . . . In sparsamen, aber um so richtigeren und markierteren Linien deutet er Situation und Landschaft an, und es gelingt ihm, diesen Teil des Bildes gerade in seiner Beschränkung um so vortrefflicher zu akzentuieren. Je karger der Raum ist, den er sich nach dieser Seite hin lässt, um so ernster ist er bemüht, die Linien zu finden, die, wenn auch mässig und einfach, doch ausreichend sind, um seinen Gegenstand zu charakterisieren. In seinen Bildern ist die Atmosphäre das Wesentliche. In dem Bemühen, den

Himmel, seine Farbe, seine Wolken, seine Durchsichtigkeit, seine verlockende und heimliche Unendlichkeit zu schildern, scheint er die Erde zu vergessen. In der edelsten Sprache der Kunst spricht bei ihm das klare, vernehmliche Echo des Gefühls, welches ihn selbst bewegte.“ Alles, was seine Seele berühre, teile er uns mit, um uns zu Mitgenossen seiner Empfindung zu machen. Dazu errege er nicht, wie es Schubert getan habe, unsere Phantasie, suche auch nicht durch ein hinreissendes Pathos zu überwältigen, sondern er skizziere nur mit sicheren Strichen seine Umrisse, um uns sogleich leise in den Zauberkreis seiner Gemütsbewegung zu ziehen und uns tropfenweise den brennenden Reiz seiner Eindrücke mitzuteilen. „Seine Lieder sind meist Stimmungen, die sich in sich vertiefen und selten dramatisch über sich hinausstreben. Seine Lyrik hat viel von der dem weiblichen Gefühl eigenen Reizbarkeit. . . . Diese Ausschliesslichkeit seiner Gefühlsweise musste natürlich auf die Art der Behandlung der von ihm komponierten Texte, selbst auf deren Wahl zurückwirken. Da seine Auffassung sich meist auf eine scharf pointierte Grundempfindung zurückführen lässt, verzichtet er notgedrungen auf ein stärkeres Betonen ihres Akzentes durch Szenierung einer Handlung. Daher kommt es, dass seine Schöpfungen oft an unerzogenen Ohren spurlos vorübergehen, während sie sich den Herzen und Gedanken, welche fähig sind, ihren Sinn zu fühlen und zu verstehen, nur um so tiefer einprägen. Dieser Sinn ist oft ein sehr verwickelter, da Franz vorzugsweise poetische Stimmungen behandelt, die in sich zwiespältig sind, die einen Gegensatz zwischen Empfindung und Situation in sich bergen.“

Im Verlaufe der bisherigen Betrachtungen ist die Stellung bezeichnet worden, in die Liszt durch das ablehnende Verhalten der Kritik ihm und anderen Meistern gegenüber hineingedrängt wurde: er wollte gleichsam eine Kritik der Bejahung schaffen, eine sachliche Untersuchung aller aus den Kunstwerken hervortretenden Eigenschaften anstellen, um damit einen über den persönlichen Interessen des Beurteilers liegenden Standpunkt einzunehmen. Wenn er dabei seine eigenen Anschauungen über die musikalische Umwandlung eines Gedichtes in ein Lied nicht unterdrücken konnte, so lag das in der Natur seiner kritischen Arbeiten, verleitete ihn aber nie, seine Meinung als Gradmesser für die Bewertung anderer Erzeugnisse zu benutzen. Es kommt nun darauf an, zunächst von der Erzeugung des Liedes im allgemeinen zu handeln, um daraus dann die Schlüsse auf die Eigenschaften des Liszt'schen Liedes im besonderen ziehen zu können.

Wenn Schopenhauer als die höchste Stufe der Sichtbarwerdung des Willens die Darstellung des Menschen in der zusammenhängenden Reihe seiner Bestrebungen und Handlungen ansieht, so erblickt er zugleich darin

auch den grossen Vorwurf der Poesie, deren Unterabteilungen durch die Ausführung jener Darstellung bedingt werden. Einmal ist der Darzustellende vom Darstellenden ganz verschieden, da der mehr oder weniger hinter dem Dargestellten sich verbirgt und zuletzt ganz verschwindet; oder der Dargestellte ist zugleich auch der Darstellende: „dieses geschieht in der lyrischen Poesie, im eigentlichen Liede, wo der Dichtende nur seinen eigenen Zustand lebhaft anschaut und beschreibt, wobei daher, durch den Gegenstand, dieser Gattung eine gewisse Subjektivität wesentlich ist.“ Die Gattung als solche schlägt er als poetische Leistung gar nicht hoch an, da es nur darauf ankomme, die Stimmung des Augenblickes zu ergreifen und im Liede zu verkörpern; er gibt aber zu, dass sich in der lyrischen Poesie echter Dichter das Innere der ganzen Menschheit abbildet, und dass alles, was Millionen gewesener, seiender, künftiger Menschen in den selben, weil stäts wiederkehrenden, Lagen empfunden haben und empfinden werden, darin seinen entsprechenden Ausdruck findet: „Ist doch überhaupt der Dichter der allgemeine Mensch: Alles, was irgend eines Menschen Herz bewegt hat und was die menschliche Natur, in irgend einer Lage, aus sich hervortreibt, was irgendwo in einer Menschenbrust wohnt und brütet — ist sein Thema und sein Stoff; wie daneben auch die ganze übrige Natur.“ Die abstrakte Zergliederung eines von aller Abstraktion sehr fernen Zustandes, wie Schopenhauer seine nun folgende nähere Betrachtung über das Wesen des Liedes nennt, kann an dieser Stelle nicht angeführt werden. Er neigt dazu, der Jugend die Tauglichkeit zur lyrischen Poesie besonders zuzuschreiben, da sie so sehr an der anschaulichen Aussenseite der Dinge haftet, und von ihr die Sonderung der subjektiven Empfindung von der objektiven Erkenntnis noch nicht vorgenommen wird. Gerade diese Sonderung ist es, auf die die grösste Aufmerksamkeit gerichtet werden muss, da aus ihrer Nichtbeachtung sogar der Wirrwarr in den Ansichten über die musikalische Behandlung des Liedes entsprungen ist. Wenn in der lyrischen Dichtung, mehr wie in jeder anderen, gerade die persönliche Empfindung ausströmen kann, und wenn sich diese dazu eigene Formen — im Reim und Rhythmus — geschaffen hat, so ist der musikalische Lyriker zunächst an diese gebunden und kann sie nicht ohne Weiteres mit den aus ganz anderen Ursachen hergeleiteten musikalischen Formen verbinden; denn dabei müsste die subjektive Freiheit des Dichters der objektiven Behandlung des Meisters unterjocht werden. Was frei empfunden worden ist, muss frei nachempfunden werden können. Für den Dichter sind die Gesetze der Form durchaus keine Schranken, da selbst in der geschlossensten Form der Sinn der Worte in fortwährendem Wechsel begriffen ist. Mit der so sehr geschätzten Form des Liedes lässt sich jedoch nur gewissen Reizen einer Dichtung, nicht ihrem ganzen inneren Gehalt beikommen: darum haben erweiterte und freiere Formen gefunden werden müssen. Wie viel

Schaden der Zwang angerichtet hat, dafür werden später noch Beispiele angeführt werden.

Es muss nun die Frage beantwortet werden, wo die gegenseitigen Anziehungspunkte für beide Gattungen zu suchen sind. Dies hat längst, schon im Jahre 1852, Richard Wagner getan, als er in der Eidgenössischen Zeitung einen Artikel über Wilhelm Baumgartners Lieder veröffentlichte, der später in den „Briefen an Theodor Uhlig" wieder zum Abdruck gelangt ist. Man sollte annehmen, dass wenigstens seit dieser Zeit — die Briefe sind 1888 erschienen — derartige Untersuchungen, die das Wesen des Gegenstandes so ohne Zurücklassung irgend eines Zweifels klarstellen, als zuverlässige Mittel zur Erlangung einer vernünftigen Einsicht empfohlen worden seien. Davon ist bis jetzt nichts zu bemerken gewesen, was wohl wieder daher rühren mag, dass sie zu sachlich, zu unumstösslich ausgefallen sind, weil sie eben ein dazu Berechtigter angestellt hat. Die besprochenen Werke kommen hier nicht in Betracht; denn Wagner will das darüber Gesagte mehr auf die Gattung als auf diese Species beziehen, „die an sich ziemlich unschuldig ist". Er beginnt mit der Schilderung der Richtung, nach der in damaliger Zeit der Geschmack sich bewegte. Diese Zeit liegt wohl über fünfzig Jahre zurück; was aber über sie in jenem Aufsatze gewagt wird, kann mit einigen unwesentlichen Veränderungen auf die heutige bezogen werden, woraus sich dann wieder ergibt, dass es mit der Herrlichkeit unserer Zeit ziemlich ebenso schlecht bestellt ist wie früher. Nur täuschen sich die Menschen gern darüber hinweg, indem sie unbedeutende äusserliche Verbesserungen als ungewöhnliche innere Fortschritte anpreisen, womit der Kern der Sache niemals getroffen wird. „Gedichte", so klagt Wagner, „die fast kaum nur für den laut gesprochenen Vortrag, sondern meist bloss für die stumme Lektüre bestimmt sind, werden in einer Weise in Musik gesetzt, dass sie, bei endlich gesungener Ausführung, dem eigenen Dichter notwendig als etwas ihm Wildfremdes vorkommen müssen. Bei einem Gedichte, welches als Litteraturgedicht bereits vollkommen der Absicht des Dichters genügte und somit eine musikalische Ausführung gar nicht aus sich bedang, kann die musikalische Komposition natürlich auch bloss wiederum ein besonderes Gedicht des Musikers sein, das mit dem Wortgedichte einen oft ganz willkürlichen im besten Falle einen nur ganz allgemeinen Gefühlszusammenhang hat. Es handelt sich bei musikalischen Liederkompositionen unserem Lieder spielenden und singenden Publikum daher zunächst nur darum, ob eben die Musik, d. h. die Melodie an sich gefällig und unterhaltend sei; der „Text" ist dann nur insofern von Wichtigkeit, als man zu den verschiedenen Versen die selbe Melodie wiederholt singen oder spielen kann. Er schreibt dann das Gefallen an diesen Melodien der Mode und der in ihr herrschenden Gesangsmanier zu und folgert daraus, dass die Fähigkeit, das Modebedürfniss zu befriedigen, nicht im Mindesten an die Bedingungen des Genies ge-

knüpft ist. Die Bedürfnisse der Mode machen sich zu allen Zeiten geltend, nur wechseln sie und wollen auf verschiedene Art befriedigt werden. Damals liebte man das Seichte und Gehaltlose, heute machen sich Verschrobenheit und Unnatur sowohl in den Kompositionen wie in der Ausführung breit und lassen sich dafür das Eigenschaftswort „genial" zuschreiben. Wenn Wagner an jener Stelle verlangte, dass der Musiker zu dem Gedicht, das eine Empfindung in ihm hervorgerufen hat, in die innigste Beziehung treten müsse, um jene auch Anderen mitteilen zu können, so würde er heute vielmehr eine Beschränkung in diesen Beziehungen vorschreiben und verlangen, dass der Musiker zunächst durch das Gedicht überhaupt eine Empfindung in sich erwecken lassen solle; denn sonst gelingt diesem nur, dem Gebilde „die nötige individuelle Gestalt zu geben", da er eben „die sinnliche Erscheinung desselben in die innigste Berührung mit der wiederum sinnlichen Erscheinung des Wortgedichtes selbst" gesetzt hat: aber, da er zuvor keine Empfindung gewonnen hat, hat ihm diese auch kein Tongebilde eingeben können, in welchem sie sich mit befriedigender Kenntlichkeit aussprechen würde. Daher besitzen wir zahlreiche Tonzeichnungen, denen es völlig an empfindungsvoller Musik in edlem Sinne gebricht.

Bei der näheren Betrachtung der in Rede stehenden Tongebilde selbst findet Wagner, dass sie „ganz in dem Grade auch musikalisch werden, als sie von einem bedeutenden Inhalte des Gedichtes angeregt sind, was uns von der gesunden Stellung des Musikers zum Dichter das beste Zeugnis gibt. Durchgehends sind diese Tongebilde edel, und jeder Einfluss der modernen Manier auf sie verliert sich genau in dem Maasse, als sie in ihrer sinnlichen Erscheinung an die ebenfalls sinnliche Kundgebung des Gedichtes sich anschliessen; wo von dem Komponisten bei seiner natürlichen Stellung zum Dichter geradewegs das Bedürfnis gefühlt wird. In dieser Richtung, wenn er ihr bei seinem gesunden künstlerischen Gefühle treu bleibt, muss Baumgartner endlich in die Notwendigkeit geraten, den Dichter aufzusuchen, der durch seine Gedichte nichts mehr der rein musikalischen Willkür des Komponisten überlasse, sondern in ihnen ihm den vollständigen sinnlichen wie sinnvollen Keim für die Blüte der Melodie zuführe, also den Dichter, der nicht nur seine Empfindung zu musikalischer Erfindung allgemeinhin anrege, sondern in seinem Verse selbst den lebendigen Stoff zum Auffinden der ihm nötigen Melodie zuführe."

Hier finden wir das Grundgesetz für den aus der Natur der Verbindung zwischen Dichtung und Musik herausgewachsenen Organismus, dem wir den Namen Lied gegeben haben, ein Gesetz, das um so grössere und allgemeinere Gültigkeit beanspruchen kann, als es nicht von aussen, etwa von einer beliebig zusammenbauenden Aesthetik dem Kunstwerk zugewiesen, sondern ihm unmittelbar entnommen worden ist. Gerade zu der selben Zeit, als jene Auseinandersetzung, die so deutlich und klar ist, in der

Eidgenössischen Zeitung erschienen war, veröffentlichte der angesehene Theoretiker Moritz Hauptmann sein Hauptwerk „die Natur der Harmonik und der Metrik", in dem er so ziemlich zu dem entgegengesetzten Resultate der Beziehungen zwischen der Poesie und der Musik gelangt, abgesehen davon, dass die ganze Abhandlung hierüber ziemlich verworren ist. „Sie" (die Musik), behauptet Hauptmann, „hat in der Gefühlssprache verbunden auszudrücken, was die verständige Wortsprache nur getrennt auseinander und nacheinander setzen kann. Wo diese von Freude und Leid spricht, und gesondert erst das Eine, dann das Andere nennen muss, da wird die Musik das Leid in der Freude und die Freude im Leide ausdrücken können und ausdrücken sollen; nicht aber das eine Wort freudvoll, das andere leidvoll zu betonen haben." Wie sich der Verfasser jenes sonst sehr bedeutenden Werkes diese Art der musikalischen Schaffensweise gedacht hat, darüber hat er nichts weiter angegeben. Wohl aber fügt er noch hinzu, dass „der musikalische Ausdruck hierin den sprachlich-poetischen weit hinter sich lässt, und die Musik, wo sie nicht eben bloss deklamatorisch, bloss wortbetonend ist, immer die Poesie sich unterordnen wird." Wohin eine so einseitige Unterordnung der einen Kunst unter die andere führen kann, das werden bei der Betrachtung der strophischen Lieder, auf die von den Theoretikern immer der grösste Wert gelegt wird, die Entstellungen und Verdrehungen verdeutlichen, die sich so manches reizende Gedicht hat gefallen lassen müssen. Da wird sich dann auch zeigen, ob Hauptmann das Richtige getroffen hat, wenn er sagt, „der Wortausdruck hat an den musikalischen keinen anderen Anspruch geltend zu machen, als den, dass er nicht verletzt werde durch unverständige, widersinnige Betonung; nicht aber, dass der musikalische in alle seine Einzelheiten eingehe und sie mit Tönen auszudrücken suche: denn die Musik betont den Gefühlskomplex, der in den Worten enthalten, nicht die Worte selbst." Gegen alle diese Forderungen möchte die Dichtung denn doch gewichtige Einsprache erheben, da sie wohl als Schwester, aber niemals als Magd behandelt zu werden fordern kann und wird. Auch darf sie schon deshalb eine Art Herrschaft für sich in Anspruch nehmen, weil sie das Recht der Erstgeburt besitzt, und weil sie recht gut ohne Musik bestehen und für sich sprechen kann, was diese aber nicht kann, wenigstens im Liede und in vielen anderen Fällen auch nicht. Die Dichtkunst ist die Erzeugerin, der Boden, der die Musik hervorbringt. Deshalb braucht das Hervorgebrachte nicht weniger geschätzt zu werden. Was schadet es, wenn man den Ursprung eines Erzeugnisses nachweisen kann! Das mag für dessen materiellen Wert im Geschäftsleben wohl von Wichtigkeit werden, für den ideellen in der Kunst jedoch niemals, höchstens für die Einsichtslosen, deren Verständniss sich nur nach dem Nimbus des Namens richtet, aber nicht nach dem Wesen des Werkes. Die Musik steht mit ihrem Schöpfen aus dem nie versiegenden Quell der Dichtung gar nicht

allein: entnehmen etwa Malerei und Bildnerei vielfach ihre Stoffe nicht auch aus dieser? Mangelt es ihnen darum an Bedeutung? So viele schöne Gesänge würden uns nicht geschenkt worden sein, wenn nicht das Wort des Gedichtes den Musiker zu ihrer Schöpfung gereizt hätte. Dass sie darum doch eine eigene, von keiner anderen Kunst erreichbare Schönheit des Ausdruckes besitzen, wer wird das leugnen wollen? Ob uns aber die selben Klänge, die uns in Verbindung mit einem Dichterwerke so mächtig ergreifen und erschüttern, in gleicher Weise gefesselt haben würden, wenn sie ausserhalb dieser Beziehung, ganz für sich allein hätten wirken müssen, das kann doch nicht so leicht entschieden werden. Dagegen sehen wir, dass sie wohl imstande sind, sobald wir jene Beziehung kennen gelernt haben, uns nun auch ohne diese in den gleichen Zustand zu versetzen, wie früher im Verein mit ihr: in der Erinnerung wird sie uns durch die Klänge zurückgespiegelt.

Aus allen Beweisführungen für die ungebundene Ausdrucksmöglichkeit der Musik geht doch nur hervor, dass mit einer gewissen Aengstlichkeit zu schützen versucht wird, was anzutasten niemandem eingefallen ist oder einfallen wird. Wenn zuweilen einmal ein Schutz sich als dringend notwendig erweist, so müsste er in hohem Grade auf ein abgeschlossenes Dichterwerk fallen, dessen Wert wohl erkannt, aber nicht tief genug empfunden worden ist, da sonst seine Verbindung mit der Musik nicht geduldet worden wäre, bei der es nichts gewinnen, aber viel verlieren musste, und nicht nur viel, sondern sogar Alles, wie in dem Falle, in dem es sich um die Gounod'sche Musik zum Goethe'schen „Faust" handelt. Was ist denn dadurch gewonnen worden, dass man diese edelste deutsche Dichtung hat ruhig verunstalten lassen? würde in der Geschichte der Musik eine Lücke vorhanden sein, die noch ausgefüllt werden müsste, wenn es diese französische Musik nicht geben würde? Ihr ist die übergrosse Wertschätzung nur zuteil geworden, weil sie gerade mit jener Dichtung verknüpft worden ist, und deren Verzerrung hat den Deutschen nur deshalb die Schamröte nicht ins Gesicht getrieben, weil sie am Seichten einen so grossen Geschmack finden, dass sie darüber selbst das tiefsinnigste Meisterwerk, um dessen Besitz sie alle gebildeten Völker der Erde beneiden, ruhig in eine leichtfertige Liebesgeschichte verwandelt sehen können und einen so traurigen Vorgang noch deshalb bejubeln, weil diese Schändung das Ausland besorgt hatte. Es muss einen Jeden, dem die Beschäftigung mit der Kunst als etwas Ernstes gilt, mit Verwunderung erfüllen, wenn er sieht, dass gerade Diejenigen, die so erbittert für die Unantastbarkeit der Musik glauben kämpfen zu müssen, durchaus nicht erkennen oder empfinden, welchen Versündigungen an ihrem Schützling sie ahnungslos das Wort reden, in welches zweifelhafte Licht sie ihn setzen, indem sie ihn, der doch nach ihrer Ueberzeugung eine beispiellose Selbstherrschaft ausüben soll, nun zu einem so niedrigen Mittel greifen lassen, wie das eines ist, dass die Musik ihren Stolz preisgibt

und die Verbreitung, die sie ohne Hülfe nicht gefunden hat oder finden würde, in Verbindung mit einem geknechteten Genossen zu erlangen trachtet. Aus den verwickelten Irrgängen der Theoretiker wird nur dann ein Ausweg gefunden werden, wenn einmal die Achtung eine viel stärkere und zwingendere geworden ist, die einem jeden Werk, sobald es auf irgend einem Gebiete als ein Kunstwerk gelten darf, geschuldet werden muss. Es büsst auch Nichts von seiner Achtung ein, wenn es in sich den Keim zur Erzeugung eines gleichwertigen Kunstwerkes in einer anderen Kunst birgt, wenn es, wie eben ein Gedicht dies tut, der Musik den Becher darreicht, in dem die melodischen Perlen glänzen. Das ist eine herrliche Seite der dichtenden Kunst, dass ihre Meister, fernen Klängen lauschend, ohne selbst sie bannen zu können, nur das Ohr des Musikers auf sie hinlenken, damit dieser sie zu bestimmten Gebilden forme, die in der Umrankung ihrer Schöpfungen zu neuen Erscheinungen zusammenwachsen.

An einer Stelle in den „Briefen über Don Carlos“ sagt Schiller „sobald das Gebäude steht, fällt das Gerüste“. Er verweist damit auf die tiefere Entwicklung der Handlung, in der ein anfangs als Hauptsache erschienener Teil, nachdem er genügend zur Vorbereitung gedient hat, in den Hintergrund gerückt wird. Das Schiller'sche Wort lässt sich jedoch im weiteren, allgemeineren Sinne auf verschiedene Verhältnisse in der Kunst anwenden, in der musikalischen besonders auf die Beziehung der Form zum Inhalt, indem wir die erstere in ihrer geschichtlichen Umänderung als das „Gerüste“ bezeichnen, das in manigfacher Gestaltung geholfen hat, den letzteren, „das Gebäude“, in immer reicherem Maasse deutlich werden und schliesslich dahin gelangen zu lassen, der wahre und lebendige Ausdruck des menschlichen Innenlebens zu werden. Dazu war sie notwendig: das war ihre Aufgabe, bei deren Lösung sie vielfach als Zweck betrachtet wurde, obwohl sie immer nur Mittel gewesen ist und bleiben soll. Nun ergiesst sich das Innenleben in viele Zweige und Gestalten der Schönheit, und so zahlreich und so von einander verschieden diese sein können, je nach den zeitlichen Wandlungen der Anschauung, denen sie unterworfen sind, so manigfaltig und so veränderungsfähig müssen auch die Formen sein, in denen Das zu Tage tritt, was wir unter dem Begriff der Schönheit zusammenfassen, was jedoch noch nicht schön an sich zu sein braucht, da wir das Wort „Schönheit“ anwenden, um darunter das ganze Wesen der Kunst zu verstehen, von dem jenes nur einen Teil bildet. Wie die Form, um die Schönheit in ihrem ganzen Zauber zu enthüllen, allmählich zur Notwendigkeit geworden ist, wird sich, ohne dass es hier in seiner Entwicklung vom Ursprung an dargestellt werden wird, bei der Betrachtung der verschiedenen Formen des Liedes, in die wir jetzt eintreten, leicht von selbst ergeben. Da wird sich auch

verdeutlichen lassen, bis zu welchem Grade sie wird der Freiheit geniessen können, ohne in Formlosigkeit zu verfallen, wenn der Künstler sich zu der höchsten Aeusserung des künstlerischen Gestaltungsvermögens, zu dem Gebrauch der Freiheit innerhalb der Notwendigkeit durchgerungen hat.

Alle Regeln, die von der Theorie aufgestellt und der Befolgung anheim gegeben werden können, sind niemals eigene Erfindungen der Theoretiker, sondern von diesen den vorhandenen Kunstwerken entnommen. Für den Künstler haben sie nur soviel Wert, als ihm die Uebersicht über das gesammte Material durch ihre Zusammenstellung erleichtert wird; denn was er vermöge seines künstlerischen Scharfblickes aus einem Kunstwerke herausliest, ist ganz etwas anderes als eine trockene Regel. Auch würde er sich vergeblich fragen, welchem Meister er in Bezug auf die Regeln gehorchen lernen soll, da jeder seine eigenen geschaffen hat, durch die, wenn man diese als verfassungsmässige Einrichtungen hinstellen wollte, die Regeln der anderen Meister als umstürzlerische Bestrebungen unterdrückt werden müssten. Unter den Theoretikern ist Eduard Krüger einer der scharfsinnigen und geistvollen gewesen. Was er über die Formen des Liedes geschrieben hat, soll hier als Faden benutzt werden, um durch die dunklen Gänge der Theorie ans helle Licht der Schöpfung selbst zu gelangen. Nach ihm bildet die Liedform als geschlossene oder feste Form den Grund-Typus aller eigentlich musikalischen Kunstformen und wird auch als periodische Melodie gedacht. Den Unterschied des Schweifenden und Geschlossenen sucht er lediglich in der Formschönheit, nicht etwa im realen oder realistischen (sachlichen) Inhalt; daher denn für ihn Wahrheit und Dichtung, Prosa und Poesie, fortlaufende Rede und rhythmisch gebundene, logische Wortsprache und mystische Sangweise keine Gegensätze oder feindliche Geschwister sind, wenn sie auch von einer ziemlich geläufigen Vorstellung für solche gehalten würden. Zwar wird, so schliesst er weiter, nicht jeder Inhalt in jede Form gleich willig eingehen und auch bei Uebertragungen des selben Inhaltes in verschiedene Formen der Inhalt eine gewisse Veränderung erleiden: aber der logisch reale Inhalt begründet nicht die Form-Unterschiede, da es unbestreitbar ist, dass eine Heldensage sowohl episch als lyrisch oder dramatisch oder prosaisch, ein Heldenbild plastisch oder malerisch dargestellt werden kann. Es liegt auf der Hand, dass Krüger schon im Beginn seiner Untersuchungen sich den Unterschied der Bedingungen für die verschiedenen Arten der Formen hat entgehen lassen, da derartige Gestaltungen, wie Epos und Drama beispielsweise, in ihren gegensätzlichen Unterschieden nur durch die Verschiedenheit des Inhalts bedingt werden, und dass gerade durch diesen auch ihre „Form-Unterschiede“ hervorgehoben werden. Der Held des Epos ist eine unveränderliche, festgefügte Figur, dessen Schicksale in ihrem Verlauf erzählt werden, während der Held im Drama erst durch seine Beziehungen zum

Schicksal eine Figur wird, eine erliegende oder überwindende. Auf richtigerem Wege befindet sich Krüger schon, wenn er sagt, dass zwischen Prosa und Poesie nicht die Frage nach der realen Wahrheit als Kriterium stehe, da es eben sowohl verlogene Prosa als poetische Wahrheit gebe, obgleich er damit den Kern des Unterschiedes nicht ganz getroffen hat. Dann behauptet er weiter: „der Gegensatz von fortlaufend und abgestuft, dieser nicht materielle sondern formelle Unterschied, gestattet allerdings Mischformen, wo Eins ins Andre übergeht, indem das Rezitativ sich in gehobener Stimmung dem Liede nähert, das Lied in logische Bedeutsamkeit umwendend deklamatorisch rezitiert; die entschiedenen oder reinen Formen dagegen behaupten das inwohnende Gesetz der Beharrlichkeit und sind der eigentliche Gegenstand der Kunstlehre."

Wenn diese Einteilung auch auf den ersten Blick unverfänglich zu sein scheint, so enthält sie doch auf ihrem Grund die Möglichkeit einer Schlussfolgerung, die nur zu bald zu Tage treten wird, und gegen die nicht streng genug Verwahrung eingelegt werden kann. Krüger rechnet es mit Recht Marx zum Verdienst an, dass er auf die Liedform das Hauptgewicht der Lehre gelegt hat, und stimmt mit ihm darin überein, dass Melodie, Typus und Liedform synonym seien. Wenn nun die Melodie als der Grundbegriff alles musikalischen Sonderlebens hingestellt, und unter Typus die Benennung stehender oder herkömmlicher Formen innerhalb des gesammten Kunstgebietes verstanden wird, so mag dies gültig sein. Wenn daraus gefolgert wird, dass die Liedform der höchste aller Typen, ihr Erstes und Letztes, Keim und Abschluss, Mittelpunkt der allgemeinen und Scheidepunkt der besonderen Kunstlehre sein soll, so mag auch diese Vorliebe, obgleich sie schon aus einem Sprung in der Gedankenfolge hervorgewachsen ist, Jedem gegönnt werden, der solche Abstufungen zwischen Niedrig und Hoch liebt und für nötig hält. Wenn aber nun aus diesen Vordersätzen der Schluss gezogen wird, dass für eine unendlich fortlaufende Melodie in einer vernünftigen Lehre kein Platz vorhanden sein könne, da sonst mit Umkehrung der gangbaren Wortbedeutungen auch alle Begriffe umgekehrt werden müssten, und dass ferner unter Wagner's Tongebilden nicht jene fortgelaufenen, sondern die periodisch geschlossenen volkstümlichen Wert hätten und als künstlerisch wahre, von Freund und Feind anerkannt seien, so bricht damit das ganze für die geschlossenen Formen kunstvoll errichtete Gebäude krachend zusammen; denn einmal muss in einer Kunstlehre, gerade, wenn sie vernünftig sein soll, für alle Formen Platz sein, und ausserdem ist es ganz gleichgültig, ob eine Form volkstümlichen Wert hat oder nicht. Aus dieser Entgleisung, die aus vielen als ein Beispiel herausgenommen ist, wird wiederum ersichtlich, dass eine Theorie nur dann eine allgemeine Bedeutung beanspruchen kann, wenn sie nicht eine Form als Gebot aufstellt, sondern sich mit der Form in allen ihren Verzweigungen beschäftigt, da eine Form nur immer einen

Teil des unermesslichen Kunstgebietes ausmacht. Sobald ein Theoretiker sich dieser Erkenntnis nicht verschliesst und sich nicht an eine einzige Aeusserung der schaffenden Triebkraft anklammert, wird der Zwiespalt zwischen seinen Anschauungen und denen der Künstler immer mehr verringert werden.

Das Lied als gesungenes Wort wird, wie Krüger weiter ausführt, Wortkunst und Tonkunst so innig verbunden zeigen, dass der Vorzug eines vor dem anderen eigentlich schwinden sollte. „Aber ein Vorzug des tönenden Elements tut sich dennoch kund, nicht bloss sinnlich, indem der musikalische Liedes-Klang das seelische Nervenleben lebhafter anrührt, als das freibewusste Geistleben, sondern auch geistig, indem eine schwache Dichtung mit guter Melodie sogar dem Geiste willkommener ist, als eine edle Dichtung mit hässlicher Melodie.“ Dass in diesen Sätzen, wenn auch unbeabsichtigt, der Grund für die oft ganz einander entgegenlaufenden Ansichten über das Wesen der Musik verborgen schlummert, liesse sich aus der Geschichte der Aufnahme leicht nachweisen, die die musikalischen Kunstwerke im vergangenen Jahrhundert gefunden haben. Trotzdem der Einfluss der Musik auf die geistigen Bewegungen unserer Zeit ein ungeheuerer geworden ist, wird ihr immer wieder nur eine zweifelhafte Rolle zugewiesen und besonders da, wo sie gleichsam als Herrscherin gefeiert werden soll. Dass es sich bei der Verbindung von Wort und Ton um ein gegenseitiges Durchdringen handelt, wird nicht beachtet; denn sonst könnten jene Sätze nicht aufgestellt werden. In beiden erscheint, zunächst die Dichtung überflüssig; denn eine schwache Dichtung verdient nicht, mit einer guten Melodie verbunden zu werden, und eine edle Dichtung sollte vor einer hässlichen Melodie bewahrt werden. Sodann ist aber auch die Melodie überflüssig; denn eine gute Melodie wirkt für sich allein und bedarf daher keiner Dichtung, durch die sie noch obendrein, wenn diese schwach ist, in ihrer Wirkung beeinträchtigt werden kann, und eine hässliche Melodie beachten wir nicht weiter, sondern nehmen die damit verknüpfte edle Dichtung als Kunstwerk allein entgegen. Daraus geht somit hervor, dass in beiden Fällen stäts der Teil verlieren muss, der von Haus aus der wertvollere gewesen ist, und dass der schwächere nichts oder nur sehr wenig gewinnen kann. — Diese Auseinandersetzungen mit den Lehren der Aesthetiker können fast den Anschein erwecken, als sollte dieser Betrachtung einer begrenzten Abteilung der musikalischen Schöpfungen eine theoretische Abhandlung über deren ganzes Gebiet untergeschoben werden, was mir jedoch ganz fern liegt. Man muss öfters durch Kamine kriechen und über Gletscher klettern, wenn man den aussichtsreichen Gipfel des Berges gewinnen will.

Nach Erörterungen über die geschlossene Form des strophischen Liedes, „eines Typus, den vor allem das deutsche Volkslied ausgebildet hat“, und über dessen Metrik teilt Krüger die Lieder in monostrophische, „solche,

die Eine Strophe durchhalten und in dieser Weise die Wiederholungen selbst in rhythmischer Kraft verwenden: das ist die ursprüngliche und eigentliche Liedform" — und in polystrophische, „die nicht wiederholte, sondern verschiedene Liedweisen verknüpfen". Zu diesen letzteren rechnet er zuerst die durchkomponierten Lieder, „welche entweder aus Anlass manigfaltigeren (realen) Wortinhalts einer wiederholten Weise sich ungern anschmiegen oder in unermüdlicher Lust der Bildkraft ein Mehrfaches hinstellen. Jene Art nähert sich dem Dramatischen, ergibt also eine logische (poetische) Unterart; diese ist rein musikalisch, eine umfassendere, weitergestaltende Kunstform. Aus beiden entwickeln sich die zyklischen Formen, d. h. Verbindung mehrerer in sich geschlossenen Ganzen zu einem grösseren rhythmischen Gesammtkörper." Mit Uebergehung der für diese letzteren gefundenen Unterabteilungen — Kreislieder (Arien) und Liederkreise — folgen wir Krüger bei der Betrachtung der verschiedenen Arten, da wir schon aus den letzten Sätzen haben ersehen können und es auch weiter sehen werden, dass er stäts ein feinsinniger Beobachter gewesen ist, sobald er nicht im Hintergrunde eine Spitze gegen irgend eine seinem Schauen und Empfinden zuwiderlaufende Kunstbewegung ruhen hatte. Dann konnte er sogar auf seinem Wege zu Ansichten gelangen, die denen der Grossen ähnlich waren, wie die von ihm über das Volkslied geäusserten sich ungefähr mit den von Liszt aufgestellten und oben in anderem Zusammenhange angeführten decken. Unter diesem Namen werde nach gangbarem Gebrauche das allem Volk zugängliche, dem natürlichen Menschen angemessene Lied verstanden: „Ein logisch-ästhetischer Gegensatz von Volks- und Kunstlied findet nicht statt; denn manche Kunstlieder sind leicht eingänglich, manches Volkslied fremder Zeiten und Völker hat für uns nicht die erwartete Fasslichkeit. Eben so wenig ist das Wort Volkslied kritisch zu fixieren, als wäre etwa die Namenlosigkeit des Urhebers oder der erweislich älteste Gebrauch im Volkes-Munde entscheidend; denn in jenem Falle könnte ein Lied aufhören Volkslied zu heissen, sobald man den künstlerischen Urheber erführe — im anderen Falle aber würden Lieder, aus alten Singspielen ins Volk übergeflossen, doch immer Kunstlieder bleiben. Demnach lassen wir uns genügen mit dem nicht wissenschaftlich, sondern tatsächlich, historisch erkannten Volksliede, dem Liede, das in Volkes Mund wirklich verbreitet und geliebt ist, weil sein Wort und Ton allgemein menschlich ist, von naheliegendem, herzrührendem Inhalte, sei es aus weltlichem, naturfreudigem oder aus heiligem Gebiete. Um es aber zu verstehen und liebend zu erkennen, bedarfs nur, dass Einer selbst des Volkes sei, heisse er nun von Haus aus Fürst oder Bauer; denn die himmlischen Gewalten der Schönheit sind keinem irdischen Range untertan und fliehen nur den, der sie auf falschem Wege sucht. Einen Wesensunterschied des Volkischen und Künstlerischen begründet aber die unbewusste Absicht-

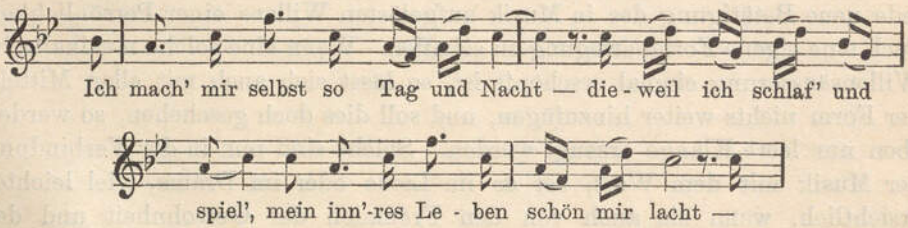
losigkeit gegenüber der bewussten Tendenz oder die selbstvergnügte Schaffenslust und Schönheitsfreude gegenüber den ethischen, mythologischen, politischen und anderen Ideen im Kunstgedicht.“ Dieser in der Entstehungsart ruhende geistige Unterschied beeinflusst auch den äusserlichen, den körperlichen in den harmonischen und rhythmischen Gebilden. Doch findet sich wiederum in diesen eine gemeinsame Grundlage, die ganz naturgemäss erscheint, sobald man erwägt, dass die Gestalt des Volksliedes, bei aller Einfachheit und Ursprünglichkeit, doch schon die Keime der Form des Kunstliedes in sich trägt, weil jede Form, mag sie noch so unscheinbar aussehen, niemals der Willkür, sondern einer gesetzmässigen Gliederung entsprungen sein muss. Sie hat sich stäts aus dem Gegenstande, den sie umschliesst, herausentwickelt. Ihre tiefere Ausgestaltung muss daher mit jenem in seinem weiteren Verlaufe gleichen Schritt halten, in unserem Falle also mit der Entwicklung des Kunstliedes. So wie dies an gewisse Grenzen gebunden ist, so wird auch seine musikalische Form, wenn sie künstlerischen Wert beanspruchen will, sich nicht ins Unbegrenzte verlieren. Damit soll keine Verneinung verlangt werden; denn wenn einerseits gesagt werden kann, dass „jedes wirkliche Leben sich gegen die Welt-Ewigkeit verneinend verhalte“, so muss dem entgegen gehalten werden, „dass alle Maassgrenze, oder in unserem Gebiete alle Kunstform, bejahende Gestalt sei, Bejahung des Leibeslebens, eigentümliche Schönheit der Istigkeit und Ichtigkeit; daher denn das Ich, und somit auch die Melodie, nichts Anderes verneint als die Verneinung“.

Die Schwierigkeit für die Gestaltung der Liedform hat in dem Zusammentreffen zweier Wesen gelegen, von denen jedes ein eigenes Leben führt: das eine ist die Musik, deren Gesammtbild in der Melodie, der „geistig bewussten Wirklichkeit des Tongebildes“, zur Erscheinung gelangt, das andere ist die Dichtung, die aber in der Verbindung mit der ersteren der letzteren einen bestimmten Charakter verleihen soll. An dieser Stelle müssen wir unseren Führer verlassen, weil er uns verlässt; denn er geht von der Voraussetzung aus und hält sie auch in allen vorkommenden Fällen fest, dass der musikalische Teil des Liedes unter allen Umständen seine „Eigenlebendigkeit“ bewahrt, dass es darum notwendiger ist, ihn stäts als ein frei schaltendes, durch keinen fremden Einfluss in seinem festen Gefüge zu erschütterndes Ganzes zu betrachten, als ihn sich durch die zwingenden Ansprüche des über ihm schwebenden Gedichtes beeinträchtigt zu denken. Zu diesen Widersprüchen in den Anschauungen verleitet nicht etwa gleich die Anlage der musikalischen Gestaltung, da diese keine Schwierigkeiten darbietet; denn der musikalische Rhythmus lässt sich leicht der Metrik des Gedichts anpassen, sobald für dessen inneren Gehalt ein entsprechender melodischer Zug gefunden worden ist. Auch die rein musikalischen, von jeder Einwirkung, auch von einer dichterischen, unabhängigen Hebungen und Senkungen der melodischen Gliederung und

die dadurch bedingten symmetrischen Gruppen von zwei zu zwei, von vier zu vier und von noch mehr mit vier vervielfachten Takten sind ohne besondere Hindernisse mit der vorliegenden Behandlung der Sprache in Einklang zu setzen. Selbst kleine Abweichungen, die entweder Kürzungen oder Erweiterungen jener Gruppen sein können, werden die Entfaltung des musikalischen Gedankens nicht beschränken, kommen sie doch auch im eigenen Gebiet der Musik vor, wenn der Schöpfer seine Absicht nicht anders erreichen kann und doch in den Grenzen der Form bleiben will. Die Schwierigkeiten beginnen erst im weiteren Verlaufe der Angliederung an den Fortgang der Dichtung, wenn die Stimmung und der Ausdruck wechseln und sich in kleine Seitenzweige auswachsen; denn das einzelne Wort kann trotz der Gebundenheit der Rede doch innerhalb der Metrik noch immer den kleinsten Regungen der Empfindungen des Dichters folgen und gehorchen, während der Ton allein nicht so schnell von der Stelle kommen kann, die er in einer Tonreihe gefunden hat. Ebenso kann diese auch nicht ohne Weiteres aus der Kette losgelöst werden, zu deren Gliedern sie gehört, und durch ein fremdes ersetzt werden. In gedankenvoller Schilderung hat Krüger diese Verschiebung der Glieder dargelegt, aber gerade damit die Unmöglichkeit einer reinen strophischen Form bewiesen, da er übersieht, dass die musikalische Persönlichkeit mit der dichterischen in Schwierigkeiten geraten muss, sobald jene persönliche Note in ihren Aeusserungen sich geltend macht, der Liszt in jedem Kunstwerk zunächst nachspürte, wie er auch erst näher an dieses herantrat, wenn er jene gefunden hatte. „Jede neue rhythmische Fassung, sagt Krüger nun, verwandelt die harmonisch-tonische Grundlage zu neuer Seelengestalt, und der Rhythmus beweist sich hier wiederum als Urphänomen, indem er das Erste und Letzte ist, das ursprünglich Allgemeinste und zugleich alle späteren Individual-Gebilde mit gestaltende, der Durchbruch des Ewigen in die Zeitlichkeit. Und so bestätigt sich jenes in den Anfängen der Melodie Erkannte, dass während die Bilder der Sichtbarkeit nur Umrisse des Lichträumlichen bringen, ihnen gegenüber die Tonwelt schöpferische Stimmen vernehmen lässt, das Wallen und Wollen des Ich vor, mit und nach der Tat. Daher die Melodie ein Ausdruck der Persönlichkeit, den so innig keine andere Kunst geben kann: der Persönlichkeit, die ihr Zentrum wissend und schauend besitzt, und in diesem Wissen und Schauen Tat und Leid erfährt auf unnennbare Weise, jedem anderen Wesen unbeschreiblich ausser dem verwandten, dessen Seele das Verwandte in Liebe empfängt und nachlebt". Wie wir schon früher feststellen konnten, befinden sich unter den Sätzen dieses Theoretikers viele, zu denen diese ganz besonders gehören, die recht gut in einer aus der vorurteilslosen künstlerischen Gedankenwelt erwachsenen Aesthetik einen Platz finden können. Auch jetzt bedürfte es nur eines Schrittes, um von den klar gestellten, allgemeinen Begriffen zu den mit der wirklichen Kunstwelt übereinstimmenden Folge-

rungen zu gelangen; aber diesen Schritt kann er wieder nicht tun, da er aus Vorliebe für die Alleinherrschaft der musikalischen Persönlichkeit sich nicht von der einmal gefassten Ueberzeugung frei machen kann, dass diese sich die dichterische Schöpfung rücksichtslos unterjochen müsse, eine Ueberzeugung, die sogar eine Zeit lang in den schaffenden Musikern anzutreffen war, und die diese zu manchen Ungereimtheiten verleitet hat. Wo bliebe dann aber, wenn Krüger damit im Rechte wäre, die Herrlichkeit des Dichters, in dem sich, wie uns Schopenhauer oben gelehrt hat, das Innere der ganzen Menschheit abbildet, oder wie könnte ein lyrisches Erzeugnis als Spiegelbild der Weltseele im Innern des Menschen Geltung behalten, wenn es ungerächt in eine schablonenhafte musikalische Form gezwängt werden dürfte?

Wenn nun festgestellt werden kann, dass beide Schaffende, der dichterische und der musikalische, von der gleichen seelischen Erregung zu künstlerischen Aeusserungen getrieben worden sind, so liegt darin die bindende Vereinigung bei ihrem Zusammentreffen, vor dem jedoch, was nicht übersehen werden darf, jene Erregung schon das Kunstwerk hervorgebracht hat, das nun zum Brennpunkt der Vereinigung werden soll. Aber wozu ist diese nötig? Wohin soll sie führen? Nicht in jedes seiner Werke vermag der Dichter den ganzen Inhalt seiner Empfindungen auszugiessen; es bleibt ein Rest übrig, den die sonst so reiche menschliche Sprache nicht auszudrücken vermag. Diese Lücke kann vermöge ihrer reicheren Ausdrucksfähigkeit nur die Musik ausfüllen, und da sie es in unzähligen Fällen mit so grosser Bestimmtheit getan hat, so liesse sich daraus allein schon der Beweis dafür gewinnen, dass sie mehr als bloss ein angenehmes Gemisch von Tonfolgen, dem der Name des „Musikalisch-Schönen" beigelegt worden ist, dass sie einen mit der inneren Welt des Menschen verwachsenen Inhalt in sich bergen muss. Ist dieser, wenn er im ungebundenen musikalischen Kunstwerk niedergelegt und aus ihm herausgelesen werden muss, vielen Deutungen unterworfen, wie es alle höheren Offenbarungen des Menschengeistes sind, so kann ihn der Musiker in der Beziehung zu dem Inhalt des Gedichts zu einer Deutlichkeit erheben, die nur die von ihm gewünschte Entzifferung zulässt. Diese Klarheit hat er nur dadurch gewinnen können, dass er bei dem Versuch, die beiden Künste, die Dicht- und die Tonkunst, in ihren Geschöpfen in friedlichen Einklang zu bringen, sich eines Teils seines Selbst entäussert und den Forderungen der Dichtung die strenge musikalische Entwicklung zum Opfer gebracht hat, wenigstens die Entwicklung, die sein musikalischer Entwurf ohne jene Einwirkung genommen haben würde. Bei dieser teilweisen Unterordnung unter die dichterische Idee vermag er von dem persönlichen Etwas, das er in seinen Leistungen stäts ausprägen will, immer noch mehr zu retten, als er es in der Gebundenheit der strophischen Form im Einzelnen und unter dem Zwange der theoretischen

Gesetze im Allgemeinen kann. Dieser entspringt sogar nicht immer dem ehrfurchtsvollen Gefühl vor der erhabenen Strenge der Musik, sondern oft nur, wie die Lebensgeschichte ihrer Söhne es gelehrt hat, der aus den Lehrjahren in die Meisterzeit hinübergeschleppten Gewohnheit, von der sich auch grosse Meister erst dann ganz befreien, wenn sie die letzten Schranken, die ihnen den freien Blick über die Höhe ihrer Zeit hinaus verwehrten, durchbrochen hatten. Gewiss hat Schubert in dem „blinden Knaben" dessen stille Ergebenheit in sein Schicksal sowohl melodisch als harmonish vorzüglich getroffen. Er scheint sich jedoch in die von ihm hervorgerufenen Klänge so eingewiegt zu haben, dass er sein Augenmerk nur auf ihre Fortführung, aber nicht einmal auf den äusseren Satzbau des Gedichtes gerichtet hat; denn anders ist die folgende Sorglosigkeit des sonst so sorgfältig und feinfühlig in das ganze dichterische Gewebe eindringenden Musikers nicht zu verstehen. Im Mittelsatz sagt der „blinde Knabe" mit Bezug darauf, dass er die Sonne, von der die Lieben um ihn herum erzählen, nicht auf- und niedergehen sehen kann: „Ich mach' mir selbst so Tag und Nacht — dieweil ich schlaf' und spiel', mein inn'res Leben schön mir lacht". Von diesen beiden letzten Sätzen ist der erstere der Vorder-, der zweite der Nachsatz. Bei Schubert bildet nun der Satz „dieweil ich schlaf'" den Nachsatz zu den ersten Worten „Ich mach' mir selbst", zu denen er nicht gehören soll, während der wirkliche Nachsatz „mein inn'res Leben" als ein Vordersatz für sich allein steht:

Mit aller Geschicklichkeit wird selbst ein verständnisvoller Sänger in seinem Vortrage den Hörern nicht klar machen können, dass ein inn'res Leben dem armen Knaben lacht, während er schläft und spielt; sondern Jeder muss glauben, dass er sich durch Schlaf und Spiel den Unterschied von Tag und Nacht zurechtlegt. An solchen und ähnlichen Entstellungen des dichterischen Sinnes gehen die Gelehrten und Gebildeten gleichgültig vorüber, weil sie stäts der Musik den Hauptanteil an dem Zustandekommen des Liedes zuschreiben und ohne weitere Ueberlegung alles Künstlerische so geniessen, wie es ihnen vorgesetzt wird. Darum darf auch dem Volke kein grosser Vorwurf daraus gemacht werden, dass es sich seinen musikalischen Geschmack durch das Behagen an Liedern verderben lässt, deren Klänge mit der Stimmung des Gedichtes geradezu in Widerspruch stehen — wird doch in unseren Tagen das Volkslied als solches zu Gunsten des künstlerisch gestalteten Liedes mit Gewalt auf eine Höhe gehoben, auf der

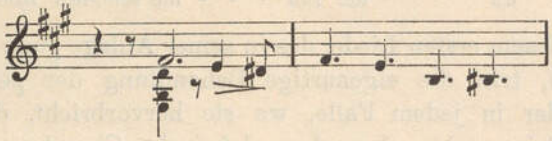
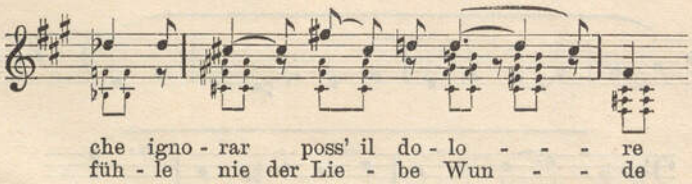
es sich gar wunderlich ausnehmen muss, allerdings nur, um dem — Männergesang und seinen Pflegern den letzten Rest von Bedeutung für das Kunstleben zu rauben. Dem Ausbreiten dieser Auswüchse ist zweifelsohne durch das rein formelle Wesen der Musik ein bedeutender Vorschub geleistet worden; denn gerade dieses Formelle, das durch sein gleichmässiges Einerlei eine leicht zugängliche Fasslichkeit mit sich führt, vermag über den Mangel an tatsächlichem Gehalt hinwegzutäuschen. In der unabhängigen Musik ist dies schwerer zu erkennen, da sich das Gefallen an einem klingenden Etwas, mag dies auch in gar keiner Beziehung zu dem Vorhergehenden oder dem Folgenden stehen, leicht hervorrufen lässt. Wenn unsere ästhetischen Aufstellungen einmal klarere und bestimmtere Fassungen erhalten haben werden, so wird auch die Einsicht keine Beunruhigung mehr hervorrufen, dass gerade in dem Festhalten an der starren Form, deren sichere Handhabung gar nicht so schwer zu erlernen ist, der Grund für so viele Perioden liegt, die nur aus Liebe zu den Form-Verhältnissen, aber aus keinem künstlerischen Bedürfniss heraus entstanden sind. Das ist dann „gemachte" Musik, im Gegensatz zur „geschaffenen". Aus diesem Unterschiede entsprangen die Spaltungen, durch die im vorigen Jahrhundert die musikalische Welt in zwei Lager gespalten wurden: in dem einen wurde er erkannt, in dem anderen nicht. Eben in diesem anderen Lager wollte man auch nicht begreifen, dass es durchaus notwendig, sogar unerlässlich sei, für jeden neuen Gedanken oder, richtig ausgedrückt, für jede neue Betätigung des in Musik aufgelösten Willens einer Persönlichkeit auch eine eigene Formbewegung zu schaffen. Wenn eine solche musikalische Willensäusserung einmal erschöpft ist, so lässt sich auch mit allen Mitteln der Form nichts weiter hinzufügen, und soll dies doch geschehen, so werden eben nur leere Klänge erzeugt werden. Solche sind nun in der Verbindung der Musik mit dem Wort, sei es im Liede oder im Drama, viel leichter ersichtlich, wenn sie auch von den Freunden der Gewohnheit und des Althergebrachten nicht für — leer oder widerspruchsvoll gehalten werden.

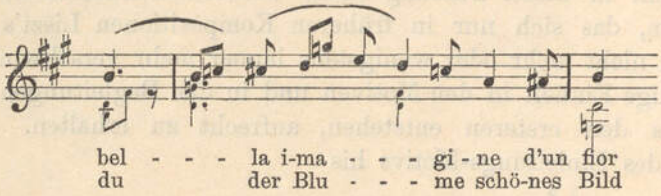
In dem bisherigen Verlaufe der angestellten Betrachtungen sind wir von verschiedenen Seiten und verschiedenen Gesichtspunkten aus immer wieder an die Schranken gerannt, die der Entfaltung der musikalischen Formen in diesem besonderen Falle durch den Gegenstand selbst, mit dem sie verknüpft werden sollen, gezogen worden sind. Weder Hauptmann mit seiner trockenen Genügsamkeit in den Ansprüchen der Dichtkunst an die Musik noch Krüger mit seiner besseren Erkenntniss von dem Verhältniss dieser beiden Künste zu einander, die ihn aber doch nicht zur Ueberwindung des Glaubens an die herrschsüchtige Unantastbarkeit der musikalischen Form gelangen liess, haben überzeugungsvoll nachzuweisen vermocht, dass das notwendige Opfer in dem zwischen Dicht- und Tonkunst eingegangenen

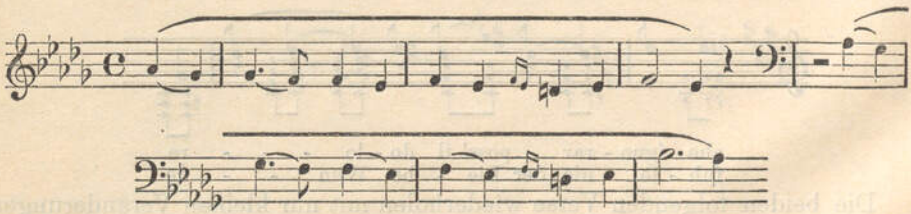
Vertrage unbedingt von der ersteren gebracht werden müsse. Sie haben keine Antwort auf die ihnen auch wohl vorschwebende Frage geben können, warum die Musik für ihre Gestaltung den grösseren Schutz beanspruchen dürfte? Dass sie es nicht getan haben, rührt davon her, dass sie auch zu denen gehören, die in die Schöpfungen selbst der von ihnen geschätzten Meister nur so weit hineingeblickt haben, als ihre durch die Brille der Voreingenommenheit beschränkte Sehweite zu dringen vermochte. Wie weit wäre wohl die Naturforschung zurückgeblieben, wenn ihre Vertreter das gleiche Verfahren eingeschlagen hätten! Auch die Natur lässt sich keine Vorschriften machen und tut Niemandem den Gefallen, so zu sein, wie er sie gern sehen möchte: und die Kunst tut es auch nicht. Sie verlangt die grösste Natürlichkeit in der Empfindung und in der — Gestaltung. Darum, dass die durchkomponierten Lieder, die zu den strophischen in einen Gegensatz gerückt werden, nicht eine freiere, sondern nur eine andere Gestalt annehmen, als sie allgemein dem Liede zugesprochen wird, bleiben sie noch immer in den Kreis gesetzmässiger Formen gebannt und werden nicht der Willkür in der Behandlung preisgegeben — und nur die Willkür hat nichts mit der Kunst zu tun. Auch zeigt sich bei der Betrachtung der durchkomponierten Lieder, dass in ihrer musikalischen Bildung eine zwingendere Gewalt mitgewirkt hat, da eben die Dichtung ihre Rechte hat durchsetzen können, als in den anderen Liedern, wo die Musik ihre eigenen Wege hat gehen können und nur darauf hat achten müssen, „dass der Wortausdruck nicht verletzt werde durch unverständige, widersinnige Betonung!“ Wie ganz anders klingt diesen Hauptmann'schen Worten gegenüber die Schilderung, die Liszt von „der wahrhaft keuschen, innigen Annahme“ bietet, „mit welcher Franz das dichterische Wort an das musikalische Herz legt“. Sie findet an dieser Stelle aus zwei Gründen ihren Platz: einmal, um zu zeigen, wie Liszt die Stellung der beiden Künste zu einander auffasst, wodurch er naturgemäss zur Bevorzugung des — Durchkomponierens gedrängt worden ist, und sodann, um von ihr aus in die Lisztschen Lieder nun selbst einzudringen. „Niemals atmet“, so lauten seine Worte über Franz, „seine musikalische Produktion auch nur den leisesten Hauch eines Missbrauchs des poetischen Gegenstandes zu schon im voraus gewollten musikalischen Zwecken. Selbst wo ein einzelnes seiner Lieder — besonders im Vergleich zu vorzugsweise prägnanten, glücklich getroffenen oder unserer Subjektivität näher stehenden — uns mehr formvollendet als warm gefühlt erscheinen möchte, werden wir uns von der geistigen Wärme seines Verhältnisses zum Dichter immer ergriffen und befriedigt fühlen. Den Missgriffen gegenüber, welche Tonsetzer so häufig in der Behandlung dichterischer Grundlagen, von dabei wenigstens noch taktvollen und dadurch fast berechtigt erscheinenden Eigenwilligkeiten an bis zu wirklich rohen Verunglimpfungen des Dichters, sich zu Schulden kommen lassen, muss die zarte Gewissenhaftigkeit, mit welcher

Franz zu Werke geht, besonders betont und in Anbetracht der Breite, Konsequenz und Einheitlichkeit seines lyrischen Schaffens als mustergültig hervorgehoben werden. Dieses echt weibliche Entgegennehmen des dichterischen Stoffes entscheidet und bedingt die künstlerischen Mittel seiner Schreibweise, sowie sein Benehmen und Verhalten gegenüber dem Dichter."

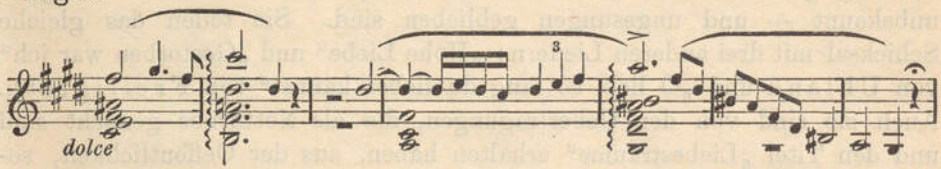
Wie bei allen Werken Liszt's, so auch bei seinen Liedern ist es nur schwer festzustellen, wann sie entstanden sind, da zwischen dem ersten Entwurfe, der endgültigen Ausführung und schliesslich dem Erscheinungszeitpunkte oft eine Reihe von zeitlichen Zwischenräumen liegen, für deren genaue Angaben gar keine zuverlässige Anhaltspunkte vorhanden sind. Liszt hat über seine Arbeiten kein Tagebuch geführt, wie uns Goethe ein solches über die seinigen hinterlassen hat. In den Briefen ist wohl vielfach davon die Rede, womit er sich im Augenblicke beschäftigt, und welchen Fortgang seine Arbeiten nehmen. Auch sind viele Verhandlungen mit den Verlegern über den Zeitpunkt des Erscheinens einzelner Werke bekannt geworden; aber doch führen alle diese Aeusserungen höchst selten zu einem Abschlusse, aus dem ein sicheres Resultat gewonnen werden könnte. Nur ersieht man aus allen seinen Auslassungen, dass seine Lieder genau so die Wiederspiegelungen innerer Erlebnisse geworden sind, wie es die Gedichte waren, zu denen er die Musik geschaffen hat. Die persönlichen Empfindungen des Dichters berührten sich mit denen des Musikers, wenn die beiden selbst auch räumlich und zeitlich von einander getrennt waren. An einer anderen Stelle in unseren „Blättern" hat Heinrich Schuster, Jahrgang 1890, „Die Verbindung von Musik und Poesie im Liede", aus den Betrachtungen, die Schiller in seiner tiefsinnigen Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" angestellt hat, die Anwendung auf die Wirkungen zwischen Dichtkunst und Musik gefunden. Nach Schiller muss die ganze Dichtkunst als ein betrachtendes Verweilen bei der Empfindung und ein Hinstreben zur Auflösung des Begriffes in Empfindung angesehen werden. „Diese poetische Intention", so folgert Schuster daraus, „das innerste Wesen dieser Dichtung muss daher verwirklicht werden dadurch, dass auch die Musik bei der Empfindung betrachtend verweilt, d. h. aus jedem Wort, das ein Empfindungselement enthält, einen Empfindungserguss, den der Dichter nur abstrakt mit dem Worte andeuten kann, wirklich hervorgehen lässt, also ein selbständiges musikalisches Gebilde, ohne dass zugleich mit der Musik die Dichtung fortschreitet, sondern erstere haftet bei dem wiederholten Wort." Die vollendete Reinheit in dieser Gemeinschaft wird also wohl dann erreicht werden, wenn sich die Empfindungen auf beiden Seiten in dem gleichen Gegenstande ihrer Erzeugung begegnet haben. Das scheint bei dem Liede der Fall gewesen zu sein, das als erstes dieser Gattung angesehen werden kann. Der italienische Text rührt von dem Marchese Cesare Bocella her, die deutsche Uebersetzung von

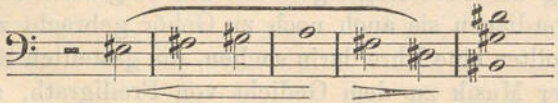
Peter Cornelius. Das „Englein hold im Lockengold — *Angiolin dal biondo crin*“ ist die damals — im Sommer 1839 — zwei Jahre alte Tochter des Komponisten, Blandine. In den vier einleitenden Takten sind zwei Perioden enthalten, von denen die erste die Begleitungsfigur vorausschickt, die zweite ein in dieser Fassung nicht wiederkehrendes Motiv andeutet, ein Verfahren, das sich nur in früheren Kompositionen Liszt's findet, in den späteren nicht mehr oder wenigstens immer mehr verschwindet, da er es liebt, völlige Einheit in den Motiven und in den Begleitungen, die sogar meistens aus den ersteren entstehen, aufrecht zu erhalten. Von dem letzten Ton des Einleitungs-Motivs his

bietet er in einem eingeschobenen Takte noch die Auflösung, und nun beginnt die dem gebetähnlichen Charakter des Gedichtes entsprechende Melodie in zwei Strophen von je vier Takten. Die ersten vier leitet er nicht auf die Dominante, sondern auf die Terz, deren Cis-dur-Dreiklang er als Dominant-Dreiklang von Fis-dur benutzt, um durch dieses nach H-moll und von hier aus nach A-dur, der Grundtonart des Liedes, zurückzugelangen. Ein zweitaktiges Ritornell im Klavier bestätigt den geschlossenen Bau des Ganzen. Der zweite Vers ist eine genaue Wiederholung des ersten, da der Text keinen Grund zu einer Abweichung darbietet. Anders wird es im dritten Verse, wo der Wunsch nach einem ungetrübten Glücke dringender wird. „Wenn du schlummerst, wehet leis Liebeshauch aus deinem Munde: fühle nie der Liebe Wunde!“ Zunächst wechseln die Dreiklänge von A-dur und D-moll, bis der Septimen-Akkord über C mit dem vorausgenommenen A nach F-dur und B-moll überleitet. Das letztere deutet leise die Gefahren an, die die Liebe erzeugen kann. Wenn sie auch strahlend von diesem B-moll durch die enharmonische Verwechslung des des in cis nach Fis-dur schreitet, so kann sie doch die Wunde nicht verhüten: daher d und nicht dis, wie es auch später zu den Worten lautet „lerne nicht, wie Leid betrübet“.

Die beiden folgenden Verse wiederholen mit nur kleinen Veränderungen die melodischen Linien und harmonischen Wendungen der beiden vorhergehenden. Dagegen erscheint die Begleitung in reicherem Gewande. Um aber nicht den Klavierspieler zu einem unbeabsichtigten Hervortreten zu

verleiten, wird ihm für die Ausführung dieser Figuren ein *carrezzando* empfohlen. Im letzten Vers wird von Liszt mit grosser Innigkeit in einer Ausweichung nach G-dur betont, dass sein „Englein der Blume schönes Bild sei“:

Gleich in diesem ersten Liede, das in seiner Anlage ganz als strophisches eingeführt wird, tritt die eigenartige Behandlung der persönlichen Empfindung auf, der in jedem Falle, wo sie hervorbricht, der musikalische Ausdruck zur Seite steht, ohne dass dabei der Charakter der Form aufgegeben zu werden braucht — nur wird an ihr nicht starr kleben geblieben. Diese Uebertragung individueller Regungen auf abstrakte Verhältnisse, deren Belebung durch jene bewirkt wird, bildet die Eigenart in allem Lisztschen Schaffen, wie es am deutlichsten in seinen Liedern sichtbar wird. Dabei kann durchaus nicht von Willkür die Rede sein, da der Wortsinn jene Ausweichungen in der Gestaltung geradezu herausfordert, und sie durch ihn auch wieder erklärt werden können, was in den rein musikalischen Gebilden nicht möglich ist, weshalb darin die vielgerühmten Eingebungen oft mehr als Willkür oder wenigstens als Freiheiten aufgefasst werden müssen, die sich nicht als Notwendigkeiten ergeben haben und darum ebensogut auch anders hätten lauten können.

In der Zeit, als dies Lied entstand, werden auch die Kompositionen zu drei Sonetten von Petrarca skizziert worden sein, während wir die Ausführung ihrem Stile nach in eine spätere Zeit versetzt sehen. Dafür spricht schon die Einleitung zum ersten Sonett, in der der Grundton des Werkes angeschlagen wird, indem das Thema zweimal auftritt, einmal in abgeschlossener Weise mit einer Wendung nach der Sekunde, die das zweite Mal dann der Quinte Platz machen muss.

Das Sonett ist ein Preislied auf die im Lenz erwachte Liebe mit allen Wonnen und Wunden. In der Mitte wendet sich die Modulation nach G-Dur und E-moll und kehrt durch den verminderten Septimen-Akkord

nach Des-dur zurück, um diesen zunächst verschiedene Male mit dem Sekunden-Akkord abwechseln zu lassen, während er im dritten Sonett nach dem Septimen-Akkord von As-dur mit der vorgehaltenen Quarte geht. Jene Akkordverbindungen, die schon auf die wunderbaren Töne in der „Heiligen Elisabeth" hindeuten, erklingen in dem ersten Sonett zu dem Preislied auf die Gedichte, durch die Petrarca den Ruhm seiner Geliebten hat verkünden dürfen: nur sie hat sein „sinnend Wähnen" mit ihm teilen können. Zur Bekräftigung dieser Worte wird über E-dur nach A-dur moduliert. Von dem Sextenakkorde wendet sich die Singstimme allein weiter und schliesst mit gis, das, enharmonisch als as gedacht, die Oktav des eintretenden Quartsextakkordes von Des-dur bildet. Die ganze Strophe wird wiederholt, wobei jedoch die Führung der Melodie mehr von der Klavierbegleitung übernommen wird.

Mit stürmischen Akkorden wird das zweite Sonett eingeleitet, in dem der Dichter sein hartes Schicksal beklagt, durch das er zur Untätigkeit verdammt wurde. Bevor der Gesang anhebt, ist jedoch in der Einleitung im Gegensatz zu dem unruhigen Anfang ein überaus inniges Motiv erklungen:

Erst nachdem alle Klagen erschöpft sind, wird am Schlusse des Gedichts der Grund seines Elends genannt: um die Geliebte ist er hineingeraten. Schon bevor es ausgesprochen wird, hat die Begleitung auf sie gedeutet:



Ist sie dann genannt worden, so wird das angeführte Motiv der Einleitung vollständig wiederholt, auch mit der unaufgelösten Septimen-Harmonie, wodurch es ebenso unbestimmt bleibt wie in den Worten des Dichters, ob er ihr grollt oder nicht. Wie aber in der Musik die Erinnerung an die Geliebte geweckt und ausgedrückt wird, das ist nur ihr möglich, vorausgesetzt, dass durch ihre Verbindung mit einer Dichtung das Verständniss für ihre beabsichtigten Wirkungen genügend angebahnt worden ist. Erscheint es als eine Ungereimtheit, wenn man behaupten möchte, dass in einer solchen Vereinigung der beiden Künste sich ein Sichtbarwerden der Empfindung offenbart, das noch über die Möglichkeiten der sichtbarsten der Künste, der Malerei, hinausgeht?

In der von Liszt gewählten Zusammenstellung der drei Sonette erscheint das letzte als die Besänftigung der Aufregung im zweiten. Ein

Engelsfrieden hat sich in die Brust des Dichters ergossen: er hat ihre Träne erblickt, ihren rührenden Klagen gelauscht und den „Klang voller Lieb und Leid“ vernommen — und die ganze Natur war vor „solchem Wohllaut“ verstummt. Diesen hat Liszt seiner Melodie zu diesem Sonett verliehen. In leichter Schwebung fügen sich die Töne den Worten an, mit peinlicher Genauigkeit deren manigfaltigen Ausdruck begleitend, ohne dass dabei der Strom der sich weiter biegenden Melodie unterbrochen wird. Der Terzenschritt auf der von ihr erreichten Höhe erweitert sich allmählich zu der klagenden Quinte, die schon in der Einleitung aufgetreten ist und in dem letzten Teile die Stimmung beherrscht. Als ob der Schöpfer dieser Gesänge darin nicht alles habe ausdrücken können, was in seiner Empfindung geweckt worden war, so muss man vermuten, wenn man die Uebertragungen sieht, die er für Klavier allein gefertigt hat; denn sie verlangen als selbständige Schöpfungen angesehen zu werden, da sie in ihrer vorliegenden Gestalt als die vollendeten Ausführungen von — allerdings schon in sich abgeschlossenen Skizzen erscheinen. Es kann daher nicht auffallen, dass die Umarbeitungen für Klavier eine allgemeine Verbreitung gefunden haben, während die entsprechenden Lieder fast ganz unbekannt — und ungesungen geblieben sind. Sie teilen das gleiche Schicksal mit drei anderen Liedern: „Hohe Liebe“ und „Gestorben war ich“ von Uhland und „O lieb, so lang du lieben kannst“ von Freiligrath. Auch sie sind von den Uebertragungen, die als Notturnos gedacht sind und den Titel „Liebesträume“ erhalten haben, aus der Oeffentlichkeit, soweit sie darin einen Platz gefunden hatten, verdrängt worden. Daran trägt wohl Liszt selbst die Schuld, da er sie wie auch die Sonette nicht in seine „Gesammelten Lieder“ hat aufnehmen lassen. Hat er selbst damit eine Art Bevorzugung der Uebertragungen von den Originalen andeuten wollen?

Trotzdem verdienen sie auch noch zu Gehör gebracht zu werden, und geübte Sänger sollten eine Ehre darin suchen, die gestellten Schwierigkeiten, besonders in der Musik zu dem Gedicht von Freiligrath, zu überwinden. Die eindringliche Steigerung auf dem hohen gis kann freilich nur von einem Sänger oder einer Sängerin mit einer hohen Stimmlage bewältigt werden, was damit zusammenhängt, dass es Liszt den Interpreten seiner Lieder nicht leicht gemacht hat, indem er sowohl an die technische Leistungsfähigkeit wie auch an die jeweilige Erschöpfung des Stimmungsgehaltes Forderungen erhebt, die in der gebräuchlichen Art der Liedersingerei nicht erfüllt zu werden brauchen. Er kann sich nicht damit zufrieden geben, wenn ein Sänger das von ihm geschaffene Bild nur in den äusseren Linien nachzeichnet, sondern er verlangt von ihm, dass er die Farbe, die hinter den schwarzen Punkten und Strichen auf dem Notenpapier verborgen ruht, in allen ihren Abstufungen auf der Leinwand des ausdrucksvollen Vortrags hervorbringt. Wie viel ist nach dieser Richtung hin für die Werke anderer Meister, die nicht einmal so stark unter einer

mehr schulmässigen Vortragsweise zu leiden hatten, nicht verlangt und von den Ausführenden schliesslich auch bewilligt worden. Dabei hatte es sich jedoch stäts um Werke gehandelt, die bereits durch den langen und trotzigen Widerstand gegen die ihnen anfänglich entgegengebrachte Gleichgültigkeit die Anwartschaft auf den Namen „Meisterwerke“ erworben haben. Allmählich gelangen die Liszt'schen Werke auch dazu, in diese Kategorie aufgenommen zu werden, und nun greift die Einsicht um sich, dass es mit ihrem Vortrage bisher recht schlecht bestellt gewesen ist, und es auch noch ist, und dass gerade dieser falsche, stimmungslose Vortrag grösstenteils die Schuld daran getragen hat, dass die Werke nicht als das erkannt wurden, was sie waren. So war es auch bei den „Liedern“. Geschah es dann einmal, dass unter den vielen Liedersängern einer die gewöhnlichen Gleise verliess und ein Lied im Sinne seines Schöpfers ausführte, dann rief dieses einen ausserordentlichen Eindruck und zugleich ein gewisses Erstaunen hervor, dass Liszt, dessen Bedeutung als Komponist doch sehr angezweifelt werden müsse, habe etwas hervorbringen können, das immerhin schön und beachtenswert sei. Wenn demnach der ausübende Sänger seine Aufgabe in einem höheren Sinne auffasst, so muss er zu einem wichtigen künstlerischen Element werden — zu dem belehrenden und belebenden Vermittler zwischen dem Kunstwerk und dem Publikum. Es wird, da es sich in diesem Falle schon um die Vereinigung zweier Schöpfer handelt, der dritte — Schöpfer in deren Bunde; denn seine Betätigung ist gleichsam die erwärmende Reifwerdung der in den Boden dieses Kunstwerkes eingelegten Frucht. Besitzt ein Liedersänger solche Möglichkeiten, so kann er an der von Goethe in einem Brief an Zelter angedeuteten Wechselwirkung zwischen Dichter und Musiker teilnehmen. „Es ist das Schöne einer tätigen Teilnahme, schreibt Goethe, dass sie wieder hervorbringend ist; denn wenn meine Lieder Sie zu Melodien veranlassten, so kann ich wohl sagen, dass Ihre Melodien mich zu manchem Liede aufgeweckt haben, und ich würde gewiss, wenn wir näher zusammen lebten, öfter als jetzt, mich zur lyrischen Stimmung erhoben fühlen.“

Ein noch unveröffentlichter Brief Liszt's an Eduard Reuss.

Sehr geehrter lieber Freund,

Der Kampf mit der sich breit machenden Mittelmässigkeit ist kein Leichtes. Indess soll es nicht heissen, dass Charakter, Talent und Bildung — welche Sie besitzen — den kürzeren ziehen.

Freundlichsten Gruss an Ihre Frau, und Ihnen stets aufrichtig ergeben

F. Liszt.

26. Dezember 85 — Rom.

Nächstens erhalten Sie Ihre vortreffliche Orchester-Bearbeitung des „Concerto pathétique".

Liszt hatte während der Tonkünstler-Versammlung 1885 in Karlsruhe Herrn Ordenstein zugesagt, das von diesem gegründete Konservatorium zu besuchen; als er aber davon unterrichtet worden war, welchen rückschrittlichen Interessen die Anstalt diente und was für Leute daran unterrichteten, zog er sein Versprechen zurück. In Folge dessen begann im Herbst darauf ein Zeitungsschreiber, der auch Lehrer an der Anstalt war, einen Krieg gegen Liszt als Komponisten. Ich verwies ihm sein Verhalten und wurde darin von vielen Seiten unterstützt, so dass er den Kürzeren zog. Auf mein damaliges Verhalten bezog sich der Brief, den mir Liszt schrieb, nachdem ich ihn davon unterrichtet hatte.

Eduard Reuss.

Vreneli †.

Eine grosse Seele ist still dahingegangen. Kaum Einer in der Welt draussen wüsste, was sie unserem Meister gewesen, wenn nicht unlängst im 3. Bande von Glasenapp's Biographie dieser Treue der Treuen ein würdiges Denkmal gesetzt hätte. — Er hat darin die Schweigende reden lassen, indem er dem vor dem Blicke der Welt sorgsam bewahrten Schatze ihrer Erinnerungen mit zarter Achtung einige lebensvolle Stellen entnahm, welche sogleich ein wohltuend ruhiges Licht selbstlosester Wahrhaftigkeit auf das viel verkannte, entstellte, gemissbrauchte Lebensbild des Meisters fallen liessen.

Dies „Vreneli", das für die Welt, die Alles wissen muss und Allem nachspürt, so völlig unbekannt blieb, weil sie mehr wusste als alle Welt und ihr Wissen mit Andacht in sich verschloss —: dies Vreneli war des Meisters getreue Dienerin — Verena Weitmann aus dem Kanton Zürich — die ihm, seit er sie im Luzerner „Schweizerhof" (1859) kennen gelernt und in seinen Dienst genommen, durch alle vielbewegten und schweren Münchner Tage und danach in dem friedlichen Asyl von Triebschen beim Wiederaufbau seines Lebens, bis zum Aufbruch nach Bayreuth, das sie zu den ersten Festspielen als Gast ihres Herrn besuchte, in unvergleichlicher Weise ihre hilfreiche Treue gewahrt — die ihm mit ihrem unendlich feinen, nie zu beirrenden Gefühle für das, was er war, mit einem Verständniss für sein Wesen, seine Güte wie sein Leiden, ja, für die schwierigsten Verhältnisse, in die sein Geschick ihn verflochten, wie es damals die Allerwenigsten besassen noch bewiesen, eben das gewesen ist, was er einst „das Volk" genannt, welches der Künstler ersehnt, und was er in ihr selber „die Volksseele" nannte: jenes Wissen aus dem Gefühl, jener seelische Widerhall des Glaubens auf die Grösse, jenes reine, natürliche, selbstlos warme Element, darin auch der einsamste Grosse sich wieder Mensch fühlen, unbedingtes Vertrauen schenken, unbeschränkte Dankbarkeit erzeigen, die Güte des eigenen Herzens ohne Furcht vor Missbrauch rein ausströmen lassen kann. Die grossen Männer sind Einsame, aber auch das „Volk" für sie erscheint nur im Einzelnen. Vreneli war solch eine Einzelne; sie war mehr als Dienerin, sie war die Vertraute ihres Herrn, und sie war dieses Vertrauens würdig: dies Wort genügt, um die Stelle zu bezeichnen, wo sie auch in der Erinnerung der Nachlebenden stehen darf, sie, die sich vor den Mitlebenden stäts als Jemand verborgen hielt, der etwas Heiliges zu hüten hat.

Welch' ein Gegensatz dies zu alledem, was heute in den Kreisen der öffentlichen Interessen nicht nur für erlaubt, nein, für erfordert gilt! Gleich wie sie dem freien Bauern, dem biedern Jakob Stocker, ihre Hand zur Ehe nur unter der Bedingung reichte, dass er mit ihr in den Dienst ihres

Herrn auf Triebschen trete, so sollte, wer nun für ihre seltene Erscheinung die Sympathie fühlt, die sie verdient, ihr gleichfalls folgen in den stillen, treuen Dienst, welcher keine Veräusserlichungen und Veröffentlichungen anvertrauter Schätze duldet, der vielmehr zarteste Ehrfurcht vor dem Grossen, dem Erlebnisse des Grossen fordert und niemals seine Aufgabe darin findet, der Welt statt seiner zu dienen! —

Die grosse Seele Vreneli's, die das tiefe Leiden ihres Herrn so einfach verstand, so natürlich mitfühlen konnte, ist selbst von schwerem Leid nicht verschont geblieben und sie hat es in der Stille ihrer vornehmen Natur getragen, dass ihr noch im hohen Alter die beiden geliebten Söhne, wackere Schweizer Männer, kurz nacheinander durch den Tod entrissen wurden; aber sie hat es durch Gottes Gnade nicht lange mehr zu tragen gehabt. Auch die ihr gebliebene sorgsame Tochter, welche die Treue von ihr geerbt, konnte in der letzten Zeit, da es besser zu werden schien, ihr nicht zur Seite sein. So ist sie still und sanft dahin genommen worden im ersten Frühling dieses Jahres — zu Luzern, wo sie mit dem greisen Gatten am Ufer des herrlichen Sees, der drüben Triebschens grünen Strand bespült, seit dem Scheiden des Meisters ihren Erinnerungen gelebt. Das Haus Wahnfried, ihr in dankbarer Freundschaft durch all' diese Zeit bis zuletzt verbunden, trauert ihr mit dem vollen Bewusstsein nach, dass mehr als Viele, Viele in der lauten Welt dieser stillen Frau aus dem Volke ein Denkmal gebührt — gewiss in den Herzen Derer, welche den Meister lieben, den sie geliebt, er sie verstand, dem sie wohlgetan durch ihre edle Treue.

Ihr letzter rührender Dankbrief an Wahnfried drückte noch ihre innige Freude aus über die weihnachtliche Gabe eines Bildes des Hundes Russ, den einst sie selbst, die arme Dienerin, ihrem einsamen Herrn geschenkt: „Es war mir, ich müsste ihn streicheln, ihm sagen, wie er von seinem Herrn und allen Triebschnern so sehr geliebt war. Es kam eine rechte Freude über mich, eingedenk, wie oft ich ihn kämmte, ihm die Augen wusch, kurz was man einem lieben treuen Gefährten tut. Es wurden durch dieses wie viel Erinnerungen wach, ich glaube, Jakob und ich waren in Gedanken den ganzen Abend auf Triebschen, feierten glückliche Weihnachten dort." — —

Der treue Hund Russ, der liebe Gefährte von Triebschen, ihn deckt schon lange bei seines Herrn Gruft in Wahnfrieds Garten der Stein mit jener Inschrift des Meisters: „Hier ruht und wacht Wagners Russ." Auch dies ein Denkmal der Treue! — Ja, das Volk und die Natur! Ihre Seelen, wenn sie leben und lieben, sie sind des Grossen und Grössten würdig. So lebe sie stäts in unseren dankbaren Gedenken: die treue „Volksseele" Vreneli!

H. v. W.

„Habt Glauben an Gott."

Kann dieses so schlichte und so tiefe Wort Christi heute bei unserer modernen Kultur, oder vielmehr Unkultur, noch verstanden werden? Es scheint wenig Hoffnung zu geben! Nur Allzuviele zucken verächtlich die Achseln, wenn man religiöse Dinge berührt, oder gar ernsthaft besprechen will. „Religion — was soll uns das noch? Täglich lehrt uns die moderne Naturwissenschaft mehr erkennen, wie „natürlich" es in der Welt zugeht. Fort mit der mystischen Trübung unsrer Weltanschauung durch einen Gottesbegriff! Gebt mir Materie, rufen sie mit dem jungen Kant, und ich will euch zeigen, wie eine Welt daraus entstehe!"

Und der Rest der Menschen? Da finden wir einige, die in die Kirchen gehen und sich redlich bemühen, den alten Buchstabenglauben festzuhalten. Für manche birgt er gewiss noch das Heil: manche finden es noch in ihm. Aber die grosse Masse? Kaum ist es zu glauben. Da sind wohl nur Allzuviele, die sich nur „für alle Fälle" ein Eintrittsbillet in den Himmel sichern wollen. Das sind die schwachen, schwächlichen, verkrüppelten Naturen, die nicht Kraft haben, selbst zu denken und zu entscheiden, die nur aus Furcht vor der Aufklärung in den Kirchenstühlen hocken bleiben. Und das sind die Schlimmsten: sie meinen es nicht einmal ehrlich! Ihre grösste Anzahl wird gestellt von den „Bildungsphilistern", die von den Resultaten der Wissenschaft genippt haben; aber ihr alles trübender Intellekt versagt ihnen, auf diesem neuen Boden sich eine Weltanschauung zu erbauen. Dazu müssten sie ja selbst denken, und was hassen sie mehr, diese Schwindsüchtigen des Geistes? Ihr Leben lang fliehen sie vor sich selbst und suchen sich im Mummenschanz von übergeworfenen Allgemeinbegriffen, diesen trostlosleeren Gespenstern, zu verstecken.

Schon eine höhere Stufe repräsentieren die, welche mit Begeisterung die neuen Offenbarungen aufnehmen, wie sie ein Häckel, ein David Strauss darbieten. Ist damit aber viel geholfen? Für diesen letzteren gerade hat ja Nietzsche in seiner köstlichen ersten „Unzeitgemässen Betrachtung" („David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller") das Wort „Bildungsphilister" neu geprägt und er fasst den Inhalt des Buches „Der alte und der neue Glaube" in den prägnanten Sätzen zusammen: „Der Philister als der Stifter der Religion der Zukunft: das ist der neue Glaube in seiner eindrucksvollsten Gestalt; der zum Schwärmer gewordene Philister — das ist das unerhörte Phänomen, das unsre deutsche Gegenwart auszeichnet." Gewiss wird durch solche Schriften manches Bedürfnis gestillt sein. Ob damit etwas geholfen ist? Bei einer Verflachung des Denkens und Fühlens bleibt es stäts. Und in den allermeisten Fällen ist es auch nur ein kritikloses Hinnehmen und Nachbeten, ohne eigenes Denken; denn sonst könnten

solche flachen Anläufe zu einem „neuen Glauben“ nicht die Verbreitung finden, wie wir es bei der letzten „Volksausgabe“ gesehen haben.

So sind also die Aussichten, dass das schöne Wort vom Gottesglauben Einfluss gewinnen kann auf unsere Zeit, wenig trostreich! Und doch, wer könnte leugnen, dass heute mehr wie früher das Streben nach Innerlichkeit, nach wahrer Religiosität durchdringt? Wir müssen unsern Blick nur aufwärts richten zu den edlen und grossen Naturen und ihren Wirkungen auf die Gegenwart, zu einem Beethoven, Goethe, Wagner. Ueberall finden wir die Sehnsucht nach dem Uebersinnlichen, in welcher Form sie sich auch zeige. Das kann uns nicht verloren gehen, und dadurch werden wir auch wieder erringen, was uns trotz aller Zivilisation noch so sehr fehlt: Kultur, d. h. Harmonie und Einheitlichkeit unsres Innern und Aeussern, von Inhalt und Form, Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäusserungen. Ach, wie fern sind wir noch davon! Und doch: viele Anzeichen sind bemerkbar, dass ein neuer Tag heraufdämmert. Von der Kunst vor allem strahlt belebendes Licht aus, und hier ist es besonders eine erhabene Tatsache, die den Anbruch einer besseren Zeit verkündet: das ist das Wunder von Bayreuth.

Ja, es ist ein Wunder, eine Verwirklichung des Ideals in unsrer idealfeindlichen Welt, wie sie, ach! nur zu selten, die Menschheit erlebt. Von hier könnte eine ungeheure Wirkung ausgehen, die zur Verinnerlichung, zur Religion führt. Dort, wo die Offenbarungen der herrlichsten Kunst den Menschen sich auf sich selbst besinnen lassen, wo er das Wesen der Welt und das seine begreift, dort steht die Wiege einer neuen auch religiösen Kultur, von dort kommt uns die Hoffnung, dass auch das schlichte Wort Christi wieder begriffen werden wird, in höherem, eigentlichem Sinne. Denn wenn wir Bayreuth erleben und die Wirkungen verfolgen, die es hat, so spüren wir es: da ist eine Kraft am Werke, die über das Individuell-Menschliche hinausgeht, die aus einer höheren Sphäre stammt als unser anderes Sein. Ihr Menschen von heute, fühlt ihr es beim Erleben der Wagnerschen Kunst einmal so recht deutlich, dass es etwas Göttliches in uns gibt? Nun so denkt weiter, aber denkt mit offenen Augen: seht ihr nicht, wie sich dies höhere Ich auch in jeder guten Tat betätigt? Zeigt es sich nicht in jedem Streben nach dem Ideal?

Wir alle tragen Gott in unserm Busen, wir alle fühlen seine Nähe bei jeder redlichen Pflichterfüllung, bei jedem Forschen nach Wahrheit, bei jeder Freude an der Schönheit, bei jedem Streben nach dem Guten um des Guten willen. Gott gibt uns die Kraft, an ein Ideal zu glauben, unsern Willen frei zu machen von egoistischen Trieben, unsre Gesinnung zu heiligen, das Gute zu wollen. In unserm Glauben an den Sieg der Wahrheit und des Guten in der Welt offenbart sich uns der göttliche Funke in unsrer Brust. Gottes Stimme sagt uns im Gewissen, was gut und böse ist, sie sagt uns, dass es objektive Zwecke in der Welt gibt, für die wir

wirken müssen, ohne Rücksicht auf unser Wohlergehen. So haben wir Teil an Gottes Wesen und müssen streben, diese Sphäre in uns zur Herrschaft zu bringen. Wir müssen unsre Persönlichkeit ausbilden, unsre Individualität harmonisch und fest ausgestalten, unsre Anlagen zur Entfaltung bringen. So weit wir dann wahre „Menschen" geworden sind, (nicht Uebermenschen, denn der „Mensch" ist ein Ideal!) müssen wir uns treu bleiben, nichts tun, was unsre Würde als Persönlichkeit verletzt und zerstört. So finden wir dann in uns den sichersten Maasstab für gut und böse.

Ganz abhängig müssen wir uns machen in unsern Handlungen von unserm innersten Wesen, dann finden wir wahre Freiheit. Nicht der absolute Zufall ist unter „Freiheit des Willens" zu verstehen, sondern die absolute Abhängigkeit, nur eben nicht von äusseren Einflüssen, sondern von dem Kern unsrer Persönlichkeit. „Persönlichkeit" ist heute zu einem recht inhaltsarmen Schlagwort geworden: letzten Endes meint man nicht mehr damit, als den Menschen als blosses Individuum, so, wie er da ist, und macht dies Gegebene zum „Maass aller Dinge". Auf diesem Wege kommen wir zum extremsten Individualismus und Subjektivismus (Nietzsche). Der Begriff kann nur dann einen ethischen Wert darstellen, wenn wir unter Persönlichkeit nicht etwas schon Existierendes, sondern eine Aufgabe, ein Ideal verstehen! Nicht jeder Mensch ist Persönlichkeit, im Gegenteil, nur zu sehr fehlt es an solchen. Der Mensch kann Persönlichkeit werden, weil er eben über das blosse naturhafte Dasein hinausstreben kann, weil in ihm ein ursprüngliches, wesenhaftes Geistesleben zum Durchbruch kommt, dessen Ergreifung ihn weit hinaushebt über die natürliche Existenz. In dem Ringen nach dem Teilhaben an dem überragenden Lebensprozess, in der Selbsttätigkeit, die gelenkt wird von den aus dem Geistesleben stammenden Werten des Guten, Wahren und Schönen, besteht die Persönlichkeit. Nicht von selbst fällt sie uns zu, wir müssen um sie dauernd kämpfen. Durch intellektuelle Reflexion können wir dieses Ueberzeitliche als das wahre Sein erfassen und dann danach streben, dass es als „konstantes Motiv" den Grundzug unseres Wesens ausmache. Auf religiösem Gebiete steht uns die göttliche Gestalt Christi als Ideal vor Augen; an dieser Objektivation des Göttlichen in uns, an diesem „unbegreiflich hohen Wunder" können wir in unserer Schwäche uns aufrichten und läutern. So bleibt die „Nachfolge Christi", von der die alten Mystiker sprachen, ein Ideal, das immer der Leitstern unseres praktisch-religiösen Glaubens sein wird. Will man das „Wunder", die Göttlichkeit Christi, als ein „Dogma" bezeichnen: nun gut! Jedenfalls ist es dann ein „rein-menschliches" Dogma, nicht eine willkürliche Erfindung, die den Menschen in unfassbare Begriffe einspinnt.

Danach lässt sich besser verstehen, was mit der Abhängigkeit unsrer Handlungen von unserer „Persönlichkeit" gemeint sei. Nur für eine Tat, die ihre genügende Motivation in uns selbst hat, können wir verantwort-

lich gemacht werden, nicht für eine, die uns ganz fremd ist und zu der der Entschluss nur wie ein Meteor in uns hineinfiel. Und unser Wesen, unser Charakter soll eben mit dem Göttlichen in uns zusammen wachsen, unser Wille soll heilig werden. Wenn wir solche Gesinnung haben, dann breitet sich das Himmelreich in uns aus; so begreifen wir das herrlichste Wort Christi: „Das Himmelreich ist in euch.“ Ja, nicht irgendwo in dem äusseren Kosmos ist das Himmelreich zu finden, nein, nur in der eigenen Brust müssen wir es suchen. Nicht durch irgend eine äussere Handlung können wir es erringen: nur wenn unser ganzer Wille „heilig“ ist, wenn aus ihm wie von selbst das Gute hervorgeht, können wir „selig“ werden. (Vgl. hierzu die schönen Ausführungen von H. St. Chamberlain in den „Grundlagen des XIX. Jahrhunderts.“) Nicht hinter diesem Leben und fern von dieser Erde liegt das Reich Gottes, sondern in den Herzen der Menschen. Die Geistesgemeinschaft derer, die das Gute wollen um des Guten willen, die dem aus ihrer Persönlichkeit entsprungenen Sittengesetze folgen, bildet das „Reich der Zwecke.“ (Kant.) Nach Verwirklichung dieses Reiches müssen wir streben, und wenn wir das thun, so sind wir religiös.

Das Aeussere durch das Innere zu besiegen, das ist der Grundtrieb der Religion; und damit berühren wir die Verwandtschaft mit der Kunst auf's Neue. Auch in den grossen Kunstwerken findet sich die selbe Ueberlegenheit. Aber deswegen sind Kunst und Religion noch nicht identisch. Die Kunst ist die stärkste Förderin des Strebens nach dem „Unendlichen.“ Besonders in einer Zeit, in der vieles in der Religionsform als überlebt und verblichen gefühlt wird, kann gerade von ihr die Anregung zu neuer, innerlicher Religiosität ausgehen, wie es Wagner in seiner Schrift „Religion und Kunst“ (Bayreuther Blätter 1881) ausführt: „Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfasst, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene Wahrheit erkennen zu lassen.“

„Kunst“ muss hier nur in rechtem, tiefem Sinne verstanden werden: nicht als ein vorübergehendes Spiel zur Erheiterung, sondern als eine Kraft, die uns frei machen kann von dem Sinnlichen, die uns lehrt, „das Materielle durch die Idee zu beherrschen.“ (Schiller.) Wagner hatte einen so hohen Begriff von der Kunst, ja bei ihm besonders finden wir die grossartigste Auffassung der Kunst auch in ihrer Wirkung auf das ganze Leben. Unter den Neuen in der bildenden Kunst ist es besonders Hans Thoma, in dessen echter deutscher Volkskunst wir solche Vertiefung antreffen. Unmittelbar empfinden wir es bei dem Anblick seiner Werke; er selbst hat es aber so schlicht und doch so tief an seinem 60. Geburtstage ausgesprochen, dass ich mir nicht versagen kann, die schönen Worte hier einzufügen:

„Das Spiel des Künstlers, so sehr dem Traumhaften verwandt,*) scheint uns auf einmal einen Blick zu eröffnen in die geheimnisvollen Tiefen, in denen unser Dasein wurzelt. Wir ahnen dann vor den Werken der Kunst, dass hinter dem heiteren Kinderspiel ein tiefer Ernst steckt — und dass das, was Willkür schien, aus folgerichtiger Notwendigkeit hervorgeht, und wir empfinden diese notwendige Folge zumeist als Harmonie, als die Einheitlichkeit, die aller guten Kunst eigen ist. Wir fangen an zu glauben, dass da etwas von dem, was uns allen gemeinsam ist, etwas aus dem dunklen Grunde unseres Seins offenbar werden könnte. Freilich werden wir dadurch immer nur zum Ahnen kommen — aber wir sollen dieses Ahnen nicht verachten, ist es doch der liebliche Vorbote des Glaubens, der ja ebenso aus der Gemeinsamkeit unsres Gefühlslebens seinen Ursprung hat. Aus dieser Gemeinschaft des Gefühlslebens entsprungen, erhaben über alle egoistischen Bestrebungen, die der Tag, das Leben notwendig mit sich bringen, die entzweien und zum Kampf führen, stellt die Kunst einen schönen Frieden, eine Harmonie her. Wir können durch sie erhoben sein in eine Region über allem Lieben und Hassen."

Solche Kunst kann auf das Volk wirken und wieder Kultur erzeugen an Stelle der modernen Zersplitterung unseres Lebens in tausend Fasern und Fäserchen. Thoma hat es in diesem Sinne schon versucht, die Zeit Dürer's, mit dem er so viel Verwandtes hat, wieder aufleben zu lassen, indem er seine auch wenig Bemittelten zugänglichen Steindrucke herausgab, um besonders die trivialen Buntdrucke von Heiligen- und Christusbildern fernzuhalten. Damit fördert er das Bestreben, die bildende Kunst aus ihrer unwürdigen Stellung als Luxuskunst für die, welche sich's leisten können, zu befreien. Er konnte „Kunst für's Volk" schaffen, da seine Kunst aus dem Volke stammt. Diese Art, das Nächstliegende zuerst zu fördern, entspricht durchaus seinem ruhigen, abgeklärten Wesen.

Doch überall bei unsern grossen Künstlern finden wir die Auffassung, dass die Kunst vertiefend auf das Leben wirken soll, da sie ja selbst aus dem Wesen der Dinge quillt. Sie fördert das Streben nach dem „Unendlichen", sagte ich oben. Ja, aber dieses Streben selber ist etwas ganz Eigenartiges. In ihm finden wir Deutschen im letzten Sinne das, was für die Griechen die Kunst war: wie diese die Hellenen für das Leben rettete, indem sie sie mit der apollinischen Traumwelt ihrer Götter- und Heldengestalten in Plastik und Poesie umgab, so rettet uns die Verinnerlichung, das Zurückgehen auf die Idealwelt in der eigenen Brust. Die Griechen, die nach einem sehr treffenden Worte Jakob Burckhardt's den „Pessimismus der Erkenntnis und den Optimismus des Temperaments" besassen, liebten das Leben um der sie umgebenden Traumwelt willen, wir Germanen, das „religiöseste Volk der Welt" (Chamberlain), lieben es, da wir in ihm das Gute tun können!

*) „Wahr-Traum-Deuterei" nennt es Wagner in den „Meistersingern".

So finden wir Gott in unsrer eigenen Brust, und da wir ihn fühlen, müssen wir auch an ihn glauben und diesen Glauben betätigen in Werken der Liebe und des Mitleids.

Doch nicht nur in uns und den Herzen der Mitmenschen ist Gott: auch ausser uns, in der Natur, in dem gesamten Kosmos. „Ein sehr schöner Anblick erfüllt uns mit der Ueberzeugung, dass ein uns befreundetes Wesen auf unaussprechliche Weise in den Dingen walte“ (Heinrich v. Stein). Wenn es auch nur etwas Dunkles, Schattenhaftes ist, was wir in der Natur ahnen, so müssen wir sie doch als Offenbarung Gottes ansehn. Und letzten Endes kommen wir doch nicht drüber hinaus, sie von uns aus als eine Höherentwicklung zum Geist hin zu deuten. Aus uns heraus können wir nun einmal nicht und uns auf irgend einen „objektiven“ Standpunkt stellen, auf den des blossen „Daseins“, wie es die Naturwissenschaft konsequent tun muss. Für sie gibt es keine Werte und keine „Entwicklung“: das höchste Tier hat ebenso sein Dasein wie die Amöben, und wir Menschen erreichen mit unserer komplizierten Kultur auf den grössten Umwegen das schlechter, was ein einzelliges Lebewesen ohne Mühe von selbst hat: die naturhafte Existenz. So sinkt Kultur und überzeitliches Geistesleben zum unnützen Anhängsel, die Ideale, Freiheit, das Gute, Wahre werden „noterhaltende“ Illusionen. Damit tritt eine unleidliche Verflachung des ganzen Lebens ein, die Natur zieht den Menschen zu sich herab und schliesst ihn ein in die Reihe des Kausalgeschehens. Dagegen müssen wir die Aufgabe des Menschen und den Sinn des Lebens darin sehen, die Natur durch den Geist zu überwinden, ihr das nur geahnte, wesenhafte Sein abzuringen, sie in uns aufzunehmen und umzubilden. So bleibt es nicht bei einem traumhaften Ahnen Gottes in der Natur, sondern dadurch werden wir aufgerufen zum Einsetzen unseres Wesens, zur Selbsttätigkeit. So wirkt Gott in uns und ausser uns. Wer will da nicht an ihn glauben? Und wenn erst der über alle Formen hinaus lebendige Inhalt der Worte Christi allgemein begriffen werden wird, so haben wir den Kern der Religion erfasst und damit eine neue Kultur!

O. Braun.

Tristan und Isolde als Dichtung.*)

In den „Meistersingern“ redet Hans Sachs die bedeutsamen Worte: „Mein Kind, von Tristan und Isolde kenn' ich ein traurig Stück“. Es ist jene Sage, die Gottfried von Strassburg und Sachs selber zum Dichtwerk gestalteten. Jahrhunderte vergingen, bis sich ein neuer Meister des Stoffes bemächtigte: Wagners Dichtung Tristan und Isolde wird nach vierzehnjähriger Pause diesen Sommer wiederkehren in's Festspielhaus. Darf man sagen: „Dichtung“? Ist es nicht eine unauflösbare Verbindung der Dicht- und Tonkunst? Nein. Wagners musikalische Dramen sind und bleiben echte Dichtungen, mag man sie nach ihrer Selbständigkeit vergleichen mit den sogenannten Quellen, aus denen die Handlung geschöpft, mag man sie unabhängig von der Musik nach ihrem Eigenwerte einschätzen. Es ist wahr: wie keiner zuvor, so eng, so zur Einheit hat Wagner die Musik mit der Sprache, mit dem szenischen Geschehen verknüpft. Die gleichzeitigen Eindrücke von Auge und Ohr, von Wort und Ton sind in allen seinen Werken unbeschreiblich stark und tief und überzeugend. Je einheitlicher der Guss war, desto schwieriger schien es, zu bestimmen, in welchem Verhältnis die Edelmetalle gemischt seien; am Ende vermutete man Legierungen aus Minderwertigem.

Dazu kam, dass eine mit schönen Grundsätzen prunkende Aesthetik ganz im Unterschied von Lessing und Herder die Verbindung mehrer Künste verpönte — als ob eine Kunst durch die andere herabgesetzt, verschimpfiert würde! Ver unreinigt wird eine Kunst nur durch die Unreinheit des Künstlers, durch Geschäftssinn, Eitelkeit der Menschen. Von da droht immer wieder Gefahr. Wohl aber darf eine Kunst mit der andern zusammenwirken, ohne befürchten zu müssen, dass sie ihre Keuschheit, ihre Eigenart und Fülle einbüsse. Insbesondere braucht Poesie und Musik zusammen keinem künstlich verchmolzenen Gusse zu gleichen, sondern kann, wie Wagner zeigt, die Gesetzmässigkeit einer jeden Natur annehmen. Was aber organisch geworden ist, das lässt sich nicht mathematisch zerteilen. Wagners Kunstwerk enthält nicht eine halbe Musik und eine halbe Poesie, sondern ganze Musik, ganze Poesie, jede von eigenem, vollgiltigem Werte: also jede auch von sich aus, für sich betrachtbar!

Die Musik sollte einmal als Quelle eigener Wirkung gründlich untersucht, es könnte betont werden, welche Kraft in ihr, auch unabhängig vom Worte steckt, welche Formen sie, als grosszügige Parallelen zur Sprache, ansetzt. Sucht man Wagner nur durch die leitmotivischen Führer und Burgholds Textausgaben näherzukommen, so bindet man vorzeitig die Phantasie; ungünstig wirkt auch die Beziehung der Motive auf Haupt- statt auf Zeitwörter, mit denen sich die musikalische Bewegung am ehesten berührte. Diesmal will ich versuchen, den Tempel des Gesamtkunstwerks von einer andern Seite zu betreten: durch die Pforte der Dichtung!

Der Text, wie ihn der Meister samt den szenischen Bemerkungen im 7. Band der gesammelten Schriften und Dichtungen und in der Partitur niedergelegt hat (die Barbarei der Textbücher ohne szenische Bemerkuungen ist abgeschafft), dieser Text der Dichtung muss sich vom Worte aus, wie jedes andere dichterische Werk, mit Hilfe der Einbildungskraft durcherleben lassen. Solche Hingabe an den

*) Vortrag auf Veranlassung des Ausschusses für die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung in Stuttgart gehalten am 11. März 1906.

Sprachtext widerstreitet nicht den Zielen des Meisters, wetteifert nicht mit den Eindrücken im Theater, soll nicht etwa beweisen, dass die Musik untergeordnet, entbehrlich sei, dass die Entstehung des Textes ohne Musik denkbar wäre, sondern wir wollen uns besprechen über Wesen und Wert der Wagnerschen Dichtung, wie man irgend ein Gedicht recht innig anzuempfinden sucht, indem man es auch ausserhalb der Gegenwart des Genusses in sich trägt und mit sich herumtreibt.

Zum Glück besitzen wir ähnliche Texte in den Ueberlieferungen des griechischen Dramas. So wünschenswert es ist, sie im Zusammenhang mit der griechischen Musik zu verstehen, so haben wir doch das Recht, ja wir sind, unkundig der musikalischen Eindrücke, in die Notwendigkeit versetzt, uns zunächst die Dichtungen als solche anzueignen. Aufführungen alter Stücke sind wenigstens in einzelnen Teilen genau das, was eine szenische Wiedergabe des Tristan ohne Musik wäre: der Beweis nämlich, dass die Dichtung selbst ihre eigene Lebenskraft besitzt. Gingen im Lauf der Zeit alle Partituren Wagners zu Grunde und blieben nur die Worte seiner Dramen erhalten, so fänden künftige Geschlechter doch noch den Weg zum Herzen des Dichters, so wie wir den Tragikern nachempfinden können.

Was unserer Betrachtung offen steht, ist an Tristan und Isolde vor allem der leitende Grundgedanke, die Idee der Dichtung, wie man zu sagen pflegt. Sie ergibt sich aus dem Gesamteindrucke, aus Gang und Ende der Handlung. Am deutlichsten vielleicht, wenn wir andere Erzeugnisse der Litteratur vergleichen. Mit den gewöhnlichen Liebesgeschichten, wie sie in guten und schlimmen Romanen, oder im langweiligen Liebesgarten der altitalienischen Oper aufgetischt werden, hat Wagner nichts zu tun. Die schlecht verhüllte Selbstsucht oder Gemeinheit, als welche sich die rührselige, mit den allerschönsten Gefühlen ausstaffierte Liebe der gebräuchlichen Mode enthüllt, passt nicht zu Wagners Auffassung. Für dekadente Einzelfälle, erotische Absonderlichkeiten und Verkehrtheiten besass er keinen Sinn. Die wirren Neigungen schwacher Naturen, die Irrsale äusserer Gegebenheiten oder Ereignisse, woraus ein Stoff das Fesselnde, das Spannende leicht gewinnt, auch das lag Wagner fern. Und als Musikdramatiker konnte er sich nicht berufen fühlen, das Problem der Liebe mit modernen Zeitfragen zusammenzustellen oder dem Aufstieg bestimmter Kulturstufen zu folgen. Es handelt sich im Tristan nicht um die leichteren oder tieferen Missverständnisse zweier Naturen, die einander vergeblich suchen, nicht um die Kämpfe der Liebenden gegen äusseren Widerstand, nicht um ein Rezept zur Lösung der sozialen Frage, nicht um ärztliche Weisheit eines Menschenfreundes, sondern da wird gehandelt von jener Leidenschaft, die aller unwahren und unklaren Schwärmerei, aller Zufälligkeit der Ereignisse, aller Besonderheit dieser und jener Kultur, aller künstlich gediehenen und anerzogenen Unterschiede im Wesen der Liebenden frei ist.

Die Geschichte einer Liebe so zu gestalten, dass keine Liebesgeschichte daraus wird, das haben die hervorragendsten Dichter unternommen. Gottfried von Strassburg gilt mit seinem Tristanepos als das unmittelbare Vorbild Wagners. Gewiss hat jener, das heisst die mittelalterliche Sage, Namen und Rahmen für Wagners Gemälde geliehen. Aber von einem Vorbild kann nicht die Rede sein. Man würde alle Züge bei Wagner missverstehen, wenn man sie deuten wollte als Umbildungen, Umgewandungen, als dramatische Verkleidung jenes Epos. Die Unterschiede beider Werke greifen überhaupt viel zu tief, als dass sie beide wurzelhaft zusammengehören könnten. Sieg und Stärke der sinnlichen Liebe, der Liebe als eines Naturgesetzes, einer Naturmacht, das verkündet Gottfrieds Gedicht. Untergang der sinnlichen Liebe verkündet Wagners Dichtung. In dieser mehr trennenden als verbindenden Weise berührt sich der Tristan noch mit zwei be-

rühmten Liebesdramen: mit dem Hippolytos des Euripides und mit Shakespeares Romeo und Julia. Der Grieche zeigt die Verblendung der Leidenschaft, führt vor Augen, wie des Unschuldigen Geschick in das Netz unbeherrschter Leidenschaft mitverwickelt wird. Demgegenüber spendet Wagner den Segen einer geläuterten Leidenschaft. Die Läuterung verdankt sich der Not; sie wird vom Leben, das die äussere Verbindung der Liebenden verneint, grausam erzwungen. Bei Shakespeare ist die Umwelt auch feindlich; sie bringt der Leidenschaft das Unheil. Aber dort leiden die Liebenden nicht mit jenem scharfen Bewusstsein, das Tristan und Isolde aus Leidenden zu Handelnden macht. Wagner nennt sein Werk eine Handlung. Mit vollem Recht. Die Liebenden läutern sich, bis ihre Leidenschaft, losgelöst aus dem Kreise der Selbstsucht, zum Gegensatz und Widerspiel aller Selbstsucht wird. Alles, was auf Macht und Gewalt beruht, was von Ehrgeiz und Eitelkeit entzündet wird, erlischt in der Brust beider Liebenden. Aller Glanz, den die Sonne bescheint, ist ihnen ein trügerisches Gleissen. Im Bilde des Tages fassen sie zusammen, was der Liebe entgegen, was ihr hassenswert ist. Eine Nacht sehnen sie herbei, in der alle Lügen des Tages untergingen, in der sie, ganz sich selbst gegeben, nur der Liebe leben dürften.

Die sogenannte Liebesszene des zweiten Aktes ist der Ort dieser höchsten dramatischen Erhebung; hier schwingen sich Tristan und Isolde zur gemeinsamen Erkenntnis empor, dass in der Welt, solange sie auf das Treiben des Tages gerichtet ist, also wohl immer, wahrste, tiefste Liebe auf Erfüllung verzichten, das edelste Sehnen und Streben ohne Verwirklichung bleiben muss. Diese Erkenntnis, ins klare Bewusstsein erhoben, bringt eine Ruhe und Beseligung so überpersönlich, rein, sachlich, erhaben, wie sie von beiden gemeinsam nicht wieder erreicht wird; denn die Schmerzen persönlicher Trennung beherrschen den dritten Akt.

Grundgedanken der Dichtung werden ja von Wagner nie ohne lebendige Charakteristik der Personen, nie ohne Beziehung auf die dramatische Lage ausgesprochen. Darin zeigt sich der echte Dramatiker. Prüfen Sie das Drama selbst, das so gut wie Haltung und Idee des Ganzen eigenstes Eigentum des Dichters ist. Betrachten Sie den Anfang, die Exposition: mit welch anschaulicher Folgerichtigkeit alles vor Sie hintritt, wie gross die Kunst ist, die immer gleichsam die Sache selbst reden lässt, ohne die Rücksicht auf das Verständnis der Zuhörer zu verletzen! Das Lied des Seemanns bedeutet uns sogleich, wo wir sind, und der wilde Ausbruch Isoldes versetzt in die sagenhafte Zeit, da es eine Macht gibt, über Meer und Sturm zu gebieten, und da es eine Leidenschaft gibt, deren Geradheit, Wucht und Entschlossenheit sozusagen senkrecht auf das Ziel zustürzt. Isolde spricht die Sprache der Verzweiflung. Und die nächste Szene verrät den Grund der Verzweiflung. Isoldes Blick hat Tristan gefunden. Wie in einen Rätselspruch ballt sie das ganze dramatische Geschehen zusammen. Dieser hell in Zukunft wie in Vergangenheit dringende Augenblick ist nur vor dem Geständnis der Liebe möglich. Wir wissen, dieses Geständnis ist das nächste Ziel. Die seelische Spannung, in die uns der Dichter hineintreibt, bis wir es mit ihm erreichen, packt und erregt unser Innerstes. Denn das Seelengemälde des ersten Aktes schildert zwei Charaktere, die sich der Liebe nicht als Schwächlinge unterordnen, sondern den bittersten Kampf mit sich selbst kämpfen, ehe etwas Holdes über ihre Lippen kommt; die Scham vor der Aussprache und das Sehnen nach dem lösenden Wort, beides ist gleich leidenschaftlich stark in ihnen. Tristan, von Isolde zum Dienst entboten, beruft sich auf seine Sendung. Isolde ist ja die Braut, die er für seinen Herrn, nicht für sich, gewann und jetzt zu Schiff nach Kornwall geleitet. Er, jetzt hehr und heil, war einst ein trauriger Mann, dessen Wunde sie gepflegt, den sie dabei als Überwinder ihres Bräutigams

Morold erkannt hatte. Doch der Dank Tristans für die Wohltat, die Antwort auf jene Wandlung des Hasses in Mitleid und Liebe? Undank und Hochmut, das sind die Anklagen, in die sich Isoldes Zorn entlädt, die beiden Schutzgedanken für den Fall, dass Tristan mit seiner Weigerung ihres Befehls den Bruch mit der Vergangenheit zu verstehen gab. Brangäne wird es leicht, beide Vorwürfe zu entkräften. Sie erreicht aber kein wirkliches Vertrauen der Herrin. Wagner hütete sich, so etwas Prosaisches, dem tragischen Stil Widersprechendes zu schaffen, wie die Figur der Amme in Romeo und Julia! Ohne auf Brangäne zu achten, redet Isolde doppelsinnig vor sich hin: Ungeminnt den hehrsten Mann stäts mir nah zu sehen — wie könnt' ich die Qual bestehen! Brangäne muss an König Marke denken; sie weiss einen Zaubertrank, der Abneigung in Liebe verwandeln könnte. Davon will Isolde nichts wissen. Sie wählt, getreu den Worten des Fluches, den Todestrank. Brangäne vermutet, dass die beleidigte Herrin Rache an Tristan nehmen will, sie weiss, dass die Rache Isolde selbst mitvernichtet.

Tristans Eintreten, von Kurwenal vorbereitet, verhindert Isolde, Brangäne das förmliche Versprechen abzunehmen, den Todestrank zu reichen. Dies erleichtert die Verwechselung der Tränke. Im entscheidenden Augenblick, von Isolde angetrieben, wird Brangäne nicht allein zur Lebensretterin, indem sie den Todestrank nicht reicht, sondern sie mischt den Liebestrank. Nur so glaubt sie Ankunft und Leben bei König Marke ihrer Herrin erträglich machen zu können. Die Bereitung eines beliebigen unwirksamen Trankes würde nichts als eine komische Verlegenheit herbeiführen und ihren Ungehorsam sofort aufdecken. Der Standpunkt Brangänes ist: mit dem Tranke beginnt die Liebe zwischen Tristan und Isolde, die sich zuvor gehasst hatten.

Die Auffassung Brangänes ist natürlich nicht die Auffassung des Dichters. Die Liebe, wir wissen es, ist längst da vor dem Tranke. Wenn man die herrliche fünfte Szene verfolgt, in der Tristan und Isolde mit übermenschlicher Anstrengung ihr Geheimnis zu bewahren suchen, dann weiss man, dass auf so etwas an grausamer Selbstbeherrschung das hingebendste Geständnis folgen muss, sobald der Trank, den beide zu finden vermeinten, versagt. Soll dem Liebestrank wirklich eine besondere Kraft zugeschrieben werden, so kann es nur die sein, dass er dichterischerweise die Zeit zwischen dem Ausdruck des Todeswillens und des Liebesgeständnisses abkürze. Allein seelisch unmöglich ist auch dieser jähe Umschwung nicht. Der Trotz der Liebenden gleicht einer ungeheuren Welle, die in dem Augenblick zerrinnt, da ihr der Widerstand entzogen wird. Beide gingen in vollem Bewusstsein dem Untergang entgegen; beider Scham ist durch die unvermutete Notwendigkeit, weiter zu leben, vernichtet! Beachten Sie an dieser Stelle noch, dass der Liebestrank einen Selbstmord verhindert. Der offene Selbstmord, der viele Liebestragödien, man darf wohl sagen, verunstaltet, ist von Wagner sorgsam gemieden. Da, wo andere Dichter aufhören, da beginnen seine Probleme. Nach vereitelter Todesabsicht wird der Bogen des dramatischen Geschehens erst recht straff gespannt. Das Leben, dass sich in den Schluss des ersten Aktes zusammendrängt, die Seligkeit der ersten Liebeswonne, der Empfang Markes, die Empfindung der bevorstehenden Qual, das alles ist mit der Meisterhand des Dichters entworfen und schon durch die Sprache eindrucksvoll vorgezeichnet.

Der zweite Akt bietet unserem leiblichen Auge gar wenig Veränderung dar; um so reicher sind die Gesichte, die dem inneren Auge aufleuchten. Die seelische Spannung erschlafft nicht, sondern dauert mit unverminderter Heftigkeit an. Das ist eine Dramatik, die den schaulustigen Teil der Theaterbesucher langweilt. Ganz natürlich. Wagner rückt hier alles dramatische Geschehen in den Mittel-

punkt der menschlichen Seele. Wer diesen Mittelpunkt verfehlt, der muss sich eben an den Umkreis halten. Der Gradmesser des Verständnisses ist die Wertung des zweiten Aktes.

Isolde erwartet Tristan zu nächtlicher Stunde. Der König ist auf der Jagd. Die Hörner verlieren sich in die Ferne, wie der Vorhang zurückgeht vor dem Bild des Gartens in heller, anmutiger Sommernacht. Die Szene der Erwartung offenbart jenen Natursinn, den die Liebe zu erwecken pflegt. Denken Sie an Werther, Romeo, Hippolytos. Dann jene dramatische Zwiesprache der Liebenden: sie durchläuft in sanften Übergängen die entzückte Freude des Wiedersehens — die Erinnerungen an die Zeit vor und unmittelbar nach dem Tranke — die ruhevolle Deutung der Liebe, eine Art Philosophie, in der Denken und Fühlen eins geworden ist —, und steigert sich zuletzt zum ängstlich-inbrünstigen Auflodern der vollen Flamme, die gelöscht wird von der Rückkehr Markes. Wenn etwas geeignet ist, Wagners dichterische Grösse und Überlegenheit offenkundig zu machen, so ist es die Behandlung des zweiten Aktes, die Behandlung einer Lage, an der Wagner nicht als erster gescheitert wäre. Mit welcher Zartheit, mit welch feinem Taktgefühl ist alles Gewöhnliche, Anstössige, Zweideutige vermieden! Der König, der von Melot zur Entdeckung getrieben wird, hat für Isolde überhaupt kein Wort des Vorwurfs. Er spricht von ihr in den Ausdrücken der Verehrung. Sein ganzer Schmerz gilt der Untreue des Freundes. Und wie zart beantwortet Tristan die Frage nach dem geheimnisvollen Grund seines Schmerzes mit den tragischen Worten: O König, das kann ich dir nicht sagen — so etwas sagt freilich nur die Musik!

Am Ende des zweiten Aktes stürzt sich Tristan todestrotzig dem Schwerte Melots entgegen; aber er findet den unmittelbaren Tod so wenig als im ersten Akt, da er mit Isolde den Becher leerte. Verwundet wird er nach seiner halb verfallenen Stammburg Kareol in der Bretagne gebracht. Dort sehen wir ihn zu Beginn des dritten Aktes gelagert unter einer breitästigen Linde, zur Seite den getreuen Kurwenal, ein ergreifendes Bild, unvergesslich jedem, der es auch nur einmal sah, ein Bild, dessen Anschaulichkeit den Dichter, den Maler Wagner verrät. Kurwenal hat ausgesandt nach Isolde, von der wir annehmen, dass sie in der Verwirrung nicht gleich folgen konnte. Also noch einmal die Freude eines Wiedersehens: aber wie anders als im königlichen Park in Kornwall! Vor dem trennenden Meere, das zur Schwermut stimmt, erwacht Tristan zu bitterlichen Klagen unerträglicher Sehnsucht. Kein ekstatischer Eigenwille führt Isolde vor der Zeit her. Die traurige Weise des Hirten, die am Anfang erklang, leitet den Sterbenden zu tiefem Gedenken an das vergangene Leben, zu Betrachtungen über den Sinn des Lebens. Alles zieht noch einmal an ihm vorüber. Wie er des Trankes gedenkt, flucht er ihm, flucht er dem, der ihn gebraut. Mit solchen Worten der Verzweiflung, die das Leben als persönliche Schuld werten, sinkt er ohnmächtig zurück. Da wird ihm eine ruhige Vision der herannahenden Isolde. Diesmal entspricht der Einbildungskraft die Wirklichkeit. Die freudige Weise des Hirten erklingt. Isoldes Schiff wird sichtbar. Es jagt, es fliegt. Aber die Zeit ist lang genug, dass Tristan vor freudiger Aufregung verblutet. Sterbend gleitet er aus den Armen der Geliebten.

Kein Wort der Dichtung, kein Ton der Musik deutet darauf, dass wir einen pathologischen Zufall vor uns haben. Hier ist alles unerbittliche erschütternde Notwendigkeit — wenn es freilich die umgebenden Personen im Drama nicht einsehen. Marke und Brangäne kommen auf einem zweiten Schiff herbeigeeilt. Kurwenal vermutet gegnerische Gesinnung, versperrt umsonst den Eingang und wird tödlich verwundet. Marke, der tragischen Denkungsart unzugänglich, hat

an eine friedliche Lösung geglaubt, weil ihm Brangäne den Trank als Erwecker der Liebe verriet. Der Zuschauer aber steht mit dem Dichter über den Gestalten der Dichtung. Unvermeidlich fasst er das Ganze als Tragödie auf, und dieser Eindruck wird nicht entkräftet durch die Liebesekstase, in der Isolde hinstirbt.

So endet die Tragödie der reinen Leidenschaft. Tristan und Isolde gehen zu Grunde, nicht weil sie durch Übermaass Schuld auf sich luden, sondern weil der reinen Leidenschaft auf Erden Zwang angetan, Not bereitet wird. Beide gehen unter. Von Isolde aber gilt Nietzsches Wort: „Ich liebe die Untergehenden, denn sie gehen hinüber.“ Tristans Tod hat etwas grausam Zerschneidendes; Isoldes Hingang gleicht einer Verklärung, bringt einen Trost, den das Menschenherz nach all dem Jammer begierig annimmt und aufsaugt.

Wie sich die Tragik hier am Schlusse in verschiedener Weise, mit verschiedener Wirkung an beiden erfüllt, so lassen sich durch das ganze Drama die Unterschiede der beiden Charaktere verfolgen. Die Linie Isoldes läuft selbständig in eigner Richtung und folgt genau der Linie Tristans nur im zweiten Akt eine Strecke weit. Welch ein Abstand zwischen den Endpunkten, zwischen jenem Ausbruch ungezähmter Wildheit im ersten Akt, und dem hingegebenen Sterbegesang des Schlusses! Beidemal der Anruf an die weite Natur, dort als an die Helferin der Rache, hier als an die letzte Zuflucht, die allgemeinsame Mutter, bei der Qual in Lust zergeht. Was liegt da nicht alles dazwischen! Im ersten Akt wird Ihnen auffallen, wie liebeheischend, wie angreifend Isolde zu Werke geht, wie sie ein Geständnis von Tristan erzwingen will, wie sie den Todestrank wählt, kurz, wie sie die vorwärtstreibende Kraft der ersten dramatischen Entwickelung ist. Im zweiten Akt sind ihr bezeichnende Worte über Frau Minne vom Dichter in den Mund gelegt. Zusammen mit Tristan hebt sich ihr Fühlen und Denken immer höher; überall aber ist noch das Weib charakterisiert. Wie ganz zur Liebe geworden äussert sich jetzt Isoldes Wesen! Das ist eine Entwickelung, ähnlich der Brünnhildes, ähnlich der Elektra des Sophokles, die in wilder Rachsucht schnaubt, dem wiedergefundenen Bruder aber die zärtlichste Schwester ist. Nach dem Gipfelpunkt des zweiten Aktes verschwindet Isolde bis zur Stelle, da sie Tristan ihren Willen kundgiebt, ihm überallhin zu folgen, auch in den Tod, ins Wunderreich der Nacht.

Tristan, der hier der Auffordernde ist, geht im zweiten Akt führend voran. Seine Erkenntnis, seine Empfindung greift tiefer ins Wesentliche, ins Allgemeine. War er am Anfang des Dramas schweigsam, so ist das kein Schmollen und Trutzen, sondern der mannhafte Versuch, der Liebe zu entgehen, von der er weiss, dass sie das Verhängnis ist, das ihnen den Untergang droht. Wenn Isolde in ihrer Erwartungsszene im zweiten Akt den Preis der Minne singt, so flucht ihr Tristan in der entsprechenden Szene des dritten Aktes. Der Dichter gibt dem Weibe mehr von der Seligkeit und Süssigkeit der Liebe, als dem Manne, den er in die Tiefen jedes Schmerzes hinabführt. Isolde hat den grösseren Umkreis des Empfindens, Tristan die tiefere Tiefe.

In ähnlicher Weise unterscheiden sich Brangäne und Kurwenal. Jene rückt mit all ihrer Vertraulichkeit ihrer Herrin nicht so weit in seelische Nähe wie Kurwenal seinem Herrn. „Dir nicht eigen, einzig mein, mitleidest Du, wenn ich leide: nur was ich leide, das kannst du nicht leiden.“ Aber sterben mit Tristan zusammen, das kann Kurwenal! Brangäne bleibt leben. Von vornherein hat Wagner Brangäne und Kurwenal einander entzweit und entfernt, damit keine Spur des Gedankens aufkomme an das prosaische zweite Liebespaar, das in mancher Oper jene Zuhörer ergötzt, die für das nichtverstandene Höhere ent-

schädigt sein wollen. Ein Charakter voll Hoheit und Würde ist König Marke. Ohne Zweifel war es am schwierigsten und am nötigsten, diese Gestalt jeder gewöhnlichen Anzüglichkeit und jedes moralischen Pompes zu entkleiden.

Was die sprachliche Form betrifft, so finden Sie im Tristan Endreim, Stabreim und Assonanz, frei gemischt. Diese Kunstmittel entsprechen ungefähr der Kulturzeit, in der die Dichtung Anker wirft. So kennzeichnet der Stabreim, ausschliesslich angewendet, die sagenhafte Vorzeit des Rings, der Reim und Knittelvers die Zeit der Meistersinger. Gewisse Eigentümlichkeiten der Sprache, wie der häufige Gebrauch der Inversion, lassen sich nur aus der musikalischen Verbindung befriedigend erklären Allein ich stehe nicht auf dem Standpunkt, der die Sprache Wagners als von der Musik aufgesogenes Element preisgibt. Ich darf mich wohl auf meinen verehrten Lehrer, Professor Karl Köstlin, in Tübingen, berufen, dem eine gewisse Zuständigkeit des Urteils eingeräumt werden muss. Karl Köstlin erklärte uns, wie Wagner doch in der That ein Sprachgenie und Sprachschöpfer ersten Ranges gewesen sei. An einigen Ecken, Härten, Freiheiten sich zu stossen und Wagner darob zu schulmeistern, das verrät jenen kleinlichen, engherzigen Sinn, der unter uns Deutschen immer noch recht lustig zu wuchern scheint. Zum mindesten sollte man, um bestimmte Eigenheiten an den Pranger zu stellen, seiner Sache auch sicher sein und nicht Wagner für Dinge büssen lassen, die schon Goethe verbrochen hat. Jüngst wurde die Form ein für eins in den Versen Mein und Dein, ewig, ewig ein! als unmöglich getadelt. Nun, sie findet sich in gleichem Sinn in ähnlichem Zusammenhang schon bei Goethe, im Prometheusfragment, wo sie kein Litterat bemäkelt.

Das freilich wird nicht zu umgehen sein, dass Wagners Dichtungen kommentiert werden, und besonders der Tristan, dessen Sprache teils wegen Kürze und Gedrungenheit, teils wegen Gedankentiefe und Gefühlshöhe nicht so leicht zugänglich ist wie etwa die Ausdrucksweise der Meistersinger. Namentlich sollten die grossen Szenen zwischen Tristan und Isolde im ersten und zweiten Akt, jene, weil die Seelenzustände nicht unmittelbar verraten werden, diese, weil die Gedankengänge weit ab vom gewohnten Gleis führen, von einem geübten Germanisten, der zugleich feiner Aesthetiker wäre, Vers um Vers besprochen werden. Die Notwendigkeit der Kommentare zum Faust oder zu den alten Tragikern haben noch keinen verständigen Menschen zu der Ansicht verführt, Goethe und die Alten seien wie unreife Schüler zu behandeln. Wagners Sprache gilt aus Mangel des Bilderschmucks und der geistreichen Gedanken nicht für voll — dafür besitzt sie jenen kräftigen, herben Erdgeschmack, durch den die griechische Poesie so urfrisch erquickt. Das tut einem gerade wohl, dass die Personen nichts reden als was streng zur Sache gehört, dass der Dichter mit seinen Ansichten und Einfällen ganz zurücktritt.

Die Fabel des Stücks ist so einfach, dass sie jeder nach Lust und Vermögen seiner Phantasie ergänzen kann. Sie ist zugleich so klar und scharf umrissen, dass man in der Deutung nicht fehlgreifen kann — während gar manche Liebesdichtung einem Wolkengebilde gleicht, das sich bei genauerem Hinsehen in vieldeutige Zerrgestalten verflüchtigt. Der Eindruck der Notwendigkeit ist vom Anfang bis zum Ende so bestimmt und einleuchtend, dass sich die Einbildungskraft mühelos zurechtfindet und etwaige dunkle Stellen unwillkürlich richtig einordnet. Dazu kommt bei der Aufführung die Gewalt der Musik, einer Musik, die wie in den Meistersingern ununterbrochen stromweise einherflutet. Da quellen nicht bloss auf den Höhen der Empfindung Motive und Melodien von ursprünglichster Eigenart, da ist an Stellen, wo wir es nicht erwarteten und nicht vermissten, eine wahre Verschwendung von Schönheiten. Stünde es in meiner Macht, ich

wünschte Ihnen ein doppeltes Leben, um die Fülle dessen, was in Dichtung und Musik des Tristan ausgegossen ist, zu erfassen. Nicht als ob das Verständnis ein langwieriges, umständliches Studium voraussetzte: im Gegenteil, je empfänglicher, je unbefangener unser Gemüt ist, desto lebendiger werden die ersten Eindrücke sein, desto reiner werden wir das hohe Werk in uns aufnehmen. Steht es über uns in Sonnenferne, so leuchtet es auch aus Sonnenhöhe auf uns herab: wo, an welchem Punkte wir uns auch befinden mögen, erwärmend und belebend trifft uns überall das Feuer, das von ihm ausstrahlt.

Karl Grunsky.

Ist die Erlösung des Bildners in den lebendigen Darsteller in unserer Zeit möglich — und ist sie praktisch zu verwerten?

Eine Betrachtung im Geiste des Meisters.*)

Von Egon Aders.

Versetzen wir uns in die Seele eines Malers, der aus innerer Not schafft — also in die Seele eines echten Künstlers, der seine Kunst durchdenkt und das Verständnis dafür hat, wie ein Richard Wagner schuf und litt.

Diesem Maler, der nur dann schafft, wenn der Drang sich andern seelisch mitzuteilen so stark wird, dass er schaffen muss, wird es zum Bewusstsein kommen, dass dieses Schaffen aus innerer Not für keinen Künstler charakteristischer war als eben für Richard Wagner — den grössten Künstler. Und so wird er die innere Not als die Quelle alles wahren Kunstschaffens erkennen.

Im Anschluss daran wird ihm eine Tatsache, die er bisher nur geahnt, zu klarem Bewusstsein kommen: Wenn der Künstler seine Werke aus Not und Drang der Seele schafft, so kann das, was er zum Ausdruck bringt, naturgemäss nur ein Innerliches, ein Teil seines Selbst, kurz etwas Rein-Menschliches sein. Das Rein-Menschliche, als Gegenstand der künstlerischen Gestaltung, wird sich ihm folglich als ein Wahrzeichen darstellen, an dem man echte Kunst erkennt. Und in der Tat, es ergibt sich, dass dieses künstlerische Wahrzeichen beim Werke Richard Wagners plastischer hervorleuchtet als bei irgend einem anderen.

Und er findet es klar in Worten formuliert:

> „Der Inhalt dessen, was der Wort-Ton-Dichter auszusprechen hat, ist das von aller Konvention, d. h. allem Historisch-Formellen losgelöste Rein-Menschliche."

Das ist nicht in dem Sinne auf die Malerei anwendbar, als ob diese, wie das Wagnersche Drama, einerseits unfähig wäre, etwas Konventionelles, Historisch-

*) Damit die Darlegungen einfach und klar werden, ziehen wir nicht Malerei und Plastik, sondern nur eine von den beiden Künsten in den Bereich der Betrachtung. Wir sprechen von Malerei und stellen hier fest, dass alles, was von ihr gesagt wird, in sinngemässer Anwendung auch für die Plastik gilt.

Formelles auszudrücken, andererseits alles Rein-Menschliche zum restlosen Gefühlsverständnisse bringen könnte. Aber die Malerei ist imstande, der Darstellung des Konventionellen unter Umständen vollständig zu entbehren, und je mehr sie das tut, und statt dessen ihre Ausdrucksmittel auf die Darstellung des Rein-Menschlichen konzentriert — in um so höherem Maasse ist sie Kunst.

Und das gilt nicht nur für diejenige Malerei, die sich die Menschendarstellung zum Ziele setzt, sondern auch für die Landschafts- und Tiermalerei: auch diese sind rein menschliche Kunst, wenn sie uns in grosszügig-organischer Auffassung die Natur so darstellen, dass sie, geheimnisvolle Stimmungen in unserer Seele erweckend, zu uns spricht.

Indem der Maler dies alles erkennt, kommt ihm unmittelbar eine weitere Wahrheit zum Bewusstsein, die das Kunstwerk Richard Wagners in so einzigartiger Weise verkündet: Der Künstler folgt bei der Gestaltung eines Werkes bis in die kleinste Einzelheit der Formgebung hinein einzig dem Gesetze der Notwendigkeit.

Und wandert nun dieser Maler durch unsere Ausstellungen, so muss er sich sagen: Die allermeisten dieser Leute, die hier ihre Bilder ausstellen, haben nicht aus innerer Not, sondern aus Willkür, Zeitvertreib und irgendwelchen anderen äusseren Gründen geschaffen. Sie bringen nicht Reinmenschliches, sondern Konventionelles zum Ausdruck. Nun — diese Leute schaffen ja auch „l'art pour l'art!“ Und er kehrt zurück in seine Werkstatt und lässt die Klarheit und Einsicht, die er gewonnen, seinem Schaffen zugute kommen.

Er entdeckt, dass er bei dieser oder jener bildlichen Darstellung nur mit einem oder zweien seiner Ausdrucksmittel zu arbeiten hat, weil die übrigen in dem betreffenden Falle nicht künstlerisch notwendig und deshalb zu verwerfen sind. Es wird vorkommen, dass die blosse, fein beobachtete organische Linie so voll Ausdruck der Empfindung ist, dass alle Mitwirkung von Licht und Schatten, Form, Farbe als störend empfunden wird. In einem anderen Falle werden wiederum diese letzteren als Ausdrucksmittel gar nicht zu entbehren sein. (Das gilt namentlich auch von der Porträtkunst: ein Bildnis Schopenhauers könnte erschöpfend zur Darstellung gebracht werden ohne die Mitwirkung der Farbe, während zum Beispiel ein Bildnis Moritz von Schwinds der Farbe gewiss nicht entbehren könnte.)

Es wird diesem Maler klar, dass er nicht notwendig hat, viele stilgerechte Kostüme zu malen, dass er zur Umgebung seiner Gestalten der konventionellen, historischen Räume entbehren kann, nicht Stühle, Tische, Teppiche und hundert andere willkürliche Dinge wiederzugeben braucht: Gestalten nach Notwendigkeit, Wählen, Sichten, Ausscheidung alles Überflüssigen!

Und die technischen Errungenschaften des Impressionismus und Naturalismus: die Luft- und Lichtmalerei, über deren Schönheit als Mittel des Ausdruckes die allermeisten Maler den heiligen Ernst des Zweckes vergessen haben, macht nun dieser Maler für die wahre künstlerische Gestaltung nutzbar.

So reift seine Künstlerschaft, und er schreitet, von innerer Not getrieben, zur Lösung höchster künstlerischer Aufgaben.

Nehmen wir zum Beispiel an, er entwirft ein Gemälde, welches zum Thema hat: „Jesus von Nazareth erlöst eine Sünderin.“

Eine Anhöhe vor der Stadt. Finstere, wilde, leidenschaftliche Gewitterstimmung. Zur Linken im Vordergrunde: eine grosse Volksmenge. Tausend Hände sind erhoben, die Ehebrecherin zu steinigen. Da deckt der Meister sie mit seinem Leibe. Seine Gestalt ist hoheitsvoll. Sein weisses Gewand wallt schlicht zur Erde nieder. Der rechte Arm, der mit dem Mantel das Weib den Blicken

der Angreifer entzieht, ist bereit, die Steinwürfe abzuwehren. Die linke Hand ruht auf des Weibes Scheitel. Das Haupt neigt sich zu ihr hinab. Aus tiefer Augenhöhle, unter der Braue hervor, trifft sie des Meisters Blick: da bricht das Licht durch die finsteren, schwül sinnlichen Wolken — beleuchtet die Gestalt des Meisters und die wissend werdende Dionysierin.

Zur Rechten — sonnig leuchtende Landschaft. Alle Ausdrucksmittel, über welche die Malerei verfügt, sind mit souveräner Beherrschung angewandt.

Aber der Künstler ist nicht befriedigt. Das Wichtigste fehlt: der Blick des dunklen Auges, und der Ausdruck auf dem Gesicht des Weibes ... bringen seine deutlich bewiesene Absicht nicht im entferntesten zum Verständnis — obwohl er alle Technik weidlich beherrscht.

Der Künstler greift zu einer anderen Arbeit: Wir blicken in eine Ebene. Darüber wölbt sich der Abendhimmel. Rechts im Hintergrunde: Wald. Dem Vordergrunde zu Gesträuch und Bäume. Ihr Geäst ragt bis in den Söller hinein, der sich ganz im Vordergrunde befindet. Auf diesem steht ein Mann. Die kraftvolle Gestalt umschliesst fest ein weihevoll einfach schwarzes Gewand. Der Sturm geht durch die Bäume und weht das rote Laub zur Erde nieder. Denn es ist Herbst — Spätherbst. Der Himmel ist noch in feurige Glut getaucht. Es muss ein leuchtender Tag gewesen sein. Der Mann steht hoch aufgerichtet und blickt in den Abendhimmel hinein.

> Er ist ein Held — jener Mann. Er hat aus allen Lebensstürmen sein besseres Ich gerettet, mit starker Hand sein Leben sich gestaltet. Um dessentwillen, was seine Sendung war, hat er gelebt, gearbeitet — für andere, entsagt, gelitten, höchste Treu bewährt.

Eben versinkt die Sonne am Horizont im Meere. Ihre letzten Strahlen umleuchten des Helden stolzes Profil, sein strahlendes Auge — sein ergrautes Haar ...

So erlebt es der Künstler in der Seele, so möchte er es mitteilen. Aber er kann es auf der Leinwand bei weitem nicht zu vollem Gefühlsverständnisse bringen.

Warum nicht? Not und Qual zerreisst sein Herz. Er versinkt in Sinnen. Und der Meister von Bayreuth geht ihm zur Hand ...

Er will rein menschliche Erlebnisse, die während einer bestimmten Zeitdauer im inneren Menschen, in reiner Seele vorgehen, zum vollen Gefühlsverständnisse bringen.

Was tut er, um diesen Willen zur Tat zu machen?

Er stellt unter den Gesichtspunkten der Linie, der Form, der Farbe und des Taktes die äussere Erscheinung des Menschen und seine beziehungsvolle Umgebung dar —, vor allem die Gestalt, die Gebärde und den Ausdruck des Angesichtes.

Aber nicht, wie sie sich unter dem Einflusse des in der Zeit liegenden Erlebnisses wechselvoll gestalten, bringt er Haltung, Gebärde und Gesicht zur Anschauung — das ist in der Malerei eine künstlerische Unmöglichkeit.

Er vermag sie nur so darzustellen, wie sie während eines einzigen Momentes dem Auge erscheinen. Nach künstlerischer Notwendigkeit wählt er dann denjenigen Moment, welcher am eindringlichsten und verständlichsten den seelischen Vorgang wiederspiegelt.

Wie kommt es nun, dass auf diese Weise das rein menschliche Erlebnis so unvollkommen zum Verständnisse gebracht wird?

Ein erster Grund ist eben darin zu suchen, dass er aus dem in stäter Entwickelung begriffenen Wechselspiel der Gebärden, der Haltung und des Gesichts-

ausdruckes nur einen einzigen Moment festhalten kann: wenn wir die seelischen Vorgänge nicht in ihrer Entwickelung mit erleben, können wir sie nicht verstehen. Ein unbefriedigendes Ahnen ist die einzige künstlerische Wirkung.

Ein zweiter Grund liegt darin, dass er gezwungen ist, lediglich die äussere Erscheinung des Menschen darzustellen, während doch seine Sehnsucht die seelischen Erlebnisse des inneren Menschen zum Verständnisse bringen will.

Er vermag nur die Reflexbewegungen, welche der innere Mensch der äusseren Gestalt aufprägt, wiederzugeben. Unmittelbar die seelischen Vorgänge mitzuteilen, vermag er nicht. Bis zu einem gewissen Grade würde es ihm möglich sein durch den Ausdruck des Auges, das dem anschauenden Auge unmittelbar begegnet, wenn eben nicht jene Grenzen der Malerei in Bezug auf die Verdeutlichung des Zeitlichen, der malerischen Gestaltungskraft unüberwindliche Hindernisse entgegenstellten.

So müsste er also der künstlerischen Mitteilung, so wie sie sein Herz ersehnt — entsagen?! Liessen sich jene Hindernisse unter keinen Umständen beseitigen — überwinden? . . .

Wenn er mit seinem eigenen Fleisch und Blut Farbe und Leinwand ersetzen könnte! Wenn er mit seiner eigenen Gestalt, mit den Gliedern seines eigenen Leibes, den Zügen seines eigenen Antlitzes lebensvoll zur Anschauung bringen könnte — was er starr gezeichnet und gemalt hat?! Dann könnte er die äusseren Reflexe des inneren Seelenlebens ja in zeitlicher Entwicklung, in lebensvoll bewegtem Wechsel wiedergeben!! Wie? Wenn es ihm dann auch noch gelänge, den inneren Menschen, die Tiefen seines Gefühles unmittelbar und mit ganzer Überzeugungskraft empfangenden Herzen mitzuteilen! Denn es gibt eine menschliche Lebensäusserung, kraft welcher die Gefühle der Seele sich unmittelbar wiederum dem Gefühle verständlich machen können! Diese Lebensäusserung ist die Musik, — die als Ton sich aus des Menschen Seele ringt: „Der Ton ist der unmittelbare Ausdruck des Gefühles, wie es seinen physiologischen Sitz im Herzen, dem Punkte des Ausganges und der Rückkehr der Blutbewegung hat. Durch den Sinn des Gehöres dringt der Ton aus dem Herzensgefühle wiederum zum Herzensgefühle . . .“ lehrt der Meister.

Wenn er nun im Drange nach vollkommenster hingebendster Mitteilung seines inneren Menschen zum lebendigen Darsteller wird, kann er dann im Bunde mit der Musik die Aufgaben lösen, an denen er allein verzweifeln muss?

Nein. Um die tiefsten Erlebnisse der Seele zum unfehlbaren sicheren Verständnisse zu bringen, bedarf es noch der Mitwirkung einer dritten Lebensäusserung des Menschen. Denn die unmittelbare Enthüllung des inneren Menschen ist der Musik — vollständig und restlos — nur bis zu einem gewissen Grade möglich: „Sie ist in ihrer unendlichsten Steigerung doch immer nur Gefühl; sie kann Gefühle und Stimmungen nebeneinander stellen, nicht aber nach Notwendigkeit eine Stimmung aus der anderen entwickeln.“ Im Reiche allgemeiner unbestimmter Gefühle, da, wo der manigfaltige Ausdruck des Tones der Stimme schon ein restloses Gefühlsverständnis bedeutet, ist sie allvermögend. „Wo jedoch der unmittelbare Ausdruck des Tones der Stimme, in der Mitteilung und genau unterscheidbaren Bestimmtheit der einzelnen Herzensgefühle an den mitfühlenden und teilnehmenden inneren Menschen, seine Schranke findet, da tritt der, durch den Ton der Stimme vermittelte Ausdruck der Sprache ein. Die Sprache ist das verdichtete Element der Stimme, das Wort die gefestigte Masse des Tones. In ihr teilt sich das Gefühl durch das Gehör an das Gefühl mit, aber an das ebenfalls zu verdichtende, zu gefestigende Gefühl, dem es sich zum sicheren unfehlbaren Verständnisse bringen will. Die Sprache ist somit das

Organ des sich verstehenden und nach Verständigung verlangenden, besonderen Gefühles, des Verstandes.“ So tritt zum unbestimmten Gefühlstone des Herzens das gedankenvolle Wort hinzu „der sichere Hafen für den unstet Schweifenden, ... das notwendige, allmächtige, allvereinende Wort, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergiessen vermag.“

Und nun hat der Bildner erlösende Erkenntnis gewonnen: „... wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdruckbaren gilt, da muss auch der ganze vollkommene Mensch beisammen sein, und dies ist der mit dem Leibes- und Herzensmenschen in innigster durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch, — keiner aber für sich allein!“

Deshalb also, weil er mit den Mitteln der Malerei jene rein menschlichen Erlebnisse, zu deren Mitteilung unendliche Herzenssehnsucht ihn drängte, nicht zum Verständnisse bringen konnte, braucht er nicht an seiner Sendung zu verzweifeln! Denn ihm wurde ja befreiende Erkenntnis! Ja, er braucht auch nicht den Wonnen künstlerischer Betätigung zu entsagen — um dafür beruhigende Resignation zu erlangen.

Er kann sein Tiefstes trotzdem mitteilen! Nicht mit Hilfe von Leinwand und Farbe und dennoch gerade auch als Maler.

Es bedarf darin seiner ganzen künstlerischen Persönlichkeit. Er vermag sich ganz hinzugeben, restlos, erlösend:

„Der selbe Sinn, der den Maler leitete im Begreifen und Wiedergeben der menschlichen Gestalt, leitet den Darsteller nun im Behandeln und Gebaren seines wirklichen Körpers. Das selbe Auge, das ihn in Zeichnung und Farbe bei Anordnung der Gewänder und Aufstellung der Gruppen das Schöne, Anmutige und Charakteristische finden liess, ordnet jetzt die Fülle wirklicher menschlicher Erscheinung.“

Und jenes Letzte, Tiefste, an dessen Mitteilung die augenfällige Darstellung des Leibesmenschen ihre Schranken findet, die unendliche Fülle seines Fühlens und Wollens wird nun mit unmittelbarster erschütterndster Überzeugungskraft in Gestalt von Ton und Wort sich aus seiner Seele ringen. Der Ton seiner Stimme, als der unmittelbarste Ausdruck seiner Herzensgefühle gewinnt zur sicheren unfehlbarsten Bestimmung seines Wollens und Fühlens, zur genau wahrnehmbaren Darstellung des ganzen inneren Menschen, festbestimmte, erlösende Gestalt im Worte.

So erreicht er das Lebensziel, nach dem er sich in Sehnsucht verzehrte:

„Er vermag sich selbst in der höchsten Fülle seines Wesens der vollsten Gemeinsamkeit mitzuteilen.“ Die Gewalt der inneren Not, die aus dem Bildner den lebendigen Darsteller erstehen liess, macht ihn zum Dichter und Tonkünstler.

Als Darsteller, Tonkünstler und Dichter ist er aber Eines und das Selbe, nichts anderes als darstellender künstlerischer Mensch, der sich nach der höchsten Fülle seiner Fähigkeiten an die höchste Empfängniskraft mitteilt.“

Und welches ist das herrliche „künstlerische Gesamtwerk, das er im Verein mit den Genossen der Darstellung zu Tage fördert?“ Das ist das vollkommenste Kunstwerk, das deutsche Drama, das aus der unendlichen Not und Sehnsucht der grössten Künstler und Denker geboren werden musste, — zu dem Beethoven der Welt den „künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat“ und um das zu schaffen der Meister von Bayreuth über die Erde geschritten ist.

Diese Erlösung des menschendarstellenden Bildners in den lebendigen dramatischen Darsteller hat der Meister selbst in seinem „Kunstwerk der Zukunft“ vorhergesagt.

Wir haben erkannt, dass diese Erlösung schon jetzt in der Seele eines von gewaltigem Schaffensdrange erfüllten Bildners sich ereignen kann.

Wir müssen nun folgerichtig untersuchen, ob ein solcher für das Werk von Bayreuth tief bedeutsamer Fall sich auch praktisch verwerten liesse.

Zu diesem Ende müssen wir uns fragen: Welches sind die praktischen technischen Voraussetzungen, die erfüllt sein müssen, damit ein solcher Künstler aus jenem inneren Erlebnis die tatenvolle Folgerung zu ziehen befähigt ist.

Wir antworten im Sinne des „Kunstwerk der Zukunft“: „Volle Gesundheit des Leibes“.

Was haben wir unter diesem Begriff zu verstehen? Offenbar jenen Zustand harmonischen Gleichgewichts der zur Höchstleistung befähigten Kräfte, in welchem der Körper imstande ist, seine sämtlichen Funktionen im Gefühle mühelosen Kraftaufwands und in idealer Weise zu verrichten.

Kann dieser Zustand erworben werden oder muss er angeboren sein?

Wenn das letztere zuträfe, so müssten alle Menschen, die, wie im vorliegenden Falle, aus innerer Not den Beruf eines dramatischen Sängers ausüben wollten, die aber einen unentwickelten Körper hätten, der Betätigung ihrer Kräfte entsagen.

Nun ist aber ein unentwickelter Körper, d. h. also ein Körper, der nicht jene volle Gesundheit besitzt, bei uns allen auf absehbare Zeit hinaus die Regel! Wohingegen ein Körper, der sich in dem erwähnten Zustande der Harmonie der Kräfte befindet, eine Ausnahme ist, mit der ebensowenig gerechnet werden kann, als mit der Ausnahme eines missgeborenen Körpers!

Wenn also jener Zustand, in welchem der Körper seine sämtlichen Funktionen in idealster Weise verrichtet, nicht erworben werden könnte, so hinge die Möglichkeit der Ausübung des Berufes eines dramatischen Darstellers des vollkommensten Dramas nicht von einer innerlich tiefbegründeten Notwendigkeit, sondern von einer äusserlichen Willkürlichkeit ab!

Das wäre aber eine Tatsache von grotesker Naturwidrigkeit, die zu nichts in einem krasseren Widerspruch stünde, als zu des Meisters eigenem Geiste!

Es muss deshalb Allen, denen des Meisters Werk am Herzen liegt, eine heilige Pflicht sein, sich über diesen wichtigen Punkt Klarheit zu verschaffen! Tun wir dies in folgerichtigem Anschluss an die bisherigen Ausführungen.

Fragen wir uns also: Wenn in der Seele eines Künstlers jene vom Meister vorher verkündete Erlösung aus dem Bildner in den Darsteller sich ereignet hat, und er infolgedessen in einzigartiger Weise zu jenem hohen priesterlichen Amte berufen ist, und wenn dann gewaltige Willenskraft in diesem Manne den stolzen Gedanken erzeugt, sich durch harte Arbeit zu erringen, was anderen oft ganz unkünstlerischen Individuen die Willkür des Zufalls in den Schoss warf — besteht dann die Möglichkeit, diesen Willen zur Tat zu machen?

Nicht Meinungen, sondern nur Tatsachen kommen zur Beantwortung dieser bedeutsamen Frage, die für die Zukunft der höchsten Kunst von brennendem Interesse ist, in Betracht.

Und der Geist des Meisters allein leite uns im Auffinden dieser Tatsachen!

Halten wir uns zunächst noch einmal klar vor Augen, was alles wir unter der geforderten „vollen Gesundheit des Leibes“ zu verstehen haben. Zweifellos jenen Zustand, den wir schon oben bestimmten als einen Zustand harmonischen

Gleichgewichtes aller zur Höchstleistung befähigten Kräfte, in welchem der Körper imstande ist, seine sämtlichen Funktionen im Gefühle mühelosen Kraftaufwands in idealer Vollendung zu verrichten.

Von diesen Funktionen kommen für unsere Untersuchung logischerweise in Betracht:

1. Die körperliche Fähigkeit, den inneren Menschen, die Fülle seines Wollens und Fühlens durch den Ton der Stimme und den Ausdruck der Sprache in formvollendeter und kraftvollster Weise mitzueilen.
2. Die körperliche Fähigkeit, Haltung, Gebahren und Gebärde so vollendet zur plastischen lebensvollen Darstellung zu bringen, als sie der künstlerische Geist in der Anschauung trägt.

Wenden wir uns zur ersten Funktion und stellen wir erstens folgende Tatsache fest:

Die Annahme, dass die Fähigkeit formvollendet und kraftvoll zu singen nicht sowohl von dem inneren Drang der musikerfüllten Seele, als von der äusserlichen Willkür einer zufällig voll gesunden Kehle abhängig wäre, steht in krassem Gegensatze zu der Ueberzeugung des Meisters:

In seinen Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld vergleicht der Meister zwei Stimmorgane miteinander: d. h. also, dasjenige eines gewaltigen Künstlers mit demjenigen eines vorzüglichen Sängers.

Und es ergab sich, dass im Dienste des geistigen Verständnisses das Organ des ersteren das ungemein ausgestattete, mächtige Naturorgan des letzteren bedeutend an Kraft und Schönheit übertraf, obwohl von Natur aus eher das Gegenteil der Fall war!

Dieser Erfahrung misst der Meister eine allgemein gültige, prinzipielle Bedeutung bei, indem er feststellt: „das geistige Verständnis ergibt sofort die Kraft zur Bewältigung der materiellen Schwierigkeit."

Ein echtes Meisterwort!

„Der Geist, der sich den Körper baut!"

Dass dies des Meisters Anschauung über Gesangskunst darstellt, ist zweitens aus seiner Stellung zum Gesanglehrertum klar ersichtlich.

Für „unsere Gesangsprofessoren" hatte der Meister im Allgemeinen eben nicht viel Anerkennung übrig. Nur einen zeitgenössischen Gesanglehrer erkannte er selbst als einen Meister an und empfahl ihn als eine Kapazität! Das war der Gesangsmeister Friedrich Schmitt, der Begründer einer Stimmbildungs-Methode, die folgendes lehrt:

Mangel an Stimme ist nichts weiter als Mangel an voller Gesundheit des Stimmorganismus. Volle Gesundheit des Stimmorganismus kann aber errungen werden und zwar durch eine echte Stimmbildung nach physiologischen Gesichtspunkten, die völlig nur von Menschen ergriffen werden können, die tief zur Gesangskunst veranlagt sind. Wer Gesang in der Seele hat, besitzt auch Stimme. Sie schläft nur. Und weil eine Seele singen will, kann man sie wecken. Man kann ihm den spröden und steifen Stimmorganismus durch jahrelange Arbeit zu solch stählerner Kraft und Elastizität erziehen, dass seine Stimme nachher jedes Naturorgan an Gewalt und Schönheit übertrifft.

Ja, Friedrich Schmitt behauptete sogar, den Gesang eines also ausgebildeten Künstlers könnten weder Erkältung, Ermattung noch das Alter beeinflussen!

Friedrich Schmitt wurde darob zu seiner Zeit fast verlacht! Aber Richard Wagner schätzte ihn hoch als einen Meister. Sein intuitiver Blick liess ihn die Wahrheit der damals eben erst erkannten und noch unvollkommenen Methode erkennen. Er hatte natürlich nicht Zeit, sich genauer mit ihr zu befassen:

Sorgen und Leiden um das Nächstliegende liessen ihn nicht dazu kommen, eine Sache zu studieren, die doch erst Bedeutung für die Zukunft hatte.

Zum Zweiten haben wir unter der vom Meister geforderten „vollen Gesundheit des Leibes“ die körperliche Fähigkeit zu begreifen, die es dem Künstler ermöglicht, Haltung, Gebaren und Gebärde, so vollendet, wie er sie in der Anschauung trägt, auch zur plastischen lebensvollen Darstellung zu bringen.

Die Fähigkeit liegt begründet in der Gewandheit, Elastizität und Kraft des Körpers und wir stellen folgende Tatsache fest:

Dank dem Wissen und den Erfahrungen moderner Hygiene kann sich jeder Künstler, der nicht missgeboren ist, diese Eigenschaften durch rationell betriebene Gymnastik und Turnerei in höchstem Maasse aneignen. Und diese Tatsache trifft im vorliegenden Falle um so mehr zu, als gerade die zielbewusste Willenskraft das äusserste erreichen wird!

Nun müssen wir noch auf eine etwas seltsame Forderung hinweisen, mit der hauptsächlich die grosse Öffentlichkeit an den dramatischen Darsteller herantritt. Man verlangt von der Gestalt des Künstlers weniger Geschmeidigkeit und harmonisch-kraftvolle Muskelentwickelung als einen besonderen Überschuss an Längenmaass. Demgegenüber sei einmal ausdrücklich festgestellt, dass der Meister nur bezüglich der Götter, Helden und Riesen des „Ringes“ und auch da nur beiläufig diesen Punkt erwähnt hat. Von den Darstellern seiner übrigen Helden, namentlich von denen, die die beiden schwierigsten dramatischen Aufgaben lösen wollen, von den Darstellern des Tannhäuser und des Tristan, verlangt der Meister nicht Längenmaass, sondern Künstlerschaft, höchste gewaltigste dramatische Meisterschaft.

Wir besitzen des Meisters eigenes Geständnis, dass bei einer vollendeten darstellerischen Leistung etwaige Fehler der Gestalt überhaupt nicht zum Bewusstsein kommen. Er fürchtete, dass die entstellende Fettsucht, an der Schnorr von Carolsfeld litt, ihn bis zur Unempfindlichkeit gegen seine künstlerische Begabung einnehmen würde. Der Meister wohnte einer Aufführung bei, in welcher dieser mit einem ganz aussergewöhnlichen Leibesumfang behaftete Künstler den Lohengrin darstellte. Und es ergab sich, dass Ludwig Schnorr von Carolsfeld den Zauber der Persönlichkeit dieses Helden so siegreich auszustrahlen verstand, dass er eine so zauberhafte „bis in das Innerste gehende Wirkung“ auf den Meister auszuüben vermochte, dass dieser nicht skeptisch fragte: „wie ist er?“ sondern in tiefer Ergriffenheit sich sagte: „so ist er.“

Und wenn Schnorr nicht fettsüchtig aber von kleinerer Gestalt gewesen wäre, — würde dann der Meister etwa auf „die ungeheure künstlerische Tat“ seines „wundervollen Freundes“ als Tristan verzichtet haben?! Wer möchte dies ernstlich zu behaupten wagen?!

Zudem müssen wir uns doch gestehen, dass die Ausbildung des Körpers zu höchster Kraft und Elastizität, die sich jeder Künstler erringen kann, der nicht missgeboren ist, ihm die Fähigkeit zu plastischen Gebärden und heldenhaftem Gebaren in vielleicht höherem Maasse verleiht, als sie jene grossen „aber schwerfälligen und ungeübten Körper“ besitzen, die für die Opernbühnen beinahe typisch geworden sind.

Und endlich — aber wahrlich nicht zuletzt — bedenke man, dass es einen bedeutsamen körperlichen Vorzug gibt, den jeder echte Künstler — aber auch nur ein solcher — schwer in die Wagschale zu werfen hat:

Ein wirklicher Künstler — nicht einer, dessen schöner bürgerlicher Beruf die Kunst ist — sondern ein vorbestimmter, geheimnisvoll beglückter und — verdammter trägt unter Tausenden das Mal an seiner Stirne, das Mal, das

— wie kein anderer allerdings — der Meister an der Königsstirne trug, um dessentwillen die Welt ihm Wunden in die Seele schlug: — Wer sich mit diesem Mal gezeichnet fühlt, dem formen sich die Züge seltsam, dem strahlt das Auge. —

Das Bild eines Helden, wie es des Meisters Seele füllte, vermag uns nur ein solcher Künstler zu zeigen, der seinen darstellerischen Beruf als einen heiligen, priesterlichen auffasst und der um dieses Hohe gelitten hat.

* * *

Nachwort.

Auf den radikalen Idealismus grosser Meister hinzuweisen, dient zur heilsamen Warnung vor Oberflächlichkeit. Da wir aber die radices der Dinge nicht in der Gewalt haben, so bleibt alles Radikale für uns Ideal. Zur praktischen Durchführung des vom Verfasser im Sinne des „Kunstwerkes der Zukunft" aufgestellten Ideales gehörten jedenfalls, wie er am Schlusse selbst sagt, typisch künstlerische Begabungen, deren höchster Grad Genie heisst. Nur mit Solchen arbeiten zu können, das setzt eine Umwandlung, nicht nur des ganzen Theaterwesens, der ganzen Kultur voraus. Und nur eine Umwälzung aller Lebensbedingungen selbst würde erst für die genialen Begabungen des Geistes die entsprechenden schönstgeborenen Erscheinungen liefern, obwohl gewiss schon eine grosse Reform der Leibesübungen hier viel Gutes wirken könnte. Nur in voller Uebereinstimmung von Körper und Geist kann eine Kunst, die den ganzen Menschen umfasst, zur Vollendung idealer Darstellung gelangen. Da nun der dramatische Künstler nie allein ist, immer erst mit Seinesgleichen das Kunstwerk bildet, so müssen auch die äusseren Erscheinungen zusammenstimmen, wie die Stimmen selbst im Gesange. Endlich gilt von der Gesangskunst die alte Wahrheit, dass es Theorien allein nicht tun; auch hierzu gehört typisch künstlerische Begabung, bei Lehrern wie bei Schülern. Beide müssen bis zu einem gewissen Grade „genial" sein, und dann — vertragen sie sich gewöhnlich nicht. — Ja, „hart im Raume stossen sich die Sachen!" — aber die Idee bleibt deshalb doch eine Wahrheit. Man sieht, wie tief die Wurzeln reichen, aus denen ihre Verwirklichung sprossen soll.

H. v. W.

Besprechungen.

Monographien und anderes.

In der Einleitung zu der neuen Monographien-Sammlung „Die Kultur“ sagt Gurlitt, dass das Streben des 19. Jahrhunderts wissenschaftliche Objektivität war und das des 20. künstlerische Subjektivität werden zu wollen scheint. — Es ist viel Treffendes in diesem Wort, das weit mehr als eine geistreiche Entgegenstellung bedeutet. Sehr fein setzt dann Gurlitt auseinander, wie das 19. Jahrhundert sein Ziel nicht erreichte. Was das Ziel des 20. Jahrhunderts anbetrifft, so kann man sich vorläufig einer gewissen Furcht vor der künstlerischen Subjektivität nicht erwehren. Das Recht der Persönlichkeit wird gar zu oft mit Willkür verwechselt, die Originalität zu oft in der blossen Negation oder Umkehrung des Alten gesucht. Jeder spricht über jedes und jeder möchte jedes wissen. Während Schiller es weiser fand, weniges ganz als weniges von vielem zu lernen, scheinen wir es umgekehrt zu halten. Diesem Bedürfnis, in hastiger Flucht weniges von vielem zu lernen, kommen die zahllosen Monographien so stark entgegen, dass wir bereits in solchen kleinen Büchern ertrinken und man eine Bibliothek daraus allein zusammenstellen könnte. Bewundern muss man dabei die Erfindungskraft der Verleger, neue Gebiete zu finden. Da ist „Die Dichtung“,*) „Die Litteratur“,**) „Das Theater“,*) „Die Musik“,**) „Die Kunst,“**) „Die Kultur“,**) um nur die kleineren Bände zu erwähnen.

Die Abkürzung scheint auch ein Ziel des 20. Jahrhunderts werden zu wollen. Das zeigen auch die „Breviere“, mit denen wir überschwemmt werden. Wilhelm Bode verurteilt hart diese „perverse Richtung der Einemark-Büchlein“. In der Tat ist oft das, was sie bieten, nur ein Naschen an der Bildung. Denn was kann ein Bändchen von 50—60 Seiten über eine grosse Künstlererscheinung sagen? Wenig mehr als ein Feuilleton oder ein Lexikonartikel. Wer da erwartete, durch solche Monographie ein Charakterbild oder auch nur das Tatsächliche aus dem Leben eines Künstlers zu erfahren, würde sehr enttäuscht sein. Und wenn noch die Verfasser wirklich nur von dem betreffenden Künslter sprächen. Wie oft aber ergehen sie sich in weitläufigen Betrachtungen, durch die man wohl den Geist des Verfassers, nicht aber des behandelten Künstlers kennen lernt. Die Illustrationen sind auch oft nicht notwendiges Anschauungsmaterial, sondern dienen nur der Unterhaltung und Zerstreuung. Oft stören sie geradezu bei der Lektüre. Aber ohne Bilder oder wenigstens „Buchschmuck“ gibt es bald keine Bücher mehr.

Es soll jedoch nicht geleugnet werden, dass auch einzelne vorzügliche Leistungen auf dem übermässig gepflegten Gebiete entstanden sind. Es sind ja oft die besten Schriftsteller dabei tätig. Die Einschränkung auf ein enges Gebiet hat ja auch seine Vorzüge. Im ganzen stehen die Bändchen über Musik und Dichtung höher als die über die plastischen Künste. So ist z. B. eine höchst interessante Monographie die über Musik im Zeitalter der Renaissance. In der Musikgeschichte wird gewöhnlich die Bedeutung der Musik im Leben wenig behandelt. Mit imponierender Gelehrsamkeit entwickelt der Verfasser Max Graf in fliessender Darstellung ein anschauliches Bild von der Stellung, die die Musik

*) Bei Schuster & Löffler, Berlin.
**) Bei Bard & Marquardt, Berlin.

im Kulturleben der Renaissance eingenommen. Man folgt mit Interesse und fühlt durchaus Vertrauen zu der wissenschaftlichen Zuverlässigkeit des Autors. Ganz modern muten uns die Klagen der Zeitgenossen an wegen übermässiger Pflege der Musik. Wie sehr die neue Zeit damals überhaupt eingesetzt hat, sieht man deutlich aus der veränderten Stellung der Musiker, die nicht mehr als „Gaukler", sondern als gesellschaftlich ebenbürtige Menschen betrachtet werden, die mit einem Lorenzo da Medici freundschaftlich verkehren durften. Wie lange hat es aber doch noch gedauert, bis er aus der dienenden Stellung den Fürsten gegenüber zu der wirklich gleichberechtigten Stellung gelangte, die ein Liszt im Verkehr mit den Fürsten einnahm, bis zu der Freundschaft unseres Meisters mit einem König!

Geistvoll behandelt Wilhelm Klatte das Wesen und die Geschichte der Programm-Musik. Seine Bemerkungen sind sehr geeignet, Klarheit in dies heute noch sehr verworrene Gebiet zu bringen. Zu bedauern ist nur, dass der Verfasser, wahrscheinlich wegen des geringen verfügbaren Raumes, nicht sehr eingeht auf die Einwände gegnerischer Seite. Auch wichtige Punkte, wie z. B. die Bedeutung des Programms für den Komponisten, dass das Programm keineswegs die Phantasie des Komponisten einzuengen braucht, müssten weiter behandelt werden. Fast nur angedeutet ist die wichtige Unterscheidung: was eignet sich als Programm für eine musikalische Darstellung? Bei Betrachtung der modernen Werke scheint Klatte jeden Stoff für eine sinfonische Dichtung gelten zu lassen. Eine scharfe Unterscheidung zwischen der Musik, die den dichterischen Stoff ersetzen, und derjenigen, die ihn ergänzen will, würde viele Gegner bekehren. Das musterhafte Beispiel, wie der Musiker einen dichterischen Stoff verarbeiten muss, hat Liszt in seinen Werken gegeben.

Für die landläufige Auffassung der Programm-Musik ist es sehr bezeichnend, dass ein Kritiker mir nach einem Vortrag über diese Fragen vorwarf (er warf es mir vor), dass nach meinen Ausführungen kein Unterschied bestände zwischen Programm-Musik und der übrigen Musik. Allerdings! Sehr richtig!

Intime Musik betitelt Oscar Bie eine interessante Abhandlung, worin dieser Begriff jedoch sehr weit gefasst ist und wie mir scheint zweierlei als dasselbe verstanden wird: einerseits Verinnerlichung, denn das kann doch nur gemeint sein, wenn er von Wagners Intimisierung der Oper oder Richard Straussens intimen Tondichtungen spricht; andererseits was man gewöhnlich unter intimer Musik versteht, die Musik für kleinere Räume und einen engeren Zuhörerkreis. Der historische Ueberblick ist sehr anregend. Wenn dann aber als notwendige Mittel für intime Wirkungen nicht nur kleinere Räume und ein gesellschaftlicher Charakter der Darbietung hingestellt wird, sondern auch Verdunkelung des Raumes und Unsichtbarkeit des Künstlers, so erachten wir gerade solche Mittel als äusserliche. Stimmung kann nicht dadurch erzwungen werden. Wie notwendig es für einen künstlerischen Eindruck ist, den Ausführenden zu sehen, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man dem Klavierspiel-reproduktionsapparat (ich kann es nicht kürzer fassen) Mignon zuhört. Dieses höchst sinnreich erfundene Instrument gibt mit photographischer Treue das Spiel des Künstlers wieder. Aber gewisse Nüancen, namentlich Pausen oder Fermaten wirken durch die Abwesenheit der lebendigen Persönlichkeit peinlich oder geradezu lächerlich. Auch Wallaschek tritt neuerdings mit gewichtigen und so interessanten Gründen dem Unsichtbarmachen des Künstlers entgegen, dass ich mir nicht versagen kann, einige seiner Sätze anzuführen (Psychologie und Pathologie der Vorstellung, S. 127 f.): „Seine (des Musikers) innersten Gefühle, sein ganzes Wesen . . . seine Auffassung kommen durch die Bewegungen des Spielens in viel

höherem Maasse zum Ausdruck als man gemeiniglich glaubt. Vor allem sind sie nicht ein dem musikalischen Ausdruck fremdes Element, denn Bewegung ist Alles in der Musik. Desshalb ist auch Drama . . . und Musik ein einheitlicher Ausdruck, ein Organismus. — — Wer auf die angemessenen Bewegungen eines Redners verzichten kann, beweist nur, dass er alles das nicht verstanden hat, was sie ausdrücken. — — Wem die Musik nicht Seele und Ausdruck ist, der will den Musiker auch nicht sehen, und wer keine Musik im Leibe hat, den stört jede Bewegung, die sie hervorbringt."

Um jedem Missverständnis vorzubeugen, erkläre ich ausdrücklich, dass ich nicht als Musiker, der gesehen werden will, spreche, sondern als Hörer, der den Vortragenden auch sehen will. Auch denke man nicht, dass ich den Reiz intimer Musik in intimem Kreis nicht empfinde. Ich finde nur, dass die Intimität nicht allein durch den kleinen Zuhörerkreis erreicht wird, sondern dieser muss unter sich und zu dem Künstler in naher Beziehung stehen. Ein einziger gleichgültiger Zuhörer stempelt die Vorführung sofort zu einer öffentlichen. Uebrigens hat man noch nicht die Kehrseite erwogen, dass nämlich der Künstler durch das Sehen des Publikums viel empfindlicher gestört wird als das Publikum durch den Künstler.

Einen schweren Irrtum enthält noch Bies Bemerkung, dass das Klavier in möglichster Nähe gehört werden müsse. Das ist dilettantische Manier: um alles zu hören. Viele Klangwirkungen, z. B. alle Pedalwirkungen, sind nur für eine gewisse Entfernung berechnet. Der Klavierton braucht überhaupt einen gewissen Raum, um sich zu entwickeln. Wer nicht „Alles", sondern plastisch hören will, setzt sich nicht dicht bei dem Klavierspieler hin.

Das gegenwärtige Musikleben in Paris schildert Romain Rolland in Paris als Musikstadt. Er bietet wertvolle Dokumente über die musikalischen Institutionen und auch ein Bild der geistigen Strömungen unter den schaffenden Musikern. Zwei Namen hauptsächlich beherrschen das heutige musikalische Frankreich: César Franck und Claude Debussy. Von beiden wird ihre Selbständigkeit Wagner gegenüber gerühmt. Von C. Franck scheint mir dies nicht zutreffend. Trotz seiner fest umrissenen Persönlichkeit und seiner ursprünglichen Erfindungskraft ist er doch in der Harmonik und der Verwendung der Chromatik offenbar beeinflusst von unserem Meister. Er kopiert ihn nicht wie V. d'Indy, aber hat doch seinen Geist in sich aufgenommen. Debussy ist eher frei von Wagners Einfluss. An seinen Styl knüpfen viele die Hoffnung für ganz neue Wege in der Musik. Ich wage es noch nicht den Eindruck, den dieser neue Styl auf mich gemacht hat, als definitiv aufzufassen, da ich sein Hauptwerk: *Pelleas et Mélisande* noch nicht kenne. Es scheint mir, dass Franck mit dem sicheren Instinkt des Genies sein Inneres frei ausströmen liess, bei Debussy dagegen habe ich das Gefühl, als suchte er gewaltsam neue Wege.

Es ertönt in Frankreich immer lauter der angstvolle Ruf: Los von Wagner! Es klingt darin etwas wie die Angst, dass man doch nicht von ihm los könne. Ob dieser Weg zur Originalität der richtige ist? Überwindet man den übermächtigen Einfluss eines Genius dadurch, dass man sich von ihm abwendet? Es scheint vielmehr, dass man dazu eine ruhige Entwicklung abwarten müsse, in der man sich zunächst gerade die Errungenschaften der grossen Vorgänger zu eigen machte. Eine solche Periode scheint für Frankreich noch nicht vorüber zu sein. Aber schon beginnt Debussy so zu herrschen, wie vorher Wagner, und alle jüngeren Musiker schreiben zwar nicht mehr à la Wagner, aber — à la Debussy. Uebrigens stehen Debussys Bestrebungen im Zusammenhang mit denen der französischen Malerei: es ist der Impressionismus in der Musik.

Von den in diesen Blättern noch nicht besprochenen Monographien über Musik hebe ich noch folgende hervor: Geschichte der französischen Musik von Alfred Bruneau, die viel besser ist als seine Geschichte der russischen Musik, die flüchtig geschrieben ist und einige Irrtümer in den tatsächlichen Angaben enthält, Beethoven und Liszt von dem Enthusiasten August Göllerich, Hektor Berlioz von Max Graf.

Aus der Sammlung: das Theater die begeisterte und verständnisvolle Charakterisierung der „Muse Richard Wagners", der grossen Schröder-Devrient, von Carl Hagemann. Man versäume nicht, auch die ergreifenden Erinnerungen von Cläre von Glümer (bei Reclam erschienen) zu lesen, die die geniale Frau menschlich uns sehr nahe bringen. Goethe als Theaterleiter zeigt Philipp Stein mit guter Zusammenfassung des Materials. Die einzelne Schauspieler behandelnden Darstellungen bieten im Ganzen nicht viel, denn selten können sie die Persönlichkeit und die Kunst der Betreffenden wieder aufleben lassen, als Dokumente für die Geschichte des Theaters sind sie immerhin von Interesse. Das Cabaret von Hanns Heinz Ewers zeigt wie verfehlt es ist, den Künstlerübermut in ein System bringen zu wollen. Entspringen solche Scherze einer augenblicklichen Laune, sind sie improvisiert, in der ausgelassenen Stimmung, die der Künstler braucht als Reaktion gegen die künstlerische Konzentration, dann wirken sie befreiend. Aber organisiert als Cabaret wirken sie platt.

Sehr beachtenswert ist das Traumbild einer neuen Kunst, das Georg Fuchs als Schaubühne der Zukunft entwirft. Traumbild: denn was der Verfasser sich darunter denkt, scheint sehr zweifelhaft in den Wirkungen, die er davon erwartet. Zunächst ist er von der Idee der Bayreuther Festspiele angeregt worden. Seine Beschreibung der Aufführung als eines Festspieles ist ja fast nur eine getreue Schilderung des Bildes, das sich um das Bayreuther Festspielhaus entwickelt. Aber die Art der Aufführung — die zunächst nur für das gesprochene Drama grossen Stiles gedacht ist — weicht ganz ab vom Hergebrachten. Eigentlich ist es eine Wiederholung des antiken Theaters in modernem Gewande. Mit Recht wendet er sich gegen die moderne Richtung der „Illusion" im szenischen Bilde. Aufführungen wie die an einigen Berliner Bühnen, die wirkliche Bäume etc. auf die Bühne bringen, um die „Illusion" zu erhöhen, müssen ein feineres künstlerisches Gefühl beleidigen. Sie wirken nicht wie Kunst, aber auch nicht wie Natur, sondern wie die Kunst der Wachsfiguren. Aber eine bildmässige Wirkung der Dekoration ist doch auch in dem üblichen Theaterstil möglich, und so befremdet es, wenn Fuchs, der sonst Verständnis für unseren Meister zeigt, etwas geringschätzig meint: Wagner baute sich in Bayreuth die Bühne, wie er sie für seine Werke haben wollte, und stellt so die Bayreuther Bühne auf den selben Rang mit der „Guckkastenbühne", die er nur für das bürgerliche, realistische Drama möglich findet! Eine feinere Unterscheidung wäre hier nötig gewesen.

Aber er geht viel weiter als Wagner mit seinen Ansprüchen an das Bühnenbild. Er will keine Dekorationen, nur einen andeutenden Teppich im Hintergrund, keine Kulissen, nur natürliches Oberlicht, künstliche Beleuchtung nur ausnahmsweise, keine Trennung der Bühne vom Zuschauerraum. Die Schauspieler sollen in so inniger Beziehung zu den Zuschauern stehen, dass das Drama sich fast unter diesen selbst abspielt. Mit grosser Wärme und Phantasie entwirft er das ganze Bild einer Aufführung, des Stiles, des Dramas und des Spieles. Natürlich erwartet er Werke ganz neuen Stiles für eine solche Bühne und hat selbst schon einige in diesem Sinne gedichtet. Aber er möchte auch die Goetheschen Dramen, die auf unserer heutigen Bühne so gut wie unaufführbar sind, wie Pandora und vor allem den ganzen Faust, in diesem Stile zum Leben wecken

Interessant wäre der Versuch jedenfalls. Wie sehr er von Wagner angeregt ist, zeigt er in der schönen Auffassung des Dramas, das „eine Bereicherung des Lebens“ bringt, eingedenk des Zweckes der dramatischen Kunst, welcher ist: „die Seele festlich zu ergreifen und herauszuheben aus der zufälligen Begrenzung, in der sie durch die Leiblichkeit momentan gebunden ist, ihr in einer „neuen Welt“ möglichst vollkommene, möglichst intensive Lebensformen zugänglich zu machen . . . vollkommener, d. h. intensiver in Lust und Leid und vervollkommnend durch die Aufschliessung unendlich vertiefter Perspektiven in die nun doch triumphierende Harmonie des Lebens.“

Ist es nicht, als spräche er von dem, was man in Bayreuth erlebt?! Doch nein, er spricht von der „Schaubühne der Zukunft“. Wie eine Aufführung nach seinen Ideen wirken würde, kann man sich nur unklar vorstellen. Vorläufig lebt ja das alles nur in ihm, das eine Bild von einer Aufführung eines seiner Festspiele in Darmstadt (im Freien) gibt auch keine Vorstellung davon. Was aber die Wirkung betrifft, wie er sie beschreibt, so hat sie jeder empfunden, der das Erlebnis von Bayreuth tief und warm aufnahm.

Jedenfalls ist dies eine gedankenvolle und anregende Schrift, hoch interessant für das Bedürfnis nach einer grösseren Stilisierung im Theater, das in vielen Köpfen heute auftaucht, und als ein Beispiel der befruchtenden Kraft, die von den Bayreuther Festspielen ausgeht.

Der hochbedeutende Eröffnungsband der Serie: die Kultur bringt die den Lesern dieser Blätter bekannten geistsprühenden Aufsätze Chamberlains zur indischen Litteratur unter dem Titel: Arische Weltanschauung. Auch Sternfelds Vortrag über Schiller und Wagner (gedruckt bei Thelen in Berlin) braucht hier keine Empfehlung. Er ist vorzüglich durchgeführt und bringt viel Neues wie die verblüffenden Vergleiche zwischen Wallenstein und Wotan, zwischen der Jungfrau von Orleans und Parsifal.

Nur als Curiosum erwähne ich zum Schluss eine Schrift von Wimmershof: Oper oder Drama? mit dem Untertitel: die Notwendigkeit des Niederganges der Oper (bei Volckmann und Wette in Rostock). Es lohnt sich nicht, weiter auf den Inhalt einzugehen. Das überraschende Resultat, zu dem der Verfasser kommt, ist folgendes: das Empfindungsleben unseres Volkes ist im Sinken begriffen, so dass es keine Aufnahmefähigkeit mehr für die Musik zeigt; dagegen steigert sich fortgesetzt das Verstandesleben. Deshalb ist die Oper „in sicherem Aussterben begriffen und muss ihre Herrschaft an das Drama abgeben.“ Es finden sich darin schöne Sätze wie dieser: „Der Künstler der Zukunft wird als solcher immer mehr von seiner Bedeutung verlieren, dagegen als Philosoph immer grösser und bedeutungsvoller werden, bis schliesslich der schöne Schleier der Kunst ganz von ihm abfallen und er in der Wahrheit des nackten Gedankens dastehen wird.“ Tröstliche Verheissung!

Als ein Symptom der Zeit sind auch solche Anschauungen interessant. „Die Kunst ist nicht für die wenigen Ausnahmemenschen da, sondern soll das Volk zu sich emporheben. Und wenn die Oper hierzu nicht mehr in der Lage ist, so muss dem Volke eine neue Kunst*) dargeboten werden, die seiner Aufnahmefähigkeit entspricht.“ Sic! Also trotzdem die Kunst das Volk zu sich emporheben soll, muss sie dem Volke entgegenkommen, weil dieses nicht mehr die Kraft hat, sich zu ihr emporzuheben!

J. Vianna da Motta.

*) Nämlich eine, wo das Gedankliche vorherrscht und die aus dem realistischen Drama sich entwickeln soll.

Neuere Schriften über Musik und Musiker.

Philipp Wolfrum: Johann Sebastian Bach. Bd. 13 u. 14 der „Musik", Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Berlin, Bard Marquardt & Co. — Wer die Flugrichtungen der kaum flügge gewordenen, dafür um so zahlreicheren Musikgelehrten neuester Herkunft verfolgt hat, oder gar von ihren rauschenden Schwingen zornig umkreist worden ist, der kennt das Land ihrer Sehnsucht: es heisst Achtzehntes Jahrhundert, — und wehe dem, der mit ihnen dort sein Nest baut, ohne mit vom Bau zu sein. Voll jenes Eifers, der an den Osmin, den drolligsten aller Käuze, erinnert, wird der Eindringling bekrächzt, zerhackt, zerbissen, zerrissen. Wie wird es dem armen Professor Dr. Wolfrum ergehen? Er fliegt nicht bloss in die konzessionierten Niederungen des preiswürdigen Jahrhunderts, sondern klettert im Fluge auf einen Gebirgskoloss, dessen Gipfel er alles überragend wähnt, alles, auch — horribile dictu — die Massen Händels, zu dem sich die Leipziger Vögel mit melodischem Gekreisch als zur höchsten Spitze bisher emporschwangen. Nun, mit jenen, die auf Bachfesten vor allem Händel in den Vordergrund rücken möchten, hat es der Verfasser auf ewig verdorben. Die Kränkung ist zu tief, zu unwissenschaftlich seine Meinung: Bach über Händel!

Immerhin. Es ist dafür gesorgt, dass ein Meister wie Händel nicht in den Himmel wächst. Unterschiede müssen gelten. Gerade in Südwestdeutschland, wo Wolfrum wirkt, gibt es Stimmen genug, die nicht in den Ton der fragwürdigen Händel-Werbung einfallen. Ich konnte nie begreifen, warum man die beiden so vertraulich als Kunstbrüder behandelte, und nun habe ich das Bach-Büchlein mit einer Freude gelesen, die mehr als Behagen und Wohlgefallen war. Möge es recht vielen Lesern so ergehen! Die Darstellung entfernt sich weit von jenem trockenen, angeblich wissenschaftlichen Gackern (sit venia verbo!), das auf den Pachthöfen des 18. Jahrhunderts üblich zu werden droht. Man wird natürlich sagen, der Verfasser habe dafür auch nichts „entdeckt"! Doch ist es wohl gestattet, auch einmal das Entdeckte urbar zu machen, damit seelischen Gewinn ziehe, wer das Land beschreitet.

Aufrichtig zu bedauern ist, dass der Raum für die Gesangsmusik Bachs nicht ausreichte. Der Lesende frägt sich immer ängstlicher, wie der Verfasser mit der Besprechung aller Werke auskommen werde, bis die letzte Seite eine fürchtende Ahnung bestätigt: dass die Gesangsmusik überhaupt ausfällt. Dies ist ein Mangel, den der Buchtitel nicht andeutet. Vielleicht hätte es doch bei strafferer Disposition des Biographischen wenigstens zu einer Übersicht der Kantaten gereicht?

Andererseits ist gerade die Lebensbeschreibung so lebendig gelungen, dass es begreiflich erscheint, wie schlecht Wolfrum auf Abstriche zu sprechen gewesen wäre. Die vielen Kämpfe, denen der Held in seinem nur scheinbar ereignislosen Leben ausgesetzt war, sind mit warmer Anteilnahme erzählt; nicht als ginge uns das alles im Grunde wenig mehr an, sondern so, dass die Reibung des Grossen mit Kleinem, Niederträchtigem als eine Dissonanz berührt, die auch heute, und heutzutage erst recht in die Ohren klingt. Im Anschluss an die äussere Erscheinung Bachs, die der Verfasser dem Rahmen der gewohnten Perrücke entreisst, wird die Allseitigkeit, die Überlegenheit Bachschen Geistes angedeutet. Es heisst da: „Seine Züge liessen auf Energie, unbeugsames Wollen, aber auch Herzensgüte schliessen. Die Augen erscheinen den Bildern nach nicht gross, aber ungemein lebhaft. Ihr forschender durchdringender Ausdruck wird durch dichte Augenbrauen in einer Weise gehoben, dass mancher sich's wohl überlegt haben mag, an ihn heranzutreten; doch erzählt Forkel wiederholt, wie geduldig,

bescheiden und grossmütig er sich selbst eingebildeten und untergeordneten Musikern und Virtuosen gegenüber gegeben habe . . . Das volle Gesicht und die üppig geschwellten Lippen lassen auf eine gesunde Sinnlichkeit schliessen. Einer solchen äusseren Hülle bedurfte der Held, dessen Lebenswerk uns kaum als die grosse Reihe von Taten eines einzelnen erscheinen will. In den Perioden seiner höchsten Meisterschaft . . . ist er nicht bloss der Tondichter, sondern auch der Virtuose, nicht bloss der erdentrückte Seher und Prophet, sondern auch der mit kräftiger Hand die Schüler leitende und zu sich ziehende Pädagoge, nicht bloss der in träumerischen Harmonien schwelgende Orpheus, sondern auch der in allen praktischen Fragen des Kunsthandwerks wohlerfahrene Techniker" usw.

An diese Gegenüberstellung anknüpfend machen wir noch aufmerksam auf einen unschätzbaren Vorzug des Buches: ein Praktiker hat es geschrieben, der mit der Kunstübung unserer Tage aufs innigste vertraut ist. Das fühlt man an den feinsinnigen Besprechungen der Instrumentalwerke Bachs, das fühlt man insbesondere auch heraus aus der Stellung, die Wolfrum in den vielerörterten Fragen der Grundsätze musikalischer Wiedergabe einnimmt. Es würde viel zu weit führen, hier eine entscheidende Aussprache anzuregen. Aber soviel ist jedem, der sich ernstlich mit Psychologie befasst hat, ohne weiteres klar: dass die Gründe (und namentlich auch der Ton), womit die unterschiedslose Generalbassbegleitung am Klavier verfochten wird, nicht überzeugen. Wolfrum hat sich schon früher zur Sache geäussert (Kunstwart 1905, Heft 10). Vorderhand ist freilich im Lager der Gegner keine Ernüchterung eingetreten. Aber dass so nicht immerfort musiziert wird, wie es die kompakte Schar der Pächter des 18. Jahrhunderts haben will, dafür wird diese Arbeit über Bach in ihrem Teil wirken. Es ist Pflicht, dies offen auszusprechen, weil deutsche Wissenschaft ein Interesse daran hat, dass der Betrieb der jungen Musikwissenschaft die Periodo der Flegeljahre möglichst bald verlasse.

Otto Jahn, W. A. Mozart. Vierte Auflage, bearbeitet von Hermann Deiters Erster Teil. Leipzig, Breitkopf und Härtel. — Um es gleich zu sagen: die vierte Auflage will nur eine Wiederholung der dritten sein. Zu weitern Studien und Untersuchungen war der Bearbeiter aus persönlichen Gründen nicht imstande. Bedauerlich ist, dass auch auf neue Erscheinungen des Schrifttums über Mozart nicht Rücksicht genommen werden honnte. Aber es ist ein gutes Zeichen, dass überhaupt eine neue Auflage seit 1889 nötig geworden ist. Besinnen wir uns einmal auf die Vorzüge des Werkes: vor allem hat Jahn in erfreulichem Stil geschrieben. Umständlich oft, aber fast nie phrasenhaft, zuletzt doch immer klar verständlich, und trotz des Umfangs noch in überschaubaren Verhältnissen. Spitta's Bachbiographie, im einzelnen viel geistreicher, poetischer, tiefer, leidet an einer unangenehm breiten, gelehrten Schreibweise, die das Lesen zur Qual und einen Gesamteindruck unmöglich macht. In tiefem Abstand folgt dann etwa Thayers Beethovenbiographie, die nur Aktenstoff unterbreitet, auf Ordnung und vollends geistige Durchdringung ganz verzichtet. Aber gemeinsam ist allen drei Forschern die Anwendung der philologisch-kritischen Methode auf die Musikgeschichte. Das macht ihre Arbeiten unentbehrlich. Bei Jahn kommt dazu noch ein gewisser Kunstwert der Darstellung. Dass die grundlegende Mozartbiographie indessen keineswegs von allen Musikgelehrten auch nur Einmal durchgelesen wird, beweist u. a. der ärgerliche Irrtum Kretzschmars mit den Messen Mozarts! So etwas wird in der Zunft sorgfältig verschwiegen. Um so grössere Genugtuung empfand

ich, als ich es von Dr. Alfred Schuerich in Wien ausgesprochen fand. Wenn man in entscheidenden Punkten so unwissend und dazu noch so urteilslos ist, dann sollte man in der Polemik gegen Andersdenkende vorsichtiger sein als es die Kretzschmar-Schule ist, und sollte namentlich nicht auf Jahn heruntersehen, weil inzwischen emsige Kärrner das historische Erdreich mit neuem Fleisse aufgewühlt und durchgesiebt haben. Irgend welche Goldkörnchen muss der wissenschaftliche Betrieb der Neuzeit doch abwerfen!

Was wir an Jahn auszusetzen haben, sind ganz andere Dinge. Die gesammelten Aufsätze verraten, soviel Eifer und tüchtigen Sinn der Verfasser entwickelte, doch ein allzu spiessbürgerliches Denken, als dass wir Jahn in die oberste Reihe von Kunstkritikern stellen dürften. Da lese man ein paar Seiten von Lessing, um den Unterschied sofort zu merken! Es hat ein gütiges Schicksal darüber gewaltet, dass Jahn statt der geplanten Beethoven-Biographie die Mozarts vollendete, welche eigentlich nur als Vorarbeit gedacht war. Wie unzulänglich wäre die Würdigung Beethovens ausgefallen! Bei Mozart verbirgt sich das Ungenügen, so dass es erst allmählich fühlbar wird, wenn der Leser etwa selbständig in Mozarts Reich eingedrungen ist. Dann wird er dem Führer immerhin soviel aufrichtigen Dank wissen, dass er keinen ernstlichen Anstoss mehr nimmt

Das Kunstempfinden Jahns, des Archäologen, war durch die Vergangenheit geschult, nicht durch die Gegenwart. Darin lagen seine Vorzüge und Schwächen beschlossen. Es wird heute kaum einem Widerspruch begegnen, wenn wir die Forderung aufstellen, dass Wagner und Beethoven die ersten Quellen seien, an denen wir jegliches Empfinden und Urteilen reinigen und läutern. Ist es jetzt noch denkbar, dass wir von einem Schriftsteller wertvolle, neue Aufschlüsse über den Geist der älteren Musik erwarten, der Wagner verabscheut? Hat nicht vielmehr ein an Beethoven und Wagner geschultes Empfinden die musikalische Renaissance allererst ermöglicht, jene Renaissance, die man oft gedankenlos gegen diese Meister ausspielen möchte? Wo sind die Anhänger Wagners, die jede Bekanntschaft mit Vorbeethovenscher Musik zeitlebens ablehnen? Wären sie nicht im schärfsten Widerspruch mit dem Meister, der nächst Beethoven die meisten Worte (wenn wir allein schon die Zahl wägen) einem Mozart gewidmet hat?

Mozarts Briefe in Auswahl herausgegeben von Dr. Karl Storck. — Zur Sammlung: Bücher der Weisheit und Schönheit, herausgegeben von J. E. Freiherr von Grotthus. Greiner und Pfeiffer, Stuttgart. [Ohne Jahreszahl.] — Den Briefen Beethovens haben die Herausgeber rasch die Briefe Mozarts folgen lassen. Die ungeheure Verbreitung und der blosse Gedanke der Veröffentlichung lassen es nachträglich rätselhaft erscheinen, warum man derartiges nicht viel früher schon unternommen habe. Vielleicht war man nicht reif dafür? Die Liebhaberei, unsere „klassischen“ Meister als untadelige Schönheiten in der Art von Etikettengesichtern abzubilden und an die Wand zu hängen, könnte die Frage bejahen. Ebenso wie man damals Anstoss nahm an der wirklichen Gestalt, hätte die grosse Allgemeinheit ohne Zweifel Anstoss genommen an dem tatsächlichen Briefstil namentlich eines Mozart. Wie gründlich zerstörten diese natürlichen, von Lust und Laune übersprudelnden Briefe die Illusionen eines verlogenen „Idealismus“. Es gibt von Mozart sogar Briefe, die niemand zu veröffentlichen wagt, weil sie eine beinahe tolle Sinnlichkeit atmen. Werden wir darum den Tondichter schulmeistern oder missachten? Fällt uns nicht ein; denn aus der gesunden Sinnlichkeit, die sich damals natürlicher gab und äusserte, erklärt sich die nicht erkaltende Blutwärme, die

wohltuende Zärtlichkeit der Mozartschen Musik. Und so wird der Leser, dessen Entdeckerfreude wir nicht vorgreifen wollen, fast Zug um Zug der Musik im Antlitz der Briefe wiedererkennen. Die allgemeine Sympathie für den Meister regt sich immer stärker; wir lernen mit ihm leben und fühlen, und so werden wir auch tiefer und tiefer in seine Werke eindringen. — Storck hat schon in der Auswahl von Beethovens Briefen viel Geschmack und Sachkunde bewiesen. Ein gleiches darf von der Mozartschen Sammlung gesagt werden.

Zum Schluss erwähnen wir noch eine Broschüre Storcks, die auf Grund eines Vortrags erschien, der auf dem dritten musikpädagogischen Kongress in Berlin vom Verfasser gehalten wurde. Sie benennt sich: Die kulturelle Bedeutung der Musik, und behandelt (als ersten Teil) Die Musik als Kulturmacht des seelischen und geistigen Lebens; ein zweiter Teil verspricht die sozialen Gesichtspunkte. Wer die segensreiche Wirksamkeit Storcks am „Türmer" kennt, für den bedarf die gedankenreiche Broschüre (im Verlag Greiner und Pfeiffer) keiner weiteren Empfehlung. Das sinnliche und das geistige Element der Musik wird hier an Hand der geschichtlichen Gegebenheiten verglichen und abgewogen.

Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Herausgegeben von La Mara. Mit vielen Abbildungen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1906. — Es ist das Vorrecht genialer Naturen, viele und vielerlei Menschen an sich heranzuziehen. Während der Durchschnittsmensch im gewohnten Kreise wohl und behaglich hinlebt, sein bescheidenes Glück mit Teilnahmlosigkeit gegen alles Fremde erkaufend, bewegt sich ein höherer Geist durch gar manigfache Reiche, die sich gegeneinander behutsam und scharf abzugrenzen pflegen. Wenn uns jeder Name, der in dieser Briefsammlung vertreten ist, mit dem vollen beziehungsreichen Klange begrüsst, dann scheint eine ungeheuerliche Dissonanz hereinzubrechen; eine Dissonanz, die sich nur in der Seele der Fürstin zur geordneten Harmonie ausglich. Hebbel, Geibel, Heyse haben sogut wie Schwind, Genelli, Delacroix u. s. w., Vischer, Freytag, Sainte-Beuve, ebenso wie Semper, Rietschel, Alexander von Humboldt mit der Fürstin Briefe getauscht. Was noch merkwürdiger ist: man findet freundliche, gleichgiltige, feindliche Namen geduldig und duldsam beieinander. Eine Aufreihung nach dieser Hinsicht wäre fast belustigend; da ist Clara Schumann, die erbitterte Gegnerin Liszt's, die für dessen Konzertetuden aufs hingebendste, in fast vertraulichem Briefe dankt, um nachher ihre zahlreichen Schülerinnen mit dem strengsten Verbot der Enthaltsamkeit (von jeder Note Liszts!) zu peinigen. Da wandeln Fétis und Lübke neben Berlioz und Richard Wagner. Doch wir wollen nicht die komische, sondern die ernste, fast wundersame Seite der Sache hervorheben. Zur Fürstin fühlten sich all diese, soweit sie nicht schon zum engern Kreise gehörten, mit eigentümlichem Zwange hingezogen, dass sie ihr Sonntagskleid anlegten und manch werktägliche Gesinnung vergassen. Und das ist um so schöner, als die Fürstin selbst, besonders in religiösen Fragen, ausgeprägt eigenartig dachte; leicht ist es ihr jedenfalls nicht gewesen, leicht hat sie es auch nicht genommen, so verschiedenartigen Verkehr zu pflegen. Ueber gesellschaftliche Höflichkeit gehen die Briefe weit hinaus. Eine merkwürdige, edle Stelle aus einem Briefe des Anhangs sei hier erwähnt; an Ernst Förster schreibt die Fürstin (1876): „Kaulbach hat sich in den letzten Jahren sehr gegen

die katholische Kirche geäussert. Solche Männer aber sind nicht nach ihren Meinungen, sondern nur nach ihrem Genius zu beurteilen" u. s. w.

Rein sachlich betrachtet gibt es viele Briefe, die ohne Beziehung auf die Empfängerin oder Briefschreiberin interessieren. So eine kurze Kritik Hebbels über den Lohengrin; (Hebbel steuert selbst hier und dort artige Verse bei), Seite 326 heisst es: „Der Text ist, das Verhältnis zur Musik im Auge behalten, gewiss einer der allervortrefflichsten, aber die Aufgabe des Dramas fängt eben da erst an, wo er aufhört und zwar im einzelnen, in jedem Vers, wie im Ganzen, im Gesamt-Organismus. Um nur das Nächste hervorzuheben, so versteht es sich in dem nämlichen Augenblick, wo der Lohengrin seiner Elsa das Fragen verbietet, für jedermann von selbst, dass sie fragen wird; der Dichter müsste aber aus ihrer Frage etwas ganz anderes als den Tod für sie resultieren lassen, wenn er nicht der Trivialität verfallen wollte; er dürfte auch das Verbot selbst nicht nackt und motivlos hinstellen, sondern Verwickelung und Auflösung müssten unendlich gesteigert und in gleichem Maasse der Ausdruck in blitzende Farben getaucht werden." Es ist immer gut, wenn wir durch gegenteilige Aeusserungen gezwungen werden, über die Richtigkeit der eigenen klar nachzudenken.

Wagner, von dessen Rheingoldbrief die Nachbildung Handschrift und Notenschrift vermittelt, hat an die Fürstin im Drang eines unmittelbaren Vertrauens manch schönen und bedeutenden Brief gerichtet. Einmal äussert er sich über die Entstehung der Walküre (S. 78), die Stimmungen kommen immer seltener. „Solange ich Bücher schrieb und Verse machte, mochte es gehen — aber für die Musik brauche ich ein anderes Leben; ich bedarf der Musik selbst; so aber gleiche ich jemandem, der Feuer machen will, und wohl das Licht, nicht aber das Holz dazu hat. Dazu greift mich auch der Gegenstand der Walküre gar zu schmerzlich an: es gibt doch eigentlich kein Leiden der Welt, das hierin nicht zu seinem schmerzlichsten Ausdrucke gelangt", u. s. w. Noch eine Stelle (S. 276): „Was vor aller Welt vorgeht, hat für mich keinen besonderen Reiz; das Intime, worauf es Menschen unserer Art einzig noch ankommt, verliert sich hier immer; je mehr Menschen ich meine Mienen zeige, je weniger werden sie verstanden werden . . Mich reizt an grossen Dichtern immer mehr, was sie verschweigen, als was sie aussprechen, ja die eigentliche Grösse eines Dichters lerne ich fast mehr aus seinem Schweigen, als aus seinem Sagen kennen . . . Das, was mich die Musik so unsäglich lieben lässt, ist, dass sie alles verschweigt, während sie das Undenklichste sagt" . . .

Hierüber soll man nun auch nicht weiter reden . . . Nur noch ein Wort über Anordnung und Ausstattung des Buches: einen knappen Lebensabriss, auf verschiedene Abschnitte zwischen den Briefen verteilt, hat die Herausgeberin eingeschaltet, und man erfährt aus ihm höchst interessante Einzelheiten, namentlich auch über die Jugendzeit der Fürstin. Zahlreiche Abbildungen, worunter das ergreifende Mädchenbildnis, erhöhen die Anschaulichkeit des Dargebotenen. Die Briefschreiber zeichnen mit dem Namenszug, nicht in gedruckten Lettern. So ist das Buch auch in der äusseren Erscheinung vornehm ausgestaltet.

Hermann Bischoff: Das deutsche Lied. Band 16, 17 der „Musik", Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Berlin, Bard, Marquardt & Co. — An Lesern wird es diesem Büchlein nicht fehlen, — auch wenn es weniger geistvoll geschrieben, weniger anschaulich ausgestattet wäre. Denn dem Lied gehören ziemlich ausnahmslos alle musizierenden Seelen; es ist ohne Vergleich die volks-

tümlichste Gattung. Aber auch die kunstgefährlichste. Der Text stützt noch den schwächsten Ausdruck und bestimmt die grosse Masse der sogenannten Musikliebhaber zur Teilnahme auch und besonders in solchen Fällen, da es sich um die erbärmlichste Fabrikware handelt. Man rechne nur nach, was wirklich gesungen wird. H. Bischoff macht nicht viel Federlesens mit dem Unechten, Halbechten: er schliesst es von der Darstellung einfach aus. Dies vor allem macht seine Arbeit hocherfreulich. Dass er das Volkslied ganz ausser acht lässt, mag freilich Bedauern wecken, weil ja das Urteilen feineres Gefühl fordert, je bescheidener die Kunstmittel sind. Der Künstler Bischoff hätte uns ohne Zweifel richtig vorgefühlt, worin das edle Volkslied, z. B. eines Silchers oder der weniger gekannten Namen (etwa Glücks, der „In einem kühlen Grunde" sang) den Vorzug habe vor den Erzeugnissen der Sentimentalität, oder der absichtlichen Gefühlsduselei.

Der Verfasser beschränkt sich auf das Kunstlied, und hier geleitet er uns von den Zeiten Alberts und Erlebachs bis herauf zu dem für ihn allervollkommensten Richard Strauss. Ein wenig scheint er von diesem Idol der ruhigen Überlegung, des still arbeitenden Gefühls beraubt zu sein, das ihn vorher so sicher durch die schwankenden Meinungen trug. Bleiben wir zunächst beim Erfreulichen. Man hat in der Tat das äusserst wohltuende Gefühl, von einer starken, fein durchgebildeten Empfindung belehrt zu werden. Ob ein Schriftsteller die Werke kennt, die er lobt oder tadelt, das merkt der Leser besser, als sich mancher vorstellt. Hier kennt der Verfasser nicht bloss, er beherrscht seinen Stoff; darum machen die Urteile auch da, wo sie von den landläufigen abweichen, den Eindruck des Überlegten, Selbständigen, mit dem man sich zum mindesten auseinandersetzen muss, wenn man nicht beipflichtet. Aufs glücklichste berührte mich die Würdigung Schuberts; ich vermutete, der modern Gesinnte ziehe Schumann vor. Im übrigen sind Eigenschaften und Werte der verschiedenen Tondichter mit Feingefühl abgewogen; aber ohne den bleichen Ton jener objektiven Gerechtigkeit, die gerecht ist, weil sie nirgends lieben mag, und wo sie dennoch liebt, die Liebe gar verbirgt! Mit dem anderen menschlich und künstlerisch ehrlichen Verfahren kommt Bischoff viel weiter: er gesteht offen Sympathie und Abneigung, und da geschieht es denn, dass ein Meister wie Brahms, der den Ultravioletten sonst recht unbequem ist, sogar mit satteren, wärmeren Farben behandelt wird, als den gedankenlosen Anhängern und Anhängerinnen zu Gebote stehen. Bischoff ahnt eine „Tragik" in Brahms Leben (S. 70); es seien aber nur Vermutungen darüber möglich. Nun, es genügt doch, daran zu erinnern, von welcher Art die „Freunde" waren, die für Brahms n a c h Schumann die Feder ergriffen, um das „Tragische", in diesem Falle mit menschlicher Schwäche Verknüpfte, ziemlich sicher zu bestimmen; man hat nicht den Mut, dies anzudeuten, weil die unpsychologischen Verehrer gleich mit der Keule dreinschlagen und von Verunglimpfung des Charakters zetern. Löwe und Franz, für die schon sehr einseitig geworben wurde, erleiden mit Fug und Recht gewisse Einschränkungen.

Je weiter das Buch in die jüngste Zeit heraufführt, desto entschiedener neigt es zu Richard Strauss. Dass trotz dieser Stellung ein Hugo Wolf noch überraschend gut wegkommt, ja mit begeisterten Worten geschildert wird, spricht für den echt künstlerischen Sinn des Verfassers. Er hätte uns freilich andererseits nicht vorenthalten dürfen, dass bei R. Strauss die seelische Tiefe fragwürdig ist. Von der Höhe künstlerischer Mache (die sich nicht immer in einer Tiefe spiegelt!) ist Bischoff übermässig eingenommen, weil er sich ein bestimmtes Bild von der Liedgestaltung gemacht hat. Vielleicht rückt er dabei die Sprache zu weit in den Vordergrund. Es kommt nicht allein auf richtige Deklamation an,

sondern auch auf den musikalischen Ausdruck der melodischen Linie, die aus den Worten gezogen ist. Oder, anders gewendet: die musikalische Erfindungskraft spielt auch beim Lied die Hauptrolle, so anmutig und leicht durchführbar sich die „Grundsätze" des modernen Liedes geben. Aber Grundsätze allein tun es nicht.

Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner. Von Karl Heckel. München und Leipzig. Georg Müller. 1905. — Dieser Sonderdruck aus einer Zeitschrift ist eine hübsche Studie, mit Kenntnis des Tatsächlichen, Verständnis des Seelischen entworfen! Der feinsinnige Verfasser neigt ein wenig zu Wolf hinüber; ich neige zu Wagner herüber. Ohne Neigung geht es eben durchaus nicht bei uns Menschenkindern. Es handelt sich nur darum, ob wir bildsam genug sind, von andern zu lernen. Man kann von Karl Heckel wirklich lernen; er ist bei seiner Neigung kein Parteimann, er wagt es, offen auch von dem tiefen Gegensatz der Naturen Wagners und Wolfs zu reden. Hierzu möchte ich ein paar Worte hinzufügen. Der Tatendrang, das eiserne Wollen und jene Leiden, die einzig daraus fliessen, kurz die Merkmale des grossen Charakters waren dem weichen, empfindsamen Lyriker fremd. Daher kommt es, dass ein Wolf „die philosophisch-ethische Bedeutsamkeit der Werke Wagners" niemals verherrlicht hat. Es hiesse zu weit gehen, wenn man vermuten wollte, die sittliche Grösse des Meisters habe den Jünger beschämt und gewissermaassen verstimmt. Dieser besass eben kein Ziel, in dessen Erreichung er sich läutern konnte, ähnlich dem Ziele Bayreuths. Wenn man die Entstehung des Corregidors verfolgt, so fallen Widersprüche auf, im Vergleich zu denen die Widersprüche in Wagners Wesen harmonisch berühren: Wolf will durchaus den Erfolg durchs grosse Publikum, dessen Verächtlichkeit er nie müde wird, an den Pranger zu stellen. Viel schärfer noch prägt sich dieser Widerspruch im Gemüt Nietzsches aus, der hoch über Menschen wandelt, derweil ihn jede Ignorierung von Seiten der verachteten Bande grausam schmerzt, jede Anerkennung wie das wertvollste Geschenk entzückt. Was das Theater betrifft, so gefällt sich Wolf darin, es als minderwertig, stilistisch gefährlich zu verrufen, während er doch nach dem Ruhme trachtet, auch hier über des Zuhörers Regungen frei und meisterlich zu gebieten.

Wie es zu gehen pflegt, ist im Laufe der Ausbreitung Wolf'scher Musik von den Anhängern, welche freie Bahn schaffen wollten, mancher Hieb gegen Wagners Kunst als wider lichtraubendes Gezweig gefallen. Als wenn das Geniale dem Genialen überhaupt Licht oder Luft rauben könnte! Es gehört zum Allerbetrübendsten, dass der Kampf um einen Tondichter so oft nach falscher Seite hin geführt wird, dass ihm nicht allein das schlechte Mittelmaass, sondern noch das überragend Gute zum Opfer gebracht werden soll. Prüfen wir die Wagnervereine, die ja als Partei gelten, so darf immerhin gesagt werden, dass in Wien Wolf und Bruckner von Wagners Anhängern erkannt und durchgesetzt worden sind. Wenn einst die besondern Anhänger Wolfs und Bruckners Aehnliches leisten, dann — können sie das Gebiet ihrer Erfahrungen bereichern!

Unendlich schwer ist es doch, die Verschiedenheit der Musik zweier Tondichter in allgemeiner Formel festzulegen. Heckel schliesst mit den Worten: „Immer werden Wolf jene das grösste Empfängnisvermögen entgegenbringen, die nicht stumpf sind für die Qualen innerer Schmerzen, nicht taub für die Klagen des Leidens, deren Auge aber sonnenfroh aufleuchtet beim Anblick des unbewölkten Himmels, wie ihn Nietzsche unserer Sehnsucht enthüllt und deren Ohr sich willig labt am Wohllaut einer stolzen, klangfrohen Musik, die ‚zu jubeln versteht'!" Ich

glaube, in diesen Sätzen kann man das Wort Wolf ruhig ergänzen durch den Begriff genialer Musik. Betonen wir also zuletzt immer das Gemeinsame der grossen Meister — unser Meister Wagner hat es nicht anders gehalten!

Eugen Gura. Erinnerungen aus meinem Leben. Leipzig, Breitkopf und Härtel. — Verglichen mit Reichmanns Tagebuch sind diese Erinnerungen Gold. Aber ein wenig maassleidig wird man doch auch beim Lesen der Erlebnisse sogar dieses geistig hochstehenden, keineswegs einseitigen Sängers. Nicht überall waltet der richtige Blick dafür, was den Leser wirklich interessieren kann, was ihm gleichgiltig bleibt. Für den, der zu Hause seine Erinnerungen sichtet, mag vieles wichtig erscheinen, was dem Interesse der Oeffentlichkeit nichts darbietet. Der Leser Gura's muss sich durch manche Einförmigkeit durcharbeiten; ich bin verpflichtet, dies auszusprechen, damit mich niemand hintennach schelte. Ist einmal auf die Bedürftigkeit der Nachsicht hingewiesen, so kann mit gutem Gewissen gesagt werden, dass dem Buche, auch abgesehen von der wirklich sehr hübschen anschaulich und lebensvoll erzählten Jugendperiode (wobei der bildende Künstler in Gura noch mehr mitgewirkt zu haben scheint) teils durch Gura's Berührungen mit Wagner, teils durch andere Ereignisse eines künstlerisch inhaltreichen Lebens ein allgemeiner geschichtlicher Wert zukommt. Je seltener es wird, dass sich ein Sänger für anderes als für den Beifall der Menge interessiert, dass er in den Geist der Kunstwerke einzudringen, sein Kunsturteil auszubilden sucht, desto schätzenswerter muss uns die Gestalt Gura's erscheinen. Von Wagner zur Uebernahme der Partien des Gunther und Donner ausersehen, erzählt er manches Interessante von den Proben des Jahres 1875, leider so gut wie gar nichts von den Festaufführungen selbst. Schön ist Gura's Bekenntnis (S. 108): „In der Tat, Wagner's Schöpfungen waren es vor allem, die mir meinen Beruf andauernd teuer und herrlich haben erscheinen lassen.“ Wenn nur alle, die sich bloss als Konzertsänger betätigen und stolz auf die Bühne herabsehen, einen Begriff davon hätten, dass der Weg zu einem künstlerisch vollwertigen Konzertgesang am zweckmässigsten über die Bühne führt! Gura wäre nicht der geworden, als welchen ihn das jüngere Geschlecht kennt, wenn er nicht die Laufbahn des Theaters ergriffen hätte. Dass er mitten in solchen, wie bekannt, nicht immer erbaulichen Verhältnissen sein besseres Ich bewahrte, das sichert seinem Namen die aufrichtige, wärmste Sympathie aller Freunde ernster Musik.

Camille Saint-Saëns. Harmonie und Melodie. Autorisierte deutsche Ausgabe mit Vorwort von Wilhelm Kleefeld. 2. Auflage. Harmonie, Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst. — Hast du, gütiger Leser, ein hochwohllöbliches Souper genossen? treibst dich vielleicht ein wenig gelangweilt in einem Boudoir-Winkel herum, unmüssig und zu nichts Rechtem aufgelegt — dann weiss ich dir im Ernst oder im Scherz keine bessere Unterhaltung als die losen Plaudereien des üppigen Franzosen, der dich vortrefflich belustigen wird, wenn du ihn ernst nimmst, der dich köstlich langweilt, wenn du bei ihm gallischen Esprit suchst. Am besten, wenn du ein paar Augenblicke dem Stumpfsinn huldigst; in diesem Zustand gelesen, vergisst sich das Büchelchen am ehesten wieder, und damit ist sein Zweck erfüllt.

Kleefeld als Vorredner stellt die Ergüsse des Übersetzten teils als harmlos und unanstössig, teils unter einer gewissen umständlichen psychologischen Perspektive hin, die der Held nicht wert ist. Denn die Gründe für seine „Stellung-

nahme“ liegen doch zu handgreiflich auf dem Gebiete der Ursachen, als dass sie logischer und psychologischer Deutungen bedürften. Wir wollen aber nicht den Unhöflichen spielen, wie Herr Saint-Saëns, sondern ihm wirklich folgen, als wenn er Gedanken entwickelte und Seele mitteilte; nur dass wir uns nicht solange aufhalten wie Herr Kleefeld. Die Essays über Bach und Händel, Jacques Offenbach, die Birminghamer Musikfeste, Madame Miolan-Carvalho, die Resonanz der Glocken usw. schenken wir dem Verfasser. Die deutschen Leser tun wohl daran, sie einmal weniger als Autor, Uebersetzer und Rezensent zu lesen: also keinmal. Blättern genügt im äussersten Appetitfall. Wir plaudern nur von den Ausführungen über Wagner: Bayreuth und der Ring des Nibelungen. — Zum Geleit — Wagner und ich. Der Übersetzer meint vom ersten, im allgemeinen für Wagner günstigen Artikel (Wagner kann stolz sein!), der Schreiber folge in „fühlbarer Bewunderung dem Meister in die entlegensten Geheimnisse seiner Schöpfung!“ Gewiss fällt manches treffende Wort, manche gute Bemerkung, auch von der Art, die man anderswo nicht so leicht antrifft (z. B. S. 98/99 die Beobachtung am 3. Akte des Siegfried). Allein es bedarf keines besonderen Feingefühls, um jene geheimnisenthüllende Kritik recht oberflächlich zu finden, so angenehm sie einst als Zeugnis zugunsten Bayreuths empfunden worden sein mag. Auch was über Liszt und vollends was über Berlioz vorgebracht wird, ist von Originalität und tiefsinnigen Aufschlüssen weit entfernt. Im Geleitwort findet sich dann eine Beurteilung, die vom Beurteilenden eine arg beschränkende Charakteristik gibt. „Walter hat nichts gelernt usw. Hier gibt Wagner, ohne es zu wollen, eine Satire auf sich selbst. Naivetät ist sein kleinster Fehler . . . Siegfried ist dumm wie eine Gans . . . und erweckt nicht die geringste Sympathie. Parsifal ist noch schlimmer dran; er ist unschuldig und rein, der reine Tor, ein Schlagwort, aus dem selbst die hellsten Wagnerianer nichts Rechtes zu machen wissen.“ Nun, wo steckt hier die „Satire auf sich selbst?“ Seelische Reinheit ist offenbar ein Ding, das mancher nur noch für Redensart hält; jedem das Seine. Dafür sind die Dichter der Demimonde und Kokotten auch nicht so weltbezwingend wie Wagner. Und weder Nervosität, noch Witz, Ärger, Selbstbesinnung aufs Gallische („Bleibt euch selber treu, eurem Zeitgeschmack, eurem Vaterlande!“) vermag die erlesene Schar französischer Komponisten zu einem Werke zu begeistern, das Wagner schlägt. Der herrscht eben durch sich selbst, nicht, wie Saint-Saëns meint, durch die Reklametrommel der Parteipresse. Und solange die Franzosen keinen zweiten Berlioz auftreiben, hat es mit der Abwehr des schändlichen Wagnerkultus gute Wege. Nun erklärt Saint-Saëns: gerade durch die Abkehr von Wagner wünsche ich der kräftigen Eigenart selbständiger Tondichter zu dienen, die sich allzuleicht an Wagner verlieren. Antwort: wenn sie sich verlieren, taugen sie überhaupt wenig; wenn sie nur durch krampfhafte Ignorierung Wagners zu etwas Eigenem zu ermutigen sind, dann ist es besser, dass ihre Produktion ganz unterbleibe; wenn sie aber Genies sind, dann werden sie von Wagner nicht zu grunde gerichtet, so wenig wie dieser durch Weber, Beethoven, Mozart, Bach in den Grund gebohrt worden ist. — Wozu also das lächerliche Pathos?

Ganz unsinnig schimpft Saint-Saëns über die Wagnerianer; auf den Sack schlägt man . . . nicht wahr? Und erst das französische Publikum, diese Snobs, die für Wagner zu haben sind! In der hübschen Radotage: „Wagner und ich“ liest sich diese Beschimpfung der Franzosen höchst ergötzlich. Ja, würden sie nicht mehr zu Wagner, sondern in hellen Haufen nur noch in die Opern von Saint-Saëns rennen, dann würden sie von Intelligenz und Vornehmheit und Vaterlandsliebe nur so strotzen. Die wunden Punkte bei Saint-Saëns liegen offen

zu tage. Wir brauchen ihn kaum darauf hinzuweisen, dass man sich kein belastenderes Zeugnis von Schwäche ausstellen kann, als damit, dass man sein Urteil über grosse Männer abhängig macht vom Verhalten einer Handvoll Anhänger, die sich ohne Verständnis zur „Partei“ rechnen, oder gar von politischen Machtinteressen. Das beweist nämlich, dass man dem Genius nicht ins Auge blicken mag; die Geschichte mit Siegfried und Mime! Nun ja: „Siegfried (die dumme Gans) erweckt nicht die geringste Sympathie.“

Dr. Karl Grunsky.

Henry Thode über „Kunst und Sittlichkeit“.*)

Dieser Vortrag ward auf Einladung des „Volksbundes zur Bekämpfung des Schmutzes in Wort und Bild“ am 4. März 1906 in der Singakademie zu Berlin gehalten und übte auf die zahlreich versammelte Zuhörerschaft aus den Kreisen der besten Bildung eine unmittelbar tief bewegende Wirkung aus. Für uns Gesinnungs verwandten, die wir ihn als eine hoch willkommene Tat für die moralische Lebenssphäre unserer Kunst begrüssen müssen, darf an dieser Stelle wohl ein kurzer Auszug aus der gedankenreichen Betrachtung des grossen Themas genügen, um weiterhin zur ernstlichen Kenntnisnahme der Schrift, wie sie nun vorliegt, anzuregen.

Sittlichkeit — etwas Künstlerisches, insofern als sie ausgebildete Form des Menschlichen in Gesinnung und Verhalten ist. Kunst — etwas Sittliches, weil ihr Wesen in dem sittlichen Gehalte des Menschen wurzelt. Vorbild dieser Einheit: Schiller! Wohin sind wir in Deutschland gekommen, seit Schillers Stimme verstummt ist?! Unsere Zeit hat die Richtung auf den Nutzen und den Genuss genommen, wodurch wahre Bildung untergraben wird. An ihre Stelle treten Phrasen, die das Gegenteil von dem besagen, was uns durch unsere grossen Kulturschöpfer verkündet worden ist.

Eine dieser Phrasen heisst: Ausleben der Individualität! Doch in allen Zeiten sind grosse, Kultur fördernde Individuen eben diejenigen gewesen, welche die Selbstsucht überwanden, sich selber über hohe unpersönliche Aufgaben vergassen. Wir sind uns selbst untreu geworden; daher dulden wir auch in der Kunst, was mit deutschem Wesen nichts zu tun hat. Aber es ist Zeit, dass wir diese uns heterogenen, perversen Elemente, die unsere Jugend vergiften, unser Volk demoralisieren, nicht länger dulden wollen.

Diese Erscheinungen sollen nun durch die andere Phrase geheiligt werden: „Das Gegenständliche in der Kunst ist gleichgiltig.“ Kunst ist Gestaltung von Etwas; und dies Etwas ist eben das Gegenständliche. Es hat verschiedenen Gefühlsgehalt, und es nach seiner Gefühlsbedeutung uns zu reiner Anschauung und damit zu einem Gefühlseindruck zu bringen: Das ist die künstlerische Aufgabe und Leistung. So ist denn nicht alles Gegenständliche der künstlerischen Behandlung fähig; es gibt Vorstellungen, die sich der künstlerischen Gestaltung entziehen, denen die Gefühlsbedeutung für uns fehlt.

Der Mensch, der künstlerisch schaffen und aufnehmen soll, ist nicht nur ein Wesen mit blossen Sinnesempfindungen, sondern in jedem Augenblick betätigen wir gerade als Menschen geistige und seelische Kräfte, die im Momente der künstlerischen Empfängnis noch gesteigert wirken. Auch schweigt im Augenblick

*) Heidelberg, Karl Winter. 37 S.

der Versenkung in das Kunstwerk unser selbstisches Wesen und Wollen, und der Gegenstand wird vom Künstler durch eine besondere Einheitsbildung zum Typischen erhoben, dadurch erst Gegenstand der Kunst. Betrachten wir diesen zum künstlerischen Schaffen berufenen Menschen, so sehen wir, dass diejenige Gesinnung, welche seiner Würde als Mensch entspricht, eben nichts anderes ist als die Sittlichkeit.

Andererseits ist auch die Sinnlichkeit etwas Herrliches, ja, sie ist das Schöpferische. Der Mensch haftet tief im Bereiche des allmächtigen Naturwollens. Zugleich aber ist er ein Herrscher über die Natur, ein Freier, und das ihm vor allen Geschöpfen Vergönnte ist diese geistige Herrschaft. — Sinnlichkeit in der Kunst ist nur als die vom Geist durchdrungene zu verstehen. Der Sieg des Geistes über die niederen Kräfte bewährt sich in zweierlei: in der Liebe, als der Verklärung der Sinnlichkeit, und in der Scham, als der verhüllenden Wahrung eines Mysteriums.

In einem besonderen Exkurs bei der Betrachtung des Nackten in der Kunst, das als unserem heutigen Leben fremd, eigentlich das Gegenteil von Realismus ist, also vielmehr nur in idealer Weise verwendet werden sollte, kommt der Verfasser mit ernsten Worten auf die Entwürdigung der Frau zu sprechen, die in der modernen Kunst vollzogen wird, wohingegen die Griechen die Nacktheit der Frau nicht leiden und selbst der späteren Darstellung der Liebesgöttin noch die Gebärde der Scham verleihen.

„Unsittlichkeit ist also die ungeistige Sinnlichkeit und deren öffentliche Zurschautragung, in höherer Steigerung: das Unnatürliche, Pervers-Wollüstige."

Sicher geht wahre Kunst nicht aus moralischer Absicht hervor, aber sie hat eine moralische Wirkung. Denn erstens bedeutet das Kunstwerk an sich eine Verklärung der Sinnlichkeit. Dann ist die Freiheit, in welche die künstlerische Entzückung uns versetzt, ein Moment von hohem sittlichen Werte; wir erleben darin etwas, was wir sonst nicht erleben. Endlich verschafft die Kunst auch die Erkenntnis des tiefen Zusammenhanges aller Erscheinungen; wir werden durch sie der grossen Einheit sicher, welche sonst durch den Widerstreit der Individuen verhüllt wird. Wir werden in der Kunst „wissend durch das Gefühl".

Alles nun, was dieser Verklärung, dieser Freiheit, dieser Erkenntnis entgegenwirkt, was unser persönliches Begehren erregt, was unseren Ekel wachruft, das bloss Animalische, als die Verzerrung und Entstellung des Menschlichen, ist von der Kunst ausgeschlossen. Der Widerspruch zwischen Menschlichem und Tierischem ist nur durch den Humor, welcher den Widerwillen besiegt, künstlerisch zu verwerten; wo aber der geistige Mensch selbst prostituiert wird, hat auch der Humor sein Recht verloren.

„Das Unsittliche", kurz gesagt, „ist also überhaupt nicht künstlerisch aufzufassen und zu gestalten." Aus der auf Gebildete ausgeübten unsittlichen Wirkung eines Werkes ist auf das Unkünstlerische des Werkes zu schliessen. Es handelt sich nicht um Kunst, sondern bloss um Virtuosität, nicht — wie es Goethe ausgedrückt hat: um Kunstwerke, sondern um Kunststücke."

Nur in ihrer Reinheit kann Kunst wieder zur ungetrübten Freude, zur Erhebung, zur sittlichen Stärkung, zum wahren Bildungsmittel werden.

„Möchten wir uns zu eigen machen, was Goethe als Grund, Inhalt und Bedeutung aller Bildung und Erziehung gepriesen hat, möchten wir in dem Bewusstsein der Würde des Menschentums das Unschätzbare wiedergewinnen:

„Die Ehrfurcht vor uns selbst."

H. v. W.

Wege nach Weimar.

(Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. Heft 8.)

Fritz Lienhard erwidert auf meine Auseinandersetzung über „Die Vergeistigung der Rassenfrage“ („Deutsche Welt“ Nr. 28) folgendes:

„Plato wollte keine „Dichter“ im Staate (wobei aber nicht zu übersehen ist, dass Plato in den Begriff „Philosoph“ vieles von dem presst, was wir im Dichter suchen): das heisst, dass er keine Gefühle wünschte in Sachen, die kaltblütige Klarheit erheischen. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass wir beistimmen. Alles zu rechter Zeit: auch des Heilands edles Blut hilft nichts, wenn eine Wüstenkarawane am Verdursten ist; und das poesievollste Kunstwerk rettet nicht in einem Seekrieg mit England. *„Inter arma silent musæ“* — im Kriege, auch der wirtschaftlichen, politischen, konfessionellen und literarischen Parteien, schweigen die feinen Offenbarungen der Muse. Grade von ihnen aber sprechen diese Blätter; ihre Welt will ich getrennt wissen von der unvermeidlichen Lautheit der Gruppenkämpfe.

So ist mir denn auch das Weimar der emsig schaffenden Dichterfreunde Goethe und Schiller, im Gegensatz zu den Xenien-Litteraten, in hohem Grade ein geistig Eiland; und so Emersons Concord. Wir brauchen solche Inseln — auch in uns selber — wie der Werktag den Sonntag braucht, oder wie der heisse Tag ohne die kühle, klare Abendröte, ohne die tauende, Sterne enthüllende Nacht unerträglich wäre.

Wenn wir nun hinaustreten und das Erkannte formen, so verrät sich natürlich — wie Wolzogen mit Recht betont und wie ich nicht bezweifle — die Nation und die Rasse. Schon die Sprache verörtlicht ja, und mit der Sprache Vorstellungen, die unsren Geistleib von Kind an bauten. Aber über und hinter dem Trennenden bleibt und wirkt das Gemeinsame. Und dieses Gemeinsame geht nicht nur in den Wurzelgrund (*radix*): es geht noch mehr in den Lichtgrund. Es verdient hervorgesucht und aufgezählt zu werden in einer Zeit sozialer und konfessioneller Zerrissenheit, die eifersüchtig ihr Trennendes betont.

Nämlich: es bildet sich für den geistig geübten Blick sozusagen eine neue Geographie aus, die kreuz und quer über die äussere Geographie hinläuft. Die Gebildeten der Nationen untereinander haben durch ihre gemeinsame Liebe zu geistigen Dingen etwas, was sie verbindet; ebenso sind die Berufe etwas, was über die Nationen und Rassen hin verbindet. Rasse und Nation sind dabei nicht verwischt, aber es sind wichtigere Orientierungspunkte in den Vordergrund getreten. Wer aber nun seine eigentliche Heimat „im Licht“ sucht, im Göttlichen, Schönen, Edlen, der hat einen noch viel stärkeren, weil rein religiösen Gesichtspunkt, an dem er sich unter der Menschheit orientiert. Selbstverständlich wird auch hier die Rasse und bis zu gewissem Grade sogar die Nation Schranken auflegen; aber Rasse und Nation schaffen nicht den Gesichtspunkt der Auswahl. Steht z. B. der Deutsche Hanslick (?) oder der Franzose Gobineau dem Bayreuther Meister näher? „Die Ernsten müssen deshalb eine stille, fast gedrückte Kirche bilden“ — sagt Goethe, von Weltlitteratur sprechend. Er sagt „die Ernsten“, nicht die Deutschen; und er stellt ihnen gegenüber nicht die Undeutschen, sondern die „Lebemenschen“. Damit schmäht er seine Nation nicht; er wählt nur die Leitworte, die eben der Sache entsprechen.

Dies ist also kein sentimentales Verwischen: denn sofort, und viel ernster und tiefer, setzt ja eine neue Trennung nach neuen Gesichtspunkten ein. „Wer ist meine Mutter, wer sind meine Brüder?“ Man kennt das ernste Wort. So bildet sich um Leute, die in geistige Welten vordringen, förmlich eine neue Nation. Nochmals: wie weit diese geistige Geographie sich mit der äusseren Geographie deckt, das ist eine Frage für sich.

Wie sich Gewitterdunst von der heissen Erde löst, zu einem Gewölk ballt, und nun mit Blitz und Regen rauschend zur Erde zurückkehrt: so etwa trennen und befruchten sich Genie und Masse, Dichter und Bürgertum. Sie sind zwar eines Wesens; aber ihre Polarisation, ihre Zweiheit und Zwietracht, ist wohltätig. Nur unter diesem naturphilosophischen Gesichtspunkt kann man zu den Spaltungen in Konfessionen und Nationen in ein maassvolles Verhältnis treten. Man lässt sie in vollem Maasse gelten und verlangt selber Geltung, sucht aber dahinter den höhern Zweck zu erfassen und sich die Einheit zu vergegenwärtigen. Dies allein verstand ich unter „Ueberfliegen“.

Man hat vor einigen Jahrzehnten (Gobineau) den Unterschied der Rassenmerkmale wissenschaftlich entdeckt; die Entdeckung schlug ein und erzeugte rasch eine umfangreiche Litteratur mit den gewagtesten Hypothesen, in denen wir noch mitten drin stehen. Es ist damit wie mit der Bibelkritik, die von der Tübinger Theologenschule bis zu der Verwertung der assyrischen Ausgrabungen (Delitzch) nicht zur Ruhe kommt. Und in der Litteratur (Taine, Zola) haben wir die selbe Erscheinung: aus dem „Milieu“ wird erklärt. Und so hantieren wir denn in unserer Entdeckerfreude reichlich mit den neuen Gesichtspunkten „Milieu“ und „Rasse“, wie die Medizin mit dem Bazillus. Ehedem stand z. B. Christus wie

ein unnahbares Ideal unserer geheimsten Seele an den Horizont projiziert, nur erreichbar in der tiefen Verinnerlichung des Gebetes. Jetzt „erklärt" man ihn aus Milieu und galiläischer Rasse. Es tauche auf, was da wolle: mechanisch nimmt unser Denkapparat die Richtung ein, die Erscheinung nach Milieu und Rasse abzusuchen oder den Bazillus zu entdecken.

Darum sagt' ich: Lasst mich mit zu viel „Ariertum" in Ruhe! Beweist eure edlere Rasse in edleren Worten und Werken, in wohldurchdachten und wohldurchwärmten Arbeiten! Und: — „vergesst das Beste nicht!" Dem Hirten der Sage erschloss eine Zauberblume den Berg: er warf die Blume beiseite, stopfte sich die Taschen voll Gold und machte sich davon. Vergebens warnte die Jungfrau: „Vergiss das Beste nicht!" Er entwich mit seinen paar Goldbrocken, und hinter ihm schloss sich der Berg donnernd und für immer. Da stand er nun, hatte zwar etliches Gold, aber der feine Schlüssel zu goldhaltigen Bergen war verloren, vergessen.

Uns droht über den äusseren Gesichtspunkten der Schlüssel zu goldhaltigem Menschentum verloren zu gehen."

Dazu möchte ich nur sagen, dass ich die Rassenfrage nicht als einen „äusseren Gesichtspunkt" anerkennen kann; sie lässt sich wohl mitunter allzusehr nur äusserlich betrachten, aber gerade das vom Innern aus Pflegen, Aufziehen, Ausbilden, Vergeistigen, Veredeln ist unsere Aufgabe. Nach dem Missbrauch zu urteilen, gehört am Ende auch zu den äusseren Gesichtspunkten. Doch gerade im Innern sind wir Heldenverehrer einig.

H. v. W.

Bayreuth und Draussen.

Einladung

zur

General-Versammlung am 24. Juli 1906.

Die unterzeichnete Zentralleitung beehrt sich hiermit, die ordentliche General-Versammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins für das Jahr 1906 auf

Dienstag, den 24. Juli 1906,

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, der gemäss § 24 ad 4 der Satzungen zu wählenden Delegierten, des Vorortes und der Zentralleitung.

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

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

von Rosenberg,
I. Vorsitzender.

von Tischendorf,
I. Schriftführer.

Aus den Vereinen.

Darmstadt. 101. Vereins-Abend. Zum Besten der Stipendienstiftung. 26. IV Franz Liszt-Abend von der Kammersängerin Frau Luise Reuss-Belce und dem Herrn Pianisten Eduard Reuss aus Dresden: Sonate h-moll und elf Lieder von Liszt. — 102. Vereins-Abend. Arnold-Mendelssohn-Abend. 9. V. 19 Lieder von A. Mendelssohn, gesungen von Frln. Agnes Leydhecker aus Berlin. — 103. Vereins-Abend. Zum Besten des Fonds zum Ankauf von Bach's Geburtshaus in Eisenach. 16. V. Richard Wagner-Abend: Stücke aus *„Meistersinger"*, *„Tannhäuser"*, *„Rienzi"*, *„Walküre"*, *„Tristan und Isolde"*, *„Parsifal"* und die 5 Gesänge. (Frln. Fanny Pracher, Hofopernsängerin von Darmstadt, Frau Martha Schauer-Bergmann von Breslau, Herr Opernsänger A. Bassermann aus Karlsruhe, Herr Hofopernsänger H. Basil von Mannheim. Am Klavier: Herr Professor A. Mendelssohn.)

Graz. Der hiesige Zweigverein hielt am 3. März seine Hauptversammlung ab. Es wurde für 100 Mitglieder der satzungsgemässe Beitrag an die Zentralleitung abgeliefert und ausserdem für zwei seiner unbemittelten Mitglieder durch Spenden an die R. Wagner-Stipendiums-Stiftung, Reise und Eintritt für die diesjährigen Festspiele erwirkt. Unter den Veranstaltungen des Vereins im vergangenen Winter muss ein Studienabend hervorgehoben werden, der den ganzen dritten Akt *„Parsifal"* betraf, dramatisch am Zusammenhang mit dem ganzen Werk erläutert von Friedrich Hofmann und konzertmässig einstudiert und geleitet von Herrn Dr. Julius Weis von Ostborn. Diese Aufführung, zur Vorbereitung auf die diesjährigen Festspiele veranstaltet, war auch von vielen Nichtmitgliedern besucht. — Am 5. Mai brachte der Verein, unterstützt vom deutschen akademischen Gesangverein, die in Graz noch nicht aufgeführte F-Moll-Messe von Anton Bruckner zu Gehör, ebenfalls

einstudiert und dirigiert vom Obmann-Stellvertreter des Wagnervereins Herrn Dr. Julius Weis von Ostborn. — In den Ausschuss wurden wiedergewählt: Herr Friedrich Hofmann, Architekt, als Obmann; Herr Dr. Julius Weis von Ostborn, k. k. Finanzrat, als Obmann-Stellvertreter, Herr Ingenieur Ludwig von Bernuth als Kassier, Herr Musikschriftsteller Dr. Ernst Decsey, Landesbeamter Julius Schuh, Statthalterei-Beamter Eugen Milunko und Gesangschulinhaber August Krämer als Beisitzer.

Hamburg. 32. Vereins-Abend. 27. IV. Mozart Sonate 8 F-dur (Violine Herr Robert Köber, Klavier Frln. Fanny Behrens), Liszt Sposalizio 1 (Frln. A. Behrens); *Lenzgesang des Siegmund, Lohengrins Verweis* (H. C. Thate); ausserdem Stücke von Grünfeld, Hildach, Riess, Schütt, Vieuxtemps — 34. Vereins-Abend. 12. V. Vortrag über „Rheingold" von Herrn H. Schadendorf. Musikalische Motive aus „Rheingold" (Herr Direktor A. Friedländer), *Loge's Erzählung* (Herr Carl Ricardo), *„Träume"* (Frl. Isabel Frey), *Charfreitagszauber*, (Cello: Herr E. Brettschneider, Klavier: Herr Direktor Friedländer), *Gesang Wolframs an den Abendstern* (Herr C. Heidorn). Beethoven, Terzett aus „Fidelio" (Frln. Gertrud Blaass, Frln. Isabel Frey, Herr C. Heidorn; Klavier: Frln. Helene Mainzer); Trio 5 Op. 70. Nr. 1. D-dur. (Herr Hugo Philip, Ernst Bretschneider, Direktor Friedländer.)

Plauen i. V., 16. I. VI. Konzert unter Mitwirkung des böhmischen Streichquartetts der Herren Karl Hofmann, Jos. Suk, Osk. Nedbal und Professer Hans Wihar aus Prag. Drei Quartette: A-moll op. 29, Schubert; E-moll op. 59. II, Beethoven und D-dur, op 64. V, Haydn. 6. 2. VII. Konzert (150. Geburtstag Mozarts) unter Mitwirkung des Herrn Klaviervirtuosen Fritz von Rose aus Leipzig und der Kapelle des Kgl. Sächsischen 10. Infanterie-Regiments No. 134 (Kapellmeister Paul Tietze). 1. Ouverture zur Zauberflöte. 2. Maurische Trauermusik. 3. Klavierkonzert F-dur. 4. Serenade, eine kleine Nachtmusik. 5. Klavierkonzert B-dur No 15 und 6. Ouverture zu Figaros Hochzeit. Sämtliche Werke von Mozart. 14. 2. VIII. Konzert unter Mitwirkung des Herrn Violinvirtuos Henry Prius, Plauen und Klaviervirtuos Otto Weinreich, Leipzig. Vier Sonaten A-dur, op. 162, Schubert; D-moll op. 23, Hauptmann; A-dur, op. 100, Brahms und A-dur, Cesar Franck. 13. 3. IX. Konzert unter Mitwirkung der Herren Violinvirtuos Henry Prius, Plauen und Klaviervirtuos Otto Weinreich, Leipzig Drei Sonaten: A-dur, op. 8, Stephan Krehl; G-moll, op. 5, Rob. Kahn und E-dur, op. 27, Chr. Sinding. 27. 3 X. Konzert unter Mitwirkung der Klaviervirtuosin Louise Bailey-Apfelbeck ans Wien und der Kapelle des Kgl. Sächsischen 10. Infanterie-Regiments No. 134 (Kapellmeister Max Tietze). 1. Symphonie H-moll, Schubert. 2. Klavierkonzert No. 3, C-moll, Beethoven. 3. Liebesszene aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julie", Berlioz. 4. Ungarische Phantasie für Klavier und Orchester, Liszt. 5. *Meistersinger-Vorspiel.* 27. 4. XI. Konzert unter Mitwirkung des Herrn Professor Arthur Nikisch, Leipzig, Frau Kgl. Kammersängerin Hermine Bosetti, München und der städtischen Kapelle aus Chemnitz. 1. Ouverture zu Egmont, Beethoven. 2. Arie „Vorrei spiegarvi oh Dio", Mozart. 3. Simphonie pathetique, Tschaikowsky. 4. Lieder von Schumann, Schubert und Rich. Strauss. 5. Liebestod und Verklärung aus *„Tristan und Isolde"* und Ouverture zum *„Tannhäuser"*. Mitgliederzahl 720

Wien. (Akademischer Wagner-Verein.) 4. inter. Abend. 18. XI. 05. Werke von Bach, Beethoven, Berlioz, Cornelius, Liszt, Löwe, Schubert. (Frln. Helene Wehrenfennig, Klara Musil, Herr Ferdinand Jäger, Konzertmeister Robert Zeiler, Solocellist P. Grümmer und andere Herren des Wiener Konzertvereins-Orchesters. — 1906: Mozartfeier. Festrede über Mozart und Wagner von Max von Millenkovics; Mozart, Phantasie für Orgel F-moll (Herr W. Scholz), Kyrie D-moll 4 Singstimmen (Vereinschor), Arie der Vitellia (Frau Kammersängerin Gisela Staudigl), Trio für Klavier, Viola Es-dur, (Fräulein Paula Dürnberger, Herr R. Zeiler, A. Povolny), Konzertarie „Mentre ti lassoio" (Herr Jos. Staudigl), 21. Phantasie für Klavier. C-moll (Fräulein Paula Dürnberger), Bruchstück aus Idomeneo (Herr Ferdinand Soeser und Vereinschor). — 2. inter. Abend. 24. III. Werke von Beethoven, Händel, Haydn, Schillings, Schubert, *Arie des Arindal a. d. „Feen"* (Herr Kammersänger Hermann Winkelmann; Fräuln. Bertha Katzmayr, Herren Direktor Ferdinand Löwe, P. Grümmer, R. Ernst, Vereinschor unter Leitung des Herrn Ferdinand Foll). — 3. internat. Abend. 24. IV. Werke von Götz, Liszt, Löwe, Strauss, Schubert, Weber, Wolf (Frau Kammersängerin M. Guttheil-Schober, Frl. Ella Kerndl, Herren Moritz Frauscher, J. Beruttau, W. Scholz, Vereinschor). — Vortragsabend zur Feier des 22. Mai. 21. 5. Vortrag des Herrn Dr. Max von Millenkovics über Parsifal; 3. Akt *„Parsifal"* (Professor M. Frauscher, Direktor Ferdinand Löwe, Kammersänger Hermann Winkelmann, Dr. R. v. Zawilowski). Zum Besten der Bayreuther Stipendienstiftung.

Zur Förderung der Stipendienstiftung.

I.

Provinzialausschuss für Pommern, Ortsgruppe Stettin.

Bericht über den Verlauf des ersten Winterhalbjahres.

Von der hiesigen Dürergesellschaft im November vorigen Jahres ins Leben gerufen, hat sich unsere Ortsgruppe in der ihr durch ihren Zweck vorgeschriebenen Richtung betätigt und zwar zu unserer Genugtuung nicht ohne Erfolg.

Als Provinzialausschuss für Pommern traten wir zunächst mit einem Aufruf an die Oeffentlichkeit, den die Stettiner, sowie eine grosse Anzahl der Provinzblätter bereitwillig ohne Entgelt abdruckten. Trotz der grossen Anzahl Unterschriften hoch angesehener Männer und Frauen, die zu gewinnen nicht wenig Mühe verursacht hatte, haben wir wenig damit erzielt. Nur in Bergen auf Rügen und Greifswald haben wir in unserem Wirken erfolgreiche Unterstützung gefunden, sonst ist unser Ruf in der Provinz ungehört oder unbeachtet verhallt.

Anders in unserer Stadt selbst. Unserer Ortsgruppe sind im Laufe des Winters etwa 120 Personen als Mitglieder beigetreten. Ueberdies haben unsere Veranstaltungen bei der Oeffentlichkeit Anklang und Zuspruch gefunden, sodass wir materiell verhältnismässig günstig abgeschnitten haben. In der Hauptsache verdanken wir diesen Erfolg dem Umstande, dass sich uns Herr Universitäts-Professor Dr. Sternfeld, Berlin, in vollständig uneigennütziger Weise zur Verfügung gestellt hat. Mit seinen von tiefem Verständnis und warmer Liebe für Wagners Schaffen getragenen Vorträgen zur Einführung in des Meisters Bühnenwerke, seinen künstlerischen Interpretationen am Klavier hat er einen grossen Zuhörerkreis angezogen und begeistert. Bei der Einführung in „Tristan und Isolde“ zumal konnte der von uns gewählte, ziemlich grosse Saal die heranströmenden Scharen der Zuhörer nicht fassen. Der besonders grosse Zuspruch hatte allerdings auch seinen Grund darin, dass das Stettiner Stadt-Theater eine Aufführung des Werkes ermöglicht hatte, weshalb eine Gelegenheit zur Vorbereitung doppelt willkommen erschien. —

Sonst gab uns Herr Professor Dr. Sternfeld noch eine Einführung zum „Parsifal“, die wir wiederholen lassen mussten, und zu den „Meistersingern“.

Dieser Erfolg hat uns ermutigt, uns des Herrn Professors Dr. Sternfeld für den kommenden Winter für vier Vorträge über den „Ring des Nibelungen“ zu versichern. Wir wissen ihm für seine bereitwillige Zusage aufrichtigen Dank.

Von dem erzielten Ueberschuss aus den Einnahmen und den Beiträgen unserer Mitglieder haben wir Mk. 100.— als Beitrag der Ortsgruppe Stettin der Stipendienstiftung in Bayreuth übermittelt, ferner Mk. 50.—, Ergebnis einer Sammlung des Herrn Justizrats Jacoby Bergen auf Rügen. — Wir erwirkten sodann für den um die Tristan-Aufführung verdienten Kapellmeister unseres Stadt-Theaters Freiplätze in Bayreuth zu den Vorstellungen des „Parsifal“ und „Tristan“ und beteiligten uns darüber hinaus an einer von uns angeregten Sammlung zur Aufbringung eines Reise-Stipendiums für ihn mit Mk. 50.— Vielleicht wäre zu wünschen, dass die Allgemeinheit auch anderswo Musiker in der Weise ehrte, dass man sie in ihrer Kunst förderte, da der Nutzen eben der Allgemeinheit wieder zufliesst.

Ferner haben wir für unsere Mitglieder als Grundstock einer Vereins-Bibliothek Wagners gesammelte Schriften und die Klavierauszüge zum „Parsifal“ und „Tristan“ angeschafft. Dass wir damit das Rechte getroffen, beweist die rege Nachfrage nach den Bänden. Hoffentlich kommen wir in die Lage, der Bibliothek im nächsten Jahre auch die übrigen Werke unseres Meisters zuzuführen.

Der Arbeitsausschuss.

F. Dischler. Johs. Gramtz. Gertrud Kabisch.
Jeanette Lawrence. Dr. Edm. Springer.

II.

Neubrandenburg. Johanniskirche. 6. IV. Bach, Phantasie und Fuge d-moll, Arie a. d. Magnificat; Händel, Arie „Ombra mai fu; Tartini ViolinsonateG-moll, H. Wolf, Schlafendes Jesuskind, Gebet, Pilgerchor aus *„Tannhäuser"*, Brahms, „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete", Beethoven, Violinsolo und op. 70 Nr. 2; Brahms geistl. Wiegenlied, *Schmerzen, Parsifal*-Paraphrase von Wilhelmj. (Gesang: Fräulein Pauline von Gundlach-Rostock, Frln. Martha Brückner, Violine (Bratsche): Herr Heinr. Schulz-Rostock, Herr Dr. Wilh. Boss, Herr Fritz Böhme.)

Weiteres ist aus dem beiliegenden Gesamtbericht zu ersehen.

Litteratur.

Richard Sternfeld's schöne Schrift *„Schiller und Wagner"* (Berlin, P. Thelen) kostet für unsere Vereinsmitglieder nur 30 ₰. Hans von Wolzogen's *„Richard Wagner und die Tierwelt"* ist, nebst einigen Flugblättern über Tierschutz, von Herrn Magnus Schwantje, Halensee bei Berlin, Kurfürstendamm 136, für 50 ₰ zu beziehen.

Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheint noch zu den diesjährigen Festspielen eine Buchausgabe der schönen Schrift von Heinrich Porges über *„Tristan und Isolde"*, eingeleitet durch den Brief Richard Wagners an Porges, den die Bayr. Bl., sowie auch die Schrift selbst, zuerst vor einigen Jahren veröffentlicht haben.

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

X.—XII.

Wie es auch zugehen mag, lasst Euch nie auf Kapitulationen ein mit den Faulen, Feigen und Falschen, so hochstehend sie sich auch geberden!

Der Mut ist der Lebensnerv aller unserer besten Eigenschaften; sie verkümmern ohne ihn; ohne Mut ist man nicht einmal genügend klug. Prüfen, nachdenken, berechnen, wägen sind wichtige Handlungen, ganz sicher. Aber dann heisst's: sich entscheiden und handeln, ohne viel umzuschauen, woher der Wind weht und welcherlei Wolken vorüberziehen!

So paradox es auch klingen mag, es ist doch wahr, dass grossartige Geistesschöpfungen naturgemäss Schulen von schlechtem Geschmack erzeugen. So oft die Kunst neue Bahnen fand, erregte sie eine Aufmerksamkeit, die sich bei den gewöhnlichen Nachahmern nicht anders als durch eine Menge Werke niederen Ranges äussern kann.

(Franz Liszt.)

Nach den Festspielen 1906.

Bayreuther Empfindungen in Goethe's Worten.

(Aus dem „Maskenzug zur Allerhöchsten Anwesenheit Ihrer Majestät der Kaiserin-Mutter Maria Feodorowna in Weimar", 18. Dezember 1818.)

Tragödie.

Das Ungeheure war mir anbefohlen,
und ich behandelt' es im höchsten Sinn;
wohin ich trat, erglühten meine Sohlen
von Leidenschaften — grässlicher Gewinn! —
Das Ungeheure ward nun! — Doch zum Besten
verklärte sich's — verklärte sich zu Festen!

Epos.

Die Wirkung dieses Festes fühl' ich gleich;
ein neuer Sinn muss uns vereinen.
Den Rücken kehr' ich meinem Schlachtenreich,
und Du enthalte Dich von Klag' und Weinen!
Wir sind verändert! — Stolzes Tatgepränge
zu keinem Ziel und Zweck ist uns ein Schaum;
verwirrtes Wogen unverständ'ger Menge,
von allen Träumen ist's der schwerste Traum!
Notwendigkeit und Schicksal! Herbe Strenge!
Hervor, o Schwester, frei im freisten Raum!
Nicht störrisch darf sich Leidenschaft erkühnen;
die schönste Leidenschaft ist: hier zu dienen! — —

Die Künste.

Was die Künste sich erkühnen:
Baukunst, Bildkunst, Malerei,
steht an Säulen, Mauern, Bühnen
einem günst'gen Blicke frei.
Doch, erregt durch Euer Kommen,
haben sie es unternommen,
manchen Abend, manche Nacht,
Musterbilder dargebracht,
die Ihr günstig aufgenommen.

(Zur Tonkunst gewendet:)

Und diese, die sich gern in Tönen sonst verbreitet,
sie zog mit uns im Stillen fort;
im Takte hat sie uns geleitet
und gab uns manch' melodisch Wort. —
So steh'n wir zuversichtlich alle
und schämen uns des Eigenlobes nicht;
Ruhmredigkeit wär' es in andrem Falle,
jedoch in diesem ist es Pflicht. — —

Tag.

Ach, warum schon unterbrochen!
Warum trübst du unsern Blick?
Schauen wir auf wenig Wochen
wie auf jahrelanges Glück!
Wagen wir es auszusprechen,
was uns diese Zeit ergetzt,
wo der Geist ohn' Unterbrechen
jegliche Sekunde schätzt.
Soll es uns vorüber schwinden,
als wenn alles eitel sei?
klagend wir uns wieder finden:
Alles, Alles ist vorbei!?

Genius.

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

(Danksagung.)

Wir, mit heitern Augenbraunen,
segnen Sie von Ort zu Ort.
Das Verstummen, das Erstaunen
bildet sich in Liebe fort. —

Eugen Gura.

(† 26. August 1906.)

„Eine einzige Gestalt, wie diejenige des vom Komponisten wohl etwas zu weichlich gehaltenen, portugiesischen Generals, Tristan d'Acunha, sobald sie uns ein Künstler von der Begabung des Herrn Gura vorführt, kann uns als eine wahrhaft interessante Erscheinung einnehmen. Dieser gegenüber durfte diesmal jedes Bedenken verschwinden: Alles war rein und edel. Allerdings fesselt schon des Darstellers einfaches Auftreten: als er, von Nadori gerufen, mit der Frage: „wer soll jenen Tod erleiden?" vom Hügel zu den Frauen herabschritt, stellte sich mir in ihm eine tragische Erscheinung von rührendster und ergreifendster Einfachheit dar. Wie schwer, ja wie unmöglich die Vorzüge eines solchen männlich-künstlerischen Naturells durch die selbst sorgfältigste Verwendung vereinzelter glücklicher Begabungen, wie angenehmes Aeussere, gutes Stimmmaterial u. s. w. zu ersetzen sind, dies erkennt man sofort an der Umgebung eines jener „aus dem Ganzen Geschnittenen"! Hier gelingt Alles, selbst die unsingbarste Spohr'sche Violinpassage beeinträchtigt den Vortrag des Sängers nicht mehr, weil dieser uns jeden Augenblick fesselt, und somit unsere Aufmerksamkeit auf das verfehlte Aussenwerk seiner ihm aufgedrungenen Leistung gleichsam entkräftet wird."

(Ueber eine Opernaufführung in Leipzig. Brief an den Herausgeber des „Musikalischen Wochenblatts". Ges. Schr. u. D. X. S. 9. d. d. 28. Dezember 1874.)

Dieser Worte erinnern sich alle Kenner der Schriften des Meisters bei der Nennung des Namens: Gura. Denen aber werden sie auch heute, nach einem vollen Menschenalter, noch das Meiste sagen, welche sich künstlerischer Eindrücke erinnern, die sie jenem berühmten Vertreter der „Musik als Ausdruck" auf dem Gebiete des Gesanges verdanken. Die Begriffe, welche sich aus des Meisters Worten herausheben: edel — einfach — männlich — künstlerisch — aus dem Ganzen geschnitten —, sie werden durch jede solche Erinnerung auf das lebendigste und deutlichste bestätigt. Gura ist uns Allen, die ihn jemals hören und sehen durften, eine Gestalt, eine Persönlichkeit geworden, welche mit dem Titel eines vorzüglichen Opernsängers bei Weitem nicht bezeichnet wäre! Es hat grosse Theatraliker, im guten Sinne, auf der musikalischen Bühne gegeben, an welche sich die dankbarsten Erinnerungen heften; aber bei Gura, dessen Darstellung stäts wohl ein Beweis hoher mimischer Begabung war, ist es doch etwas Anderes

gewesen, was so entscheidend wirkte, und was die Darstellung erst beseelte und erhob. Hier hatten wir einen Menschen, einen Mann vor uns, der zugleich ganz Künstler war. Wie er begonnen hatte als bildender Künstler und dann erst zur Bühne übergegangen war, jenen merkwürdigen „Erlösungsprozess" der Form in das Leben zu vollziehen: so bedeutete seine Kunst und seine Künstlerschaft mehr als nur eine Besonderheit des Kunstausdrucks. Nicht die Einzelkunst, sondern das Wesen des Künstlers als solchen war die Grundlage seines Könnens und Wirkens. Sobald er auf die Bühne trat, war man aus dem Theater in die Kunst versetzt; er gehörte zu den Seltenen, welche — wie es auch der Meister in seinen Worten andeutet — die Stätte adeln, die sie betreten. So war dieser Künstler, wie Wenige, berufen: ein Bayreuther zu werden, und wir gedenken mit ernster Freude seiner Mitwirkung bei den ersten Festspielen 1876 als charaktervoller Donner und als unvergleichlich vornehm-menschlicher Gunther, also in Rollen, die man in der Oper als „Nebenrollen" bezeichnen würde, so späterhin dann auch in den so verschiedenen leidenden Fürstengestalten des Amfortas und Marke, vor Allem aber als Hans Sachs, den er noch im Jahre 1889, dreizehn Jahre nach seiner ersten Teilnahme an den Festspielen, in voller Kraft und Frische, ja, zuletzt wie zum höchsten Vermögen gesteigert, auf seines Meisters Bühne verkörpern durfte. Es war seine liebste, vielleicht auch die ihm eigentümlichste Rolle. Die derbe Volkstümlichkeit des reimfrohen Schusters von Altnürnberg ward durch seine freie Künstlernatur ganz zur Gestalt des Dichters, mehr noch: zur dichterischen Gestalt, zum Künstler und Kunstwerk in Einem. Man könnte sagen: es war das Bild des Hans Sachs in meisterlichster Kupferstichkunst, wie sie der Sänger ja stäts noch in Mussestunden mit Vorliebe ausübte, hier nun aber durch den Zauber seiner Persönlichkeit leibhaftig und wirksam auf die Bühne gesetzt und dort beseelt durch zwei ausserordentliche Kräfte: die hohe Kunst des Gesanges und die köstliche Naturgabe des Humors. Denn aus diesem vollendeten Künstlerwesen quoll, wie die Stimme, auch der Humor als aus einem tiefen, inneren, natürlichen Quell hervor. Das war keine aufgetragene und übertriebene theatralische Lustigkeit, sondern wahrhafter Ausdruck des Künstlers, der als Mensch, des Menschen, der als Künstler über der Welt steht und sie fein lächelnd betrachtet, schalkhaft sinnig mit ihr spielt. Gura war Humorist aus dem selben Grunde, weshalb er Tragiker war: als künstlerischer Mensch, „aus dem Ganzen geschnitten". —

So kam es denn auch, dass dieser seltene Mann nicht auf die Bühne beschränkt blieb, sich nicht an die Bühne vergab und verlor. Das eigentümlich Vornehme seines Wesens isolierte ihn, nicht wie den gewöhnlichen Egoisten der artistischen Eitelkeit, der allein glänzen möchte, vielmehr als Einen, dessen rechte Gesellschaft eben die Meister sind, weil er selbst ein solcher ist, in seiner eigenen Art. In der Tat gehörte es zu seinem Adel, dass er, ausserhalb der ehrenvollen und leuchtenden Laufbahn auf

der Bühne, eine andere, höchst ruhmreiche Stellung sich errang: die des unübertrefflichen, einzig genialen Balladen-Sängers. Durch ihn erst ist Karl Löwe für uns Kinder der grossen Wagnerischen Zeit zum lebenden Künstler geworden: fürwahr, erst zum Künstler und lebendig! — Es sei mir erlaubt, hier persönlich zu werden: — abgesehen natürlich von den ausser allem Vergleich stehenden Eindrücken der Bayreuther Kunst als einer idealen Welt — ich erinnere mich keiner stärker wirkenden, mehr beglückenden, ja, auf Augenblicke so ganz entrückenden Erlebnisse innerhalb unseres modernen Kunstlebens, im grossstädtischen Konzertsaal, als wie es die Balladenvorträge Gura's waren. In inniger Dankbarkeit für diese kostbaren Augenblicke, welche die besondere Verehrung für den grossen und echten Künstler stäts nur noch steigern und befestigen konnten, wird es mir heute schwerer als in manchem andern traurigen Falle seiner jetzt zu gedenken als Eines, der nicht mehr unter uns weilen soll, obwohl sein Geist ja schon lange nicht mehr unter uns geweilt hatte. Und so schreibe ich diese Worte der Erinnerung mit aufrichtig tiefbewegter Seele nieder, unter dem Drucke des Bewusstseins, dass solch ein Ganzer uns so bald nicht wiederkehren wird, wie er in dieser seiner Eigenart, dieser edlen Geschlossenheit und Einheit von Mensch und Künstler, so geboren und so geworden, als die Persönlichkeit Eugen Gura eben nur einmal dagewesen ist.

Und doch ist dies wiederum ein erhebender Gedanke! Es ist immer ein Glück, erlebt zu haben, dass etwas nicht wie Alles und Vieles, dass etwas eine Einzigkeit, ein Adelswesen ist. Als einem Solchen weihen wir unserem Gura mit dem Trauerkranz die Ehrenkrone — schlingen wir um die Ehrenkrone, die ihm der Meister gab, den Trauerkranz unseres dankbar feiernden Gedenkens: dem Treuen getreu im Geiste unserer hohen Kunst! —

Hans von Wolzogen.

Liszt's Lieder.

Von Eduard Reuss.

II.

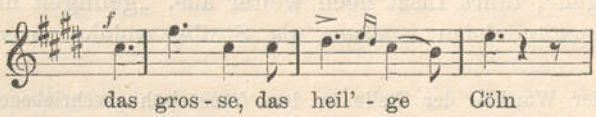
Man hat viel gegen den sogenannten „dramatischen" Vortrag eines Liedes einzuwenden versucht. Wenn damit darauf hingewiesen werden soll, dass es verwerflich ist, gewisse theatralische Manieren auf das Podium eines Konzertsaales zu verpflanzen, so ist das vollkommen berechtigt. Seltsamerweise wird nun gerade der Sänger, der einen berühmten Namen erworben hat und sich die ärgsten Ungeheuerlichkeiten zu Schulden kommen lässt, nur sehr selten, und auch dann nur äusserst schüchtern an die Grenzen gemahnt, wo der Ausdruck aufhört, und die Grimasse anfängt, nicht nur die körperliche, sondern auch die seelische. Solche krankhafte Erscheinungen muss nur die Zeit heilen, da sie auch mit den schärfsten Messern nicht ausgeschnitten werden können, wenn sie einmal — Mode geworden sind. Der „dramatische Ausdruck", der einem Liede im Vortrage verliehen wird, soll durchaus nicht in gewissen Aeusserlichkeiten des Vortragenden zum Vorschein gelangen, sondern in der reizvollen Täuschung liegen, zu der das Publikum durch diesen in Folge der gesteigerten Aeusserung der Empfindungen verleitet wird, indem es in ihm nicht bloss einen Nachempfindenden, sondern die empfindende Person selbst erblickt. So wird der Inhalt des Liedes in den Rahmen eines szenischen Erlebnisses gerückt, auch ohne dass Dekorationen und Schminke haben verwandt werden müssen. Man vergegenwärtige sich das „Gretchen am Spinnrade" von Schubert in diesen zwei Arten des Vortrages — einmal, wenn dies Lied nur als Verwandlung eines Gedichtes in ein „schön" klingendes Musikstück behandelt, sodann, wenn es mit der ganzen Empfindungstiefe eines angstvoll liebenden Herzens gesungen wird, so dass der Zuhörer die vor ihm stehende Sängerin ganz darüber vergisst, und ihm im Geiste das „Gretchen" auf der Bühne erscheint. Dass eine solche Ausführung mit der Absicht des Komponisten im vollen Einklange steht, dafür zeugen die leidenschaftlichen Accente, die Schubert den Goethe'schen Worten aufgedrückt hat.

Da Liszt für den eindringlichen Vortrag verschiedener seiner Lieder eine ähnliche, weitgehende Gestaltungskraft voraussetzt, so ist verständlich, dass er eine geraume Zeit warten musste, bis sich die rechten Sänger dafür fanden; denn sie sind selten, und der Uebergang von einer schulgerechten Auffassung zu einer freieren, dem inneren Leben des Kunstwerkes entspringenden vollzieht sich nur in grossen Abständen. Nach diesen, vielleicht etwas lang geratenen, Andeutungen über die Beschaffenheit des Vortrags der Liszt'schen Lieder gilt es nun, diese selbst weiter zu be-

trachten. Der erste Dichter, dessen deutsche Verse er in Musik setzte, war Heine, mit dem er in Paris öfter zusammen getroffen war. Sie schätzten sich gegenseitig, konnten sich aber nie näher treten: dazu waren sie zu verschieden. Wohl fühlten Beide tief; aber während Heine über seine eigenen Gefühle lächelte, trieben Liszt die seinigen oft zu Thränen. Der letztere hat jenen vollkommen zu durchschauen gelernt, wie aus einigen seiner Aeusserungen in Briefen an die Fürstin Wittgenstein hervorgeht. „Er (Heine) bildet sich etwas darauf ein, alle Welt — und selbst den lieben Gott zu täuschen. Das ist erbärmlich witzig!“ An einer anderen Stelle spricht er von dem cynischen Umsichwerfen mit biblischen Ausdrücken, deren man sich, genau so wie des Schwures, nur als äusserste Seltenheit bedienen soll. „Ich erinnere mich,“ fährt er fort, „dass mich Heine selbst zu einer Zeit, wo ich ausserhalb der Kirche lebte, mit der Widmung des Buches über „Deutschland“ in eine besondere Entrüstung versetzt hat, indem er darin den Père Enfantin um die Erlaubnis bittet, mit ihm durch Zeit und Raum kommunizieren*) zu dürfen. Es gibt nichts Verderblicheres für die Seele als ein solcher Mummenschanz mit geheiligten Ausdrücken.“ Darum zeigte Liszt stäts eine gewisse Zurückhaltung in allen seinen Beziehungen zu Heine, auch in der Auswahl der Gedichte, die er für seine musikalischen Zwecke benützte. Er traf darin mit Robert Franz zusammen und schildert auch dessen Verhältnis zu Heine ungefähr so, als wolle er sein eigenes darlegen und — rechtfertigen. „Wir sehen ihn (Franz) Heine gegenüber, dessen Texte er besonders in letzterer Zeit mit Vorliebe wählte, nur die bessere Seite von dessen zerspaltenem Gemüt betonen. ‚Dem Reinen ist alles rein‘, das wird hier in Bezug auf Heine am besten bewiesen. Die übrigen Komponisten haben sich meistens an seine lyrisch-epischen Gedichte gehalten, Franz dagegen hält sich an die lyrischen oder gewinnt den epischen den lyrischen Gehalt ab“, wofür einige Beispiele angeführt werden. „Am glücklichsten gibt er die pantheistisch religiösen Momente seiner Weltanschauung wieder: die in ihrer Bewegung nach dem Universum über sich selbst hinaus zum Unendlichen sich erweiternde, wenn man will — zerfliessende Seele.“ Hierzu erwähnt Liszt die Lieder „Aus den Himmelsaugen droben“ — „Wie des Mondes Abbild zittert“ — „An die blaue Himmelsdecke“.

„Im übrigen“, führt Liszt noch weiter aus, „gelingen ihm die Heine'schen Frühlingständeleien weniger als Stoffe, welche ernstere Konflikte

*) Wenn der Wortlaut der Stelle in dem französisch geschriebenen Briefe an die Fürstin der gleiche ist wie in dem Offenen Briefe an Heine vom Jahre 1837, und es darin also auch heisst „y demandant au Père Enfantin la permission de communier avec lui à travers l'espace“, so gibt die in den (bei Breitkopf & Härtel erschienenen) Gesammelten Schriften befindliche Uebersetzung den Sinn nicht richtig wieder, da „sich mit ihm durch Zeit uud Raum verbinden zu dürfen“ nicht auf den verfänglichen und von Liszt gerügten Doppelsinn hinweist.

darstellen. Hier wird nicht der Konflikt, wie bei anderen, in seinen einzelnen Momenten, in seinen Gegensätzen schroff wiedergegeben oder in dramatische Gegenwart hineingezogen, sondern in seinem Resultate, einer abschliessenden und darum versöhnenden Stimmung, nur wiedergespiegelt. Er wird nicht keck ausgesprochen, sondern in der Musik nur geahnt. Diese deckt ihn mit voller und warmer Empfindung zu und gleicht so die Härten des Dichters aus. . . . An seine Pointen, die mit übergreifender Ironie den eigentlichen Gehalt zum Schluss in Frage zu stellen suchen, hat sich Franz nur in den Fällen gewagt, welche eine graziöse Wendung zuliessen." In dieser Beziehung verweist Liszt auf das, auch von ihm komponierte Lied „Im Rhein, im schönen Strome", in dem der Dichter scheinbar mit frommem Sinne zu dem Bildnis der Mutter Gottes im Dome zu Köln aufblickt, um dann am Schlusse mit schalkhaftem Lächeln auszurufen, dass er sie nur darum angesehen hat, weil ihre Augen, Lippen und Wänglein — seiner Liebsten so genau gleichen. So hat Franz das Gedicht nun nicht aufgefasst. Er behandelt es, wie er es in der Ueberschrift nennt, „im Legendenton", gestaltet die Melodie im Rhytmus der Erzählung und lässt den Schluss erklingen, als müsse die Liebe mit der Gottesfurcht verbunden sein, als sei einem solchen Bilde gegenüber ein scherzhafter Gedanke ganz ausgeschlossen. Dagegen leitet Liszt, der natürlich den Schalk genau kennt, über diese Verbindung einer kirchlichen Figur mit weltlichen Empfindungen, ohne jene ganz aufzulösen, in einer feinen Wendung hinweg. Mit einem zweitaktigen E-dur-Motiv im $\frac{6}{8}$ Takt, von Triolen begleitet, wird das ruhige Dahinfliessen des Rheines, ähnlich wie in der „Loreley" geschildert. Sobald der Gesang beginnt, wendet sich die Harmoie durch Gis-moll nach H-moll und dann in der Parallele von D-Dur durch Fis-moll nach A-moll, da der ehrwürdige Dom gleichsam einen dunklen Schatten auf die helle Farbe des Stromes wirft. Dann erklingt „das grosse heilige Köln" in mächtigen Tönen, in die energische Akkorde hineinschallen. Bernhard Vogel frug einst in seiner verdienstvollen Abhandlung „Franz Liszt als Lyriker", ob der Komponist ihm zürnen werde, wenn er bei den Worten „das heil'ge Cöln" jene allzu galante Verzierung streiche, die wie ein überflüssiges Schönheitspflästerchen auf blühendem Mädchengesicht sich ausnehme?

Es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, dass der Komponist sich dieses „Schönheitspflästerchen", selbst auf noch so freundliches Zureden hin, nicht hätte streichen lassen; denn es nimmt sich doch wie ein sicher getroffenes Kennzeichen für die gotischen Arabesken am Dome aus, in

dem an dieser Stelle das ganze „heil'ge" Köln verkörpert erscheint. Wenn der Dichter von dem Bildnis erzählt, dass es in seines Lebens Wildnis „freundlich" hineingestrahlt hat, und dass „Blumen und Englein uns're liebe Frau" umschweben, gehen die Triolen in einfache Sechszehntel über, die auf dem Quintsextakkord von G-dur aufhören. Durch Synkopen, die poco rallentando auftreten, wird nun der Gedanke an die Liebste von dem Ort ganz weggerückt, wo er auch gar nicht auftauchen darf. Nur schüchtern und zögernd — fast ohne Begleitung — kömmt es heraus, dass da eine Aehnlichkeit vorhanden ist, die gewiss als eine grosse Sünde — gebeichtet werden muss. Da sie nun aber nicht wegzuleugnen ist, so wird bei der Wiederholung, zwar ganz vorsichtig, in der Begleitung wenigstens an den Rhein erinnert, in dessen Nähe das Bildniss steht, und schliesslich wird es ihm auch laut zugerufen, dass es der Liebsten gleicht; denn vielleicht ist er mit seinem heiteren Rauschen daran schuld, dass solche verbotene Vergleiche entstehen können!

Nur vorübergehend soll noch einmal an die obige Schilderung angeknüpft werden, die Liszt von den Franz'schen Liedern entworfen hat. Es ist schon oft von der „bejahenden Kritik" die Rede gewesen, und es kann nicht genug mit Verwunderung darauf hingewiesen werden, dass er als — musikalischer Schriftsteller nicht seines Gleichen hat, aber auch bis jetzt recht wenig geschätzt worden ist. Er ist jedoch vielmehr als ein — Schriftsteller, wie es die Fürstin Wittgenstein 1871 in der Zueignung ihres Buches „La Matière dans la dogmatique chrétienne" an ihn völlig zutreffend ausgesprochen hat. Sie begründet die Widmung damit, dass Liszt sie gelehrt hat, wie man über grosse Dinge denken, und wie man unablässig und uneigennützig arbeiten soll, und fügt dann hinzu, dass sein Genius die erhabene und sympathische Sprache der Kunst spreche; „indessen wird Ihre reiche Intelligenz, da sie es liebt, sich ebenso gut ausdrücken als schaffend zu wirken, zu einem wertvollen Ratgeber auf allen Gebieten." Die einseitige Auffassung, in der noch viele Menschen in Bezug auf die Persönlichkeit Liszt's in ihren gesammten Aeusserungen befangen sind, hängt mit der Einseitigkeit zusammen, wie Musik und Musiker angesehen werden. An dieser Stelle soll daher mit Nachdruck betont werden, dass diese Auslassungen über seine Lieder nur den seinigen über die anderer Meister entsprangen, und dass, wenn sie irgend eine Bedeutung beanspruchen können, dies nur seiner Belehrung über die Art und Weise zu verdanken gewesen ist, wie eine solche Arbeit angefangen und durchgeführt werden muss.

Das erste Gedicht von Heine, das er zu einem Liede umgeschaffen hat, und zugleich das erste deutsche Gedicht*), das ihn zu einer „Be-

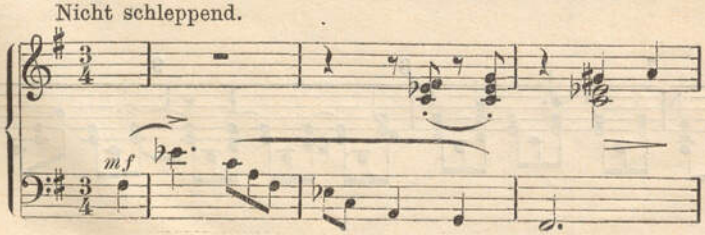
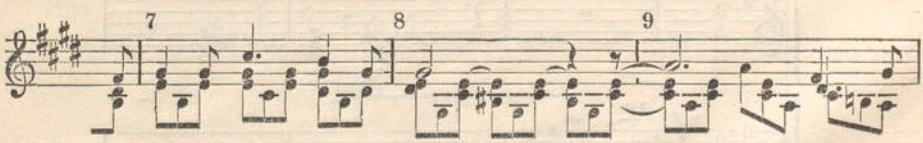
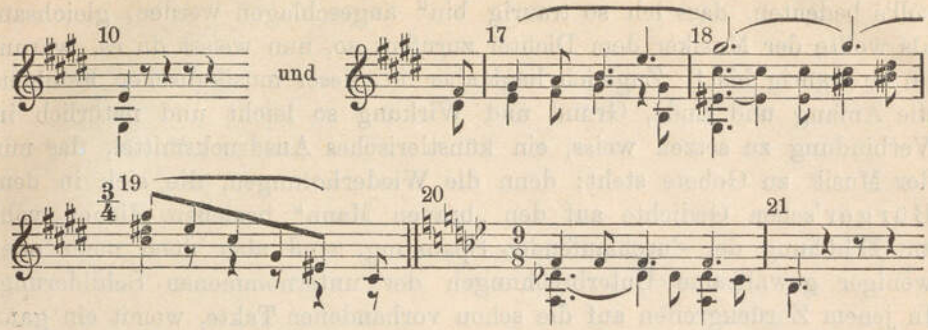
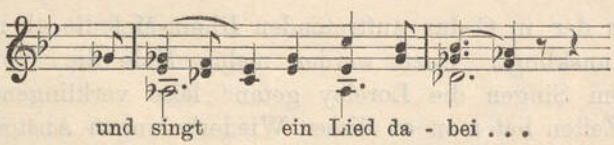
*) Das Gedicht hat insofern ein seltsames Missgeschick getroffen, als es bei jeder Benutzung zu einem Liede sich eine Entstellung seines Textes hat gefallen lassen müssen. Bei Franz und Schumann ist der „schöne" Strom in einen „heiligen" verwandelt worden,

tonung" angeregt hat, war die „Loreley". Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, dass das Wort betonen in dieser Bedeutung zuerst von Goethe angewandt wurde. In der Zuschrift an Madame Milder sagt er von dem Spiel der „Iphigenie", dass es ein höheres Ziel erreicht habe, da es „von Gluck betont, von Dir gesungen" wurde. Fortan soll das Wort auch hier gebraucht werden. Wer daran zweifelt, ob die Heine'sche „Loreley" allein im Stande gewesen ist, Liszt zu einer solchen Schöpfung, wie wir sie in seinem Liede besitzen, zu begeistern, der wird darin bestätigt, wenn er dessen eigene Worte liest, die er nach dem ersten Anblick des Loreley-Felsen niedergeschrieben hat. „Sie weilt nicht mehr da, die germanische Sirene mit den Himmelsaugen und dem Wellengürtel. Die jetzt von unserer unerbittlichen Zivilisation besetzten Stätten sind von ihr verlassen. Der schwarze Rauch unserer Schiffe hätte ihrem Gewande den Schimmer getrübt, der Lärm unserer Maschinen ihre süssen Weisen erstickt. Von der am anderen Ufer sich drohend und strenge erhebenden Gestalt jenes Mannes, der die Sagenwelt sammt den Wundern und Zaubern, die ihr furchtbarer Schoss in sich barg, getötet, vor der Stimme Guttenberg's floh entsetzt der ganze Schwarm der Undinen, Feen und Sirenen, um jugendlichere Gegenden, eine schwerer zu erreichende Natur aufzusuchen." Nur der Dichter kann sie zurückrufen, obgleich sie auch ihm, wenn er ihr wallend Gewand ergreifen will, entschwindet, „und die ‚Wirklichkeit', dieses Riff, an dem die Begeisterung zerschellt, zeigt ihm ihr nacktes Gesicht, ihr fleischloses Gebein." Wenn man sieht, in welchem tieferen Sinne Liszt die Sage von der Loreley aufgefasst hat, dann erst wird es verständlich, dass er einen einfachen lyrischen Erguss in eine ergreifende dramatische Szene verwandeln konnte; denn dazu ist sein Lied geworden, ohne dass es darum äusserlich aus dem Rahmen dieser Gattung herausgetreten wäre. Als es zuerst bekannt wurde, als nämlich, mehre Jahrzehnte nach seinem Erscheinen, einzelne Sänger sich mit ihm an die Oeffentlichkeit wagten, hiess es allgemein, und selbst in Kreisen, die zuweilen auch einmal mit Bewusstsein und Ueberlegung geniessen, dass die Silcher'sche Melodie doch entschieden den Vorzug vor der Liszt'schen verdiene, wenn diese wirklich als eine solche angesehen werden dürfte! Die Hülflosigkeit, die aus dieser Ansicht hervorleuchtet, rührt wohl daher, dass es schwer ist, sich von Jugendeindrücken loszumachen. Wir lernen viele Dinge in der Jugend kennen, sind für Alles empfänglich und nehmen Vieles davon mit in's Alter hinüber. Wir empfinden dann später eine Scheu, mit unserem verfeinerten Gefühls- und Verstandsvermögen an solche im Innern schlummern-

während doch nur „das grosse Cöln" zugleich auch „heilig" sein soll. Bei dem ersten ist das Bildnis nicht „auf goldenem Leder", sondern „auf goldenem Grunde" gemalt. Wenn Liszt singen lässt „Am Rhein, im schönen Strome", so wird das „am" wohl nur ein Druckfehler sein.

den Empfindungen und — Liebhabereien heranzutreten, weil wir fürchten, Manches aufgeben zu müssen.

In eine solche Furcht mögen Viele geraten sein, als sie zum ersten Male die Liszt'sche Loreley zu hören bekamen. Es war ihnen, als sollte ihnen aller Genuss an der Vergangenheit geraubt werden! Oder fühlten sie etwa heraus, dass es mit der Silcher'schen Melodie bei näherer Prüfung doch eine andere Bewandtnis haben könnte? dass sie trotz ihrer grossen Volkstümlichkeit nicht im richtigen Verhältnis zum Inhalt des Gedichts stände und daher vor einer tieferen Erfassung dieses Inhalts zurücktreten müsste? Auf jeden Fall durfte dem Volke sein Schatz nicht geraubt oder verleidet werden. Wer wollte denn dies tun? Liszt doch nicht, der selbst ein Verteidiger des Volksliedes war; wenn er auch recht gut wusste, dass die Beliebtheit irgend eines musikalischen Erzeugnisses durchaus keinen Schluss auf dessen Güte zulässt; denn oft hat schon das geschmackloseste die weiteste Verbreitung gefunden — ohne Widerspruch. Auch wird nie für das Volk um seiner selbst willen gesorgt und — gekämpft, sondern immer nur, wenn es gilt, eigene Interessen zu schützen, worüber dann die Liebe zum Volke als glänzender Deckmantel ausgebreitet wird. Die Silcher'sche „Loreley" gehört nicht einmal zu den vollkommenen „strophischen" Liedern; denn auf den aus zweimal vier Takten bestehenden Vordersatz folgt nur ein ganz kurzer, auf der Dominante ruhender, aber im vierten Takte schon nach der Tonika zurückführenden Nachsatz, dem noch vier aus dem Motiv des Vordersatzes gebildete Schlusstakte angehängt sind. Was für verschiedene Aussprüche immer zu der gleichen Weise gesungen werden, daran wird ein kindliches Gemüt weiter keinen Anstoss nehmen. Es ist zwar sehr schön, sich ein solches aus den Wirrnissen des Lebens ins Alter hinüberzuretten; aber damit allein verschafft man sich noch nicht den vollen und tieferen Genuss an den künstlerischen Schönheiten. Eine Melodie, die zu den Worten „sie kämmt es mit goldenem Kamme" vortrefflich passt, wird kaum den richtigen Ausdruck für die Gefahr in sich schliessen, die die Worte atmen „Ich glaube die Wellen verschlingen am Ende Schiffer und Kahn".

Das Motiv, womit Liszt seine „Loreley" beginnt, ruht auf einem verminderten Septimen-Akkorde, der aus dem Dur-Akkord gebildet ist, womit die „wundersame" Melodei anhebt.

Die hinzutretenden, an den Schmerz und das kommende Weh gemahnenden Akkorde sind ebenfalls Verminderungen späterer Klänge. Diese einleitende Wendung wird, in der höheren Sextlage, wiederholt, und nun hebt — nicht der Gesang, sondern die Erzählung an. Die ersten Sätze des Gedichtes werden deklamiert, da sie nur die Stimmung des Dichters schildern und erst auf den Inhalt des Märchens hinweisen. Sobald dieser beginnt, dann tritt die musikalische Lyrik in ihre Rechte — von den Worten an „die Luft ist kühl und es dunkelt". Liszt hat daher auch zuerst die Vorschrift „Gesprochen" hinzugefügt, um nachher mit „sehr ruhig" auf die Cantilene hinzuweisen. Die Natur, wie sie im Gedichte geschildert wird, findet auch in der Musik ihren Ausdruck, einfach und innig, wie Liszt stäts mit innigem Empfinden sich in die Poesie des Rheines versenkt hatte. Es waren glückliche Zeiten gewesen, die er an den Ufern des Stromes verlebt hatte, um den wir Deutsche von vielen Völkern der Erde beneidet werden. Konnte er doch auf der stillen Insel Nonnenwerth drei Sommer hindurch ein glückliches Familienleben führen, wie es ihm sonst nie wieder vergönnt gewesen ist: mit ihm und der Gräfin d'Agoult waren seine drei Kinder vereint, denen er nie genug Beweise seiner väterlichen Liebe zu teil werden lassen konnte. Auch zeitigte dieser Aufenthalt seinen tieferen Einblick in das deutsche Volks- und Geistesleben, das er in seinen Grundzügen und Haupterzeugnissen auch schon in den Ländern seiner bisherigen Wirksamkeit, Frankreich und Italien, kennen, bewundern und lieben gelernt hatte. Er begann sich wieder als Deutscher zu fühlen; denn wenn auch sein Vater aus einer ungarischen Familie stammte, so rollte doch von seiner Mutter her deutsches Blut in seinen Adern, und dieses musste auch seine Nahrung finden. Daher wurde ihm der deutsche Rhein mit seiner Romantik mehr als bloss ein vorübergehender und Erholung bringender Sommeraufenthalt: er wurde der Vermittler zwischen den verschiedenen Bildungsverhältnissen, deren sich sein umfassendes geistiges Streben zu bemächtigen suchte. Aus diesen bedeutungsvollen Beziehungen erklärt sich der innige Ton, den Liszt anschlägt, so oft seine Melodik sich in den Fluten den Rheins wiederspiegeln muss. In der „Loreley" bewegt sich die E-dur-Melodie mit einer „ruhig fliessenden" Begleitung im $\frac{9}{8}$ Takt und in Gruppen von zweimal zwei Takten. Nur wird die zweite Hälfte der zweiten Gruppe das eine Mal zu vier, das andere Mal zu fünf Takten erweitert:

Dieser letzte Uebergang nach Cis-dur und von da durch B-moll nach B-dur malt in ungesuchter Weise das Funkeln der Berge im Abendsonnenschein, wobei die enharmonische Verwechslung von eis und f durchaus nicht ein Moll erfordert hätte, wenn damit nicht die in dem Blick nach dem Gipfel des einen Berges ruhende Gefahr hätte angedeutet werden sollen. Mit der nun folgenden melodischen Wendung wird der Blick hinaufgezogen zu dem Sitz der schönsten Jungfrau und zu ihr selbst. Die Worte „und singt ein Lied dabei" deuten gerade auf keine besondere dichterische Eingebung und hätten bei einem anderen Dichter wohl anders und schöner gelautet. Auch Liszt hat ihren gewöhnlichen Charakter nicht mildern können; denn die ihnen zugehörige Phrase

entbehrt des vornehmen Wohllauts, von dem sonst die Liszt'sche Melodik erfüllt zu sein pflegt. Nun tritt der dramatische Vorgang in seine Rechte: das „wilde Weh" richtet den Schaden an und wird daher auch zum musikalischen Motiv, das die ganze Szene beherrscht, wie es auch schon als Unterlage für das dem Dichter „nicht aus dem Sinn kommende Märchen" gedient hat. Die Unbestimmtheit des Dichters im Ausdruck wird durch die Musik beseitigt; denn der Sänger braucht nicht zu „glauben", dass die Wellen am Ende Schiffer und Kahn verschlingen werden, sondern spricht es ganz deutlich aus, wenn er auch die Worte „ich glaube" und „am Ende" nicht vermeiden kann. Die Schuld an dem Unglück trägt nach dem „Glauben" oder vielmehr, wenigstens an dieser Stelle, nach der Ueberzeugung des Dichters die „Loreley"; denn sie hat „das mit ihrem Singen getan". In der Musik wird diese Schuld als Grund für die im Eingange vom Dichter verkündete Trauer hingestellt, indem zu den Schlussworten die gleichen Töne wie zu der Einleitung „ich weiss nicht, was

soll's bedeuten, dass ich so traurig bin" angeschlagen werden, gleichsam als wollte der Musiker dem Dichter zurufen: so, nun weisst du es, warum du so traurig bist! Zugleich liegt aber in dieser musikalischen Feinheit, die Anfang und Ende, Grund und Wirkung so leicht und natürlich in Verbindung zu setzen weiss, ein künstlerisches Ausdrucksmittel, das nur der Musik zu Gebote steht; denn die Wiederholungen, die sich in dem Bürger'schen Gedichte auf den „braven Mann" beziehen, dienen wohl zur Erhöhung der durchlaufenden Spannung, sind aber doch mehr oder weniger gewaltsame Unterbrechungen der unternommenen Schilderung. In jenem Zurückgreifen auf die schon vorhandenen Takte, womit ein ganz bestimmter Sinn ausgedrückt wird, liegt eine Macht der Musik, die eine viel höhere Bedeutung hat wie die oben von Hauptmann aufgestellte Herrschaft, durch die das Wort zum machtlosen Sklaven des Tones werden soll. Dagegen lässt sich folgendes Verhältnis zwischen Wort und Ton feststellen und — beweisen: ihre grösste Ausdrucksmöglichkeit erlangt die Musik in Verbindung mit dem Wort, worin sie viel mehr leisten kann als dieses allein, aber auch als — sie selbst allein. In dem vorliegenden Beispiel wird dies noch nach verschiedenen Seiten hin verdeutlicht. Die kleine Figur, die anfangs die Ungewissheit angedeutet hat,

leitet jetzt zu der in G-dur auftretenden Rhein-Melodie über, in der das ganze Lied ausklingt. Dazu werden mehre Male die Worte „und das hat mit ihrem Singen die Loreley getan" leise verklingend wiederholt. In früheren Zeiten hat man an diesen Wiederholungen Anstoss genommen, nicht daran denkend, dass in ähnlicher Weise auch Schubert vorgegangen war, und ohne Berücksichtigung der oft nur der Form, nicht dem Inhalt dienenden Wiederholungen in den Arien der Klassiker. Auch ist in diesem Falle der Text gar nicht die Hauptsache, sondern die Erinnerung an den Rhein, der auch jetzt noch „ruhig weiterfliesst", nachdem der Gesang der Loreley sein Opfer erlangt hat. Vielleicht um ängstliche Gemüter zu beruhigen, hat Liszt eine Abkürzung der Melodie vorgeschlagen: wer ganz in das Verständnis seiner Schaffensweise eingedrungen ist, wird diesen Vorschlag, wenn er auch gut gemeint ist, doch unberücksichtigt lassen!

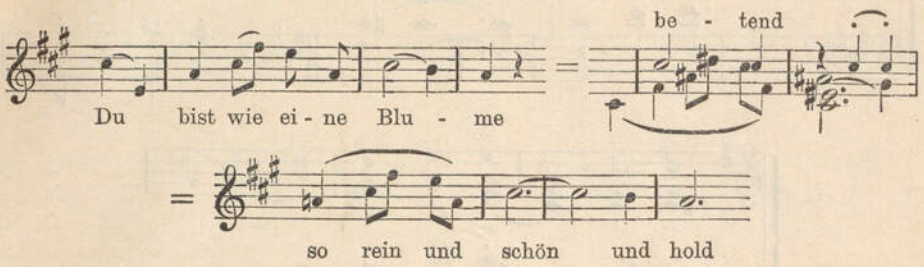
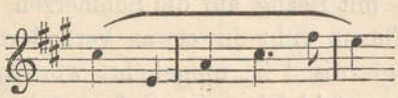
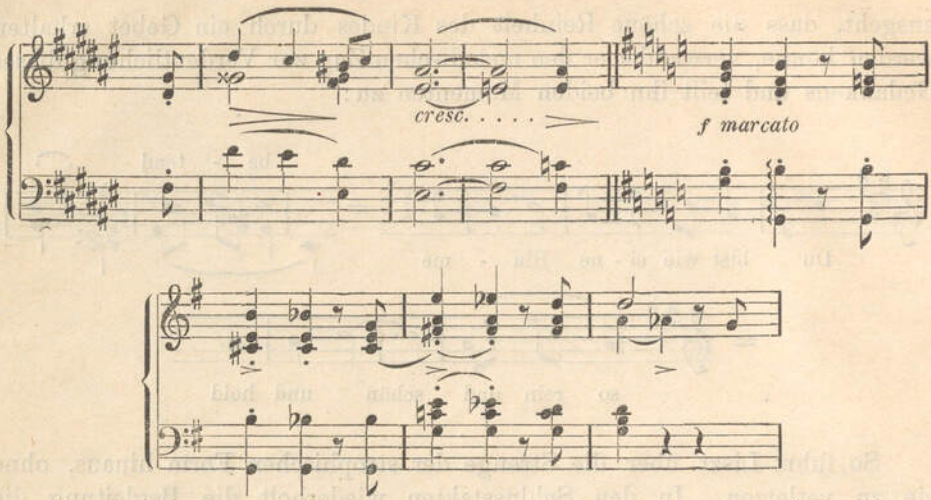
Die Komposition stammt aus dem Jahre 1841. Liszt nennt sie 1877 in einem Briefe an die Fürstin une de mes anciennes peccadilles de l'année 41 und knüpft an die Erwähnung, dass sie in Deutschland viel gesungen worden sei, die Weigerung, sie in Zukunft noch weiter anzuhören. So viel wurde sie damals gerade noch nicht gesungen; nur bekam er sie stäts, wo sich die Gelegenheit bot, zu hören: als ob nur

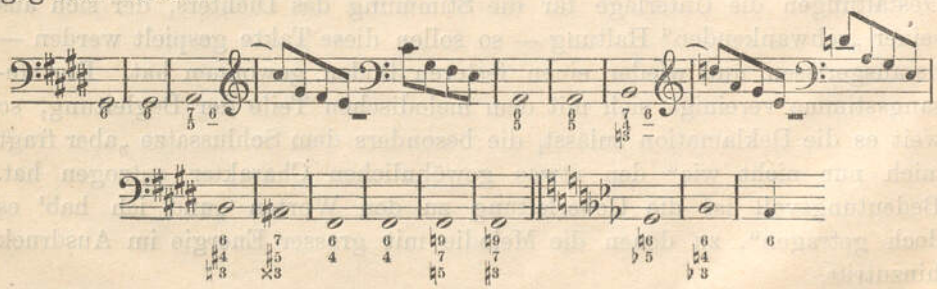
dieses eine Lied von ihm vorhanden sei! Aehnlich erging es ihm mit der 2. Rhapsodie, womit ihm jeder junge Klavierspieler, der ihm einmal vorspielen durfte, eine besondere Freude zu machen glaubte! Es war weniger ein solcher Vorgang selbst, der Liszt verdriesslich stimmen musste, als vielmehr der Schluss, den er daraus auf die geringe Verbreitung ziehen durfte, die seine Werke fanden. In der obigen Bezeichnung der „Jugendsünden" liegt nicht etwa eine Unterschätzung oder Verleugnung seiner früheren Werke; nur schaut der Genius gern von der Höhe des erklommenen Berges mit einiger — Befriedigung auf den Anfang der Steigung herab! Auch ist die „Loreley" ein Meisterwerk, durch das das Werk des Dichters erweitert und vertieft, sogar über den wirklichen Wert hinausgehoben wird. Schon 1860 verkündete der Dichter Peter Lohmann in den leider bald wieder eingegangenen „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" unter der Ueberschrift „Franz Liszt als Liederkomponist", dass dessen „Loreley" eine kleine Welt für sich sei, und dass ihr Schöpfer ein grosser Tondichter genannt werden müsste — hätte er gleich nur dies eine Werk geschaffen. Solche Behauptungen fanden damals freilich noch keine willigen Ohren, wie denn fruchtreiche Zeiten es sich niemals gern sagen lassen, wie sie beschaffen sind: sie lassen sich lieber Demut predigen und von der Ernte der Vergangenheit erzählen! Darum muss der spätere Geschichtsschreiber die Zeiten doppelt genau prüfen, in denen die hellen Lobesposaunen so laut geblasen werden — wie beispielsweise in der heutigen!

Im Verlaufe seiner Erörterungen behauptet Lohmann von den Heineschen Gesängen, dass sie „in sehr ungleichem Maasse der musikalischen Behandlung entgegenkommen", wie es bei einem Dichter nicht anders sein kann, bei dem sich nie mit Sicherheit erkennen lässt, ob die Empfindung wirklich echt ist. Er spielt gar zu viel mit ihr und lässt sie mit Vorliebe als die Parodie einer allgemein menschlichen Empfindung erscheinen. Wenn es ihm dann einmal mit einem Gefühl Ernst ist, so ärgert ihn dabei der Gedanke, dass ein anderer Mensch von dem gleichen Gefühl beseelt sein kann, und darüber gerät er in den ihm angeborenen Hang zur Verspottung, die ein so süsses Gift ist, dass Viele beim Verschlucken dessen Gefährlichkeit nicht merken. Daraus erklärt sich auch die ungeheuere und meistens recht urteilslose Verbreitung, die die Heineschen Lieder bei ihrem Erscheinen gefunden haben. Wenn er singt „Vergiftet sind meine Lieder", so hätte es ebenso gut auch heissen können „vergiftet habe ich mit meinen Liedern so manches — harmlose Gemüt". Die ersten Worte dieses Liedes lässt Liszt „heftig deklamiert" hervorstossen. Der Grund wird dann in einer schmerzlichen Klage über den Sextenakkorden auf gis, a, h (übermässig), c (a-moll) dem Hörer übermittelt, um die Erinnerung an das einstige blühende Leben im Septimenakkorde von E-dur ausklingen zu lassen. Die Begleitung nimmt die ersten zwei Takte mit noch stärkerer

Betonung wieder auf — als Ueberleitung zur Wiederholung des ganzen ersten Satzes, um eine grössere Geschlossenheit in den mehr rhapsodischen Charakter des Gedichtes hineinzubringen. Dann stürmt es in chromatischen Schritten vorwärts nach D-moll, um zu der Erklärung zu gelangen, dass er durch die schlangenhafte Falschheit der Geliebten vergiftet worden ist. Mit dem Worte „dich" ist der Komponist auf f, die Terz des Dreiklangs von D-moll, gelangt, die er enharmonisch in eis zuerst als Vorhalt zur Quinte des Septimenakkordes und dann als Terz des Dreiklangs von Cis-dur verwandelt. Man wird fragen können, warum er dieses schmerzerfüllte Stück in Dur schliesst? Darauf dürfte die Antwort lauten, dass, wenn der Dichter auch viele Schlangen im Herzen trägt, was die chromatischen Gänge im Basse anzeigen, deren Mutter, mag sie auch die Schuld an dem Unglück herbeigeführt haben, doch immerhin einmal seine — Geliebte gewesen ist. Lässt sich so auf einfache Weise dieses Dur erklären, so bleibt ein anderes nur schwer zu begründen: das C-dur, in dem Schumann „ich grolle nicht" komponiert hat; denn, wenn der Dichter sich auch damit beruhigen will, dass er die ganze Schlechtigkeit des „ewig verlor'nen Lieb" erkannt hat, so grollt er ja doch über ihre Treulosigkeit, und dazu hätte eine Musik geschaffen werden müssen, wie sie sich beispielsweise bei Chopin in seinem grossen D-moll-Prélude findet. Der Dichter selbst begeht einen Fehler, wenn er die Bestätigung für die „am Herzen fressende Schlange" nur im Traume gefunden hat; denn Träume können doch täuschen. Heute sind die Zeiten wohl vorüber, wo dem Zweifler an der Unfehlbarkeit eines Heine und eines Schumann eine Kreuzigung in der Ferne gewinkt hat! Gab es im vorigen Jahrhundert nach der einen Seite nur maasslose Vernichtungen und Abweisungen, so nach der anderen ebenso maasslose Anerkennungen und Ueberschätzungen. Die ausgleichende Gerechtigkeit hat lange auf sich warten lassen; sie ist aber auf dem Anmarsche begriffen! Die Künstler haben mit Beruhigung auf die verwirrten und sich widersprechenden Ansichten herabblicken können und unterdessen unentwegt ihre Bahnen vollendet, auf denen ihnen langsam eine heranreifende Aesthetik zu folgen sich bemüht.

In den Betrachtungen, die Liszt über Schumann als Lyriker anstellt, sagt er an einer Stelle von ihm, dass er „zu Gesängen nur Poesien wählte, deren Formenschönheit aus einem Gefühl hervorging, das eines noch erhöhteren Ausdrucks fähig ist, als das Wort ihm verleihen konnte". Dieser Satz findet seine Beleuchtung in dem Liede „Du bist wie eine Blume", wo in der melodischen Anlage jener erhöhte Ausdruck gefunden worden ist, wenn auch die Verzierung auf dem Worte „schön" dieser Eigenschaft den Zauber eher raubt als verleiht; aber sonst ist der einfache Gefühlston des Gedichtes durch die musikalische Innigkeit vertieft worden. Noch stärker ist dies jedoch in der Betonung der Fall, die Liszt mit dem selben Gedicht vorgenommen hat. Indem er von der Betrachtung

ausgeht, dass die schöne Reinheit des Kindes durch ein Gebet erhalten werden könne, verwendet er den melodischen Zug zur Verdeutlichung dieses Gedankens und teilt ihn beiden Momenten zu:

So führt Liszt über die Strenge der strophischen Form hinaus, ohne sie zu verletzen. In den Schlusstakten wiederholt die Begleitung die Melodie mit einer Verlängerung des Wertes der Noten, um die Inbrunst des Gebetes zu verstärken:

Ueber die musikalische Fassung des Liedes „Anfangs wollt' ich fast verzagen" schreibt er in den „Briefen an eine Freundin" am 2. Januar 1856, dass er jene am Tage vorher für sie niedergeschrieben habe, weil ihm diese Art der schriftlichen Unterhaltung mit ihr natürlicher erscheine als jede andere. Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass ein ganz persönliches Erleben ihn zur Betonung getrieben hat, ein Erleben, das sich nicht in Worte fassen und darum auch nicht niederschreiben lässt. Ob es den Beziehungen zwischen Beiden entwachsen ist, das zu wissen würde für das Verständnis des Liedes ohne Bedeutung sein; genug, dass die Empfängerin des Briefes so weit sein Vertrauen besass, um aus diesen Tönen das Erlebte heraushören zu können. Die vier Takte des Vorspiels bilden das Hauptthema und bieten in ihren harmonischen und melodischen Gestaltungen die Unterlage für die Stimmung des Dichters, der sich aus seiner „schwankenden" Haltung — so sollen diese Takte gespielt werden — herausgerissen und wieder einen festeren Boden gewonnen hat. Die Gesangsstimme vereinigt sich mit dem melodischen Teile der Begleitung, so weit es die Deklamation zulässt, die besonders dem Schlussatze „aber fragt mich nur nicht wie" den etwas gewöhnlichen Charakter entzogen hat. Bedeutungsvoll ist die Ueberleitung zu den Worten „und ich hab' es doch getragen", zu denen die Melodie mit grosser Energie im Ausdruck hinzutritt.

Die Rückkehr nach Fis-dur bewerkstelligt er, indem er auf der Terz d des übermässigen Quintsextakkordes h d f gis stehen bleibt und sich von hier aus zum Septimenakkorde über cis wendet. Das Stück klingt naturgemäss in Moll aus — mit Bezug auf die Schmerzen, die die Ueberwindung gekostet hat. Das Thema ruht in etwas veränderter Gestaltung in den Bässen: der Gang a gis dis d ist umgekehrt worden — cis d gis a.

Das Lied „Morgens steh' ich auf und frage" bewegt sich in der Form einer melodiösen Deklamation, wobei die Frage selbst in die Begleitung verlegt ist. Von dem Gedichte „Ein Fichtenbaum steht einsam", das Adolf Bartels (in seinem Buche „Heinrich Heine. Auch ein Denkmal") „wegen seiner Einfachheit, Geschlossenheit und der nicht kokettierenden tiefen Sehnsuchtsstimmung immerhin eines der besten Heinischen Gedichte" nennt, sind zwei Betonungen vorhanden. In der ersten waltet die musikalische Naturschilderung vor: der Traum von der einsamen Palme zaubert ein liebliches Bild hervor, das nur durch den Gedanken getrübt wird, dass sie so schweigend auf der brennenden Felsenwand trauern muss; in der zweiten dagegen erzeugt der Traum die tiefe Sehnsucht nach der Palme und die Wehmut, dass diese Sehnsucht nach ihr nicht gestillt werden kann. Die bedeutungsvolle Modulation soll hier der Beachtung anheimgegeben werden:

Bei einem Rückblick auf die Auswahl, die Liszt unter den Gedichten Heine's getroffen hat, muss es eine grosse Befriedigung gewähren, dass er so sorgfältig vorgegangen ist und es vermieden hat, Gedichte zu wählen, in denen der parodistische Ausklang so oft den vorhergehenden Empfindungsgehalt völlig zerstört. Schumann ist bei weitem nicht so wählerisch gewesen, worauf an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann. Wenn jedoch die Geschichtsforscher sich mit der musikalischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts von höheren Gesichtspunkten aus beschäftigen und auf die weniger wichtigen Beziehungen der Kunstwerke zu den immer nur vorübergehend geltenden Formverhältnissen nicht so viel Gewicht legen, sondern anfangen werden, die wesentliche und mehr oder weniger erfolgreiche Teilnahme der einzelnen Meister an den geistigen Schwingungen ihrer Zeit zu begreifen: dann wird auch einmal eine Arbeit nötig werden, in der untersucht wird, wie sich die Komponisten zu der gesamten Lyrik, besonders aber zu der eines Heine verhalten haben; denn durch den letzteren haben sie sich zu vielen Missgriffen verleiten lassen. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, dass das Urteil über Heine als Lyriker endlich ein anderes und gerechteres geworden ist. Dadurch hat auch der viele Jahrzehnte hindurch widerspruchslos angenommene Vergleich zwischen seiner Lyrik und der — Goetheschen, der sich sogar auf eine Gleichschätzung erstreckte, der einsichtsvollen Erwägung und unumstösslichen Feststellung weichen müssen, dass die letztere in einsamer Höhe thront, und keine andere in ihrer Nähe gerückt werden kann. Schon vor einem Vierteljahrhundert hat Michael Bernays in seiner kurzen, aber reichhaltigen und wertvollen Goethe-Biographie den Deutschen die Augen über die beneidenswerten Schätze zu öffnen sich bemüht, die sie in den Goetheschen Liedern besitzen. „Das Goethesche Lied, sagt er, wie es jetzt (zu der Zeit des Verkehrs mit Friederike Brion) aus der Fülle seines inneren Lebens hervorzuklingen beginnt, ist alles künstlichen Wesens wie aller Reflexion ledig geworden; es verzichtet auf epigrammatische Wendungen, auf Spiele des Witzes und auf den Schmuck wohl angebrachter Sinnsprüche; es stellt sich nicht betrachtend neben oder gar über das Gefühl; es wird vielmehr zum unwillkürlichen Ausdruck desselben.“ Wenn diese Vorzüge einmal als Gradmesser auf das Heinesche Lied übertragen werden sollten, wie würde es dann mit dessen bedingungsloser Wertschätzung beschaffen sein! Auch in den folgenden Aeusserungen wird der Leser eine versteckte Verurteilung eines grossen Teiles der Heineschen Lyrik finden können, ohne dass er besonders darauf aufmerksam gemacht zu werden braucht. „Ohne weitere Vermittlung, fährt Bernays fort, tritt die Empfindung ins Wort hinüber; das Wort darf sie nicht mit dem herkömmlichen dichterischen Apparat verhüllen; es muss sie in leuchtender Wahrheit offenbaren. In dem beseelten Laut des Liedes gewinnt das Gefühl Stimme und herzbezwingende Sprache. Nur bei ungebrochener Einheit von Leben und

Dichtung konnte eine solche Lyrik entstehen", wie unter dieser Voraussetzung, so darf hier wohl hinzugefügt werden, auch die Lisztsche musikalische Lyrik entstanden ist. „Andere tragen die Poesie mit Bewusstsein ins Leben, heisst es bei Bernays weiter; sie wollen ihm eine poetische Aussenseite verleihen und es mit einem würdigen Inhalte ausstatten. Selbst einer der edelsten Dichter, wie Klopstock, aus dem gewiss die lautere Wahrheit der Empfindung sprach, verrät häufig das Bemühen, seinem Leben erst durch seine Kunst die höhere und höchste Weihe zuzuführen. Die Goethesche Lyrik hingegen ist die notwendige Blüte des Lebens selbst. Sie entspringt aus dem Leben und ergänzt es zugleich. Sein menschliches Dasein würde unvollkommen bleiben, wenn er nicht dichtete, und seine Dichtung würde der inneren belebenden und überzeugenden Kraft ermangeln, wenn sie nicht auf dem sicheren Grunde seines persönlichen Daseins ruhte. Andere errichten sich ihr poetisches Reich in bedenklicher Entfernung von dem Umkreis ihres gewohnten Lebens: Goethe weiss nichts von einem solchen abgesonderten Bezirk der Dichtung. Wohin er seinen Fuss setzt, da ist poetischer Boden. Er lebt, was er dichtet.

So wird Wahrheit oberstes Gesetz seiner Lyrik, wie seiner gesammten Dichtung. „Der Poet gibt uns ein fortwährendes Selbstbekenntnis; jedes Gedicht ist eine helle Lebensspur."

Gerät der Leser beim Vertiefen in den Sinn dieser letzten Erörterungen nicht in Versuchung, das Wesen der musikalischen Lyrik, sowie aller musikalischen Kunstwerke aus den inneren Beziehungen zwischen ihnen und dem Leben ihrer Schöpfer erklären zu wollen? Ist es möglich, in die Schöpfungen der grossen Meister an der Hand mathematischer Formeln oder der abgeschmackten und nüchternen Lehren vom „Musikalisch-Schönen" einzudringen? Reden nicht schon die meisten Präludien und Fugen des wohltemperierten Klaviers die Sprache „von dem Umkreis des gewohnten Lebens" ihres Schöpfers? Trotzdem hat man fast ein Jahrhundert lang und noch länger nur die Befriedigung an der leichten Handhabung der dazu gehörigen Formen sehen wollen. Das in ihnen pulsierende Leben ist es, das ihnen eine so lange Anziehungskraft erhalten hat und eine noch längere erhalten wird, wie denn auch diejenigen Werke, die nicht aus dem Blutlauf des Persönlichen geflossen sind, immer mehr verblassen und durch keine noch so krampfhafte theoretische Uebermalung jemals wieder eine lebendigere Farbe erhalten werden. Die obigen Auslassungen über die Goethesche Lyrik sind so ausführlich herangezogen worden, weil sie sich mit nur geringen Umänderungen auf das Wesen der Musik anwenden lassen, und sollen darum auch noch zu Ende geführt werden. „Will Goethe, so lauten die letzten Sätze, die Fülle des wirklichen Daseins in die Dichtung aufnehmen, so muss er wiederum die volle Poesie befruchtend in die Wirklichkeit einströmen lassen. Schöpft der Dichter aus seinem eigenen Selbst, dann muss er, der zum Sprechen der Menschheit berufen ist, das persönliche

Sein dergestalt erweitern und veredeln, dass die Menschheit sich in ihm wiedererkennt und wiederfindet. Hätte Goethe nur von Selbsterfundenem und Selbsterlebtem gesungen, so bliebe ihm immerhin das Verdienst, dass er die Lyrik aus der Verkünstelung zu Wahrheit und Natur zurückgeführt. Aus anerschaffener Kunst aber vermag er den Stoff, den er dem eigensten Leben und Fühlen entnommen, so zu formen und zu verklären, dass uns aus seinem Liede die ewigen Gefühle der Menschheit, rein und allverständlich, entgegen tönen. Was er in seinem inneren Selbst genossen und geduldet, hat er uns allen zugeteilt. So wird er der grosse, ja der grösste Künstler unter den Lyrikern."

Was Schopenhauer, wie früher gezeigt wurde, mit wenigen, aber bedeutungsvollen Strichen über das Wesen des lyrischen Dichters aufgezeichnet hat, das erweist sich als die Unterlage für die erschöpfenden Darstellungen, in denen Bernays der Goetheschen Lyrik den unverrückbaren Platz in der Welt der Dichtung angewiesen hat. Nur der Musiker, der dieser Lyrik sich in dieser Ueberzeugung nähert, wird den Ton für sie finden, der nicht den Blütenstaub von dieser zarten Blume wegzuwehen vermag. In diesem Sinne äussert sich Robert Franz in einem Briefe an Liszt über die Musik zu Goetheschen Dichtungen, mit der es „heut zu Tage — der Brief datiert vom 26. Dezember 1858 — sein Bedenkliches hat. Die meisten derselben existieren schon vielfach, zum Teil in berühmten Kompositionen. Dennoch will es mir scheinen, als sei unsere Kunst manchen Momenten der Goetheschen Lyrik bisher nicht völlig gerecht worden. Letztere stellt nicht in dem Grade, als man zu glauben geneigt ist, die überwundene Leidenschaft dar — sie ist vielmehr ein treuer Abdruck derselben und setzt mithin einen so zu sagen immanenten, freilich durch Ruhe verklärten Anteil des Individuums voraus. Die leicht beschwingte, durchsichtige und feine Fassung verführte oft zu einer einseitigen Behandlung: der musikalische Ausdruck verflüchtigte sich in absolut — melodischen Formen, die mehr der allgemeinen Stimmung als der des mitfühlenden Subjekts entsprachen. Ich habe mich nun bemüht, stäts aus einer concreten, der Persönlichkeit Goethes adäquaten Situation heraus zu komponieren und muss es freilich der Welt anheimgeben, ob sie das aus meiner Musik herausfühlen kann und will." Ueber das feine Verständnis, mit dem Franz in das Gedicht aus der Italienischen Reise „Cupido, loser, eigensinniger Knabe" eingedrungen ist, und das von der darüber herrschenden Ansicht ganz abweicht, möge das Nähere in dem genannten Briefe selbst nachgelesen werden. Die musikalische Behandlung der Goetheschen Lieder, wie sie Franz nach diesen Grundsätzen ausgeführt hat, entspricht ganz seinem Charakter, nämlich dem eines psychischen Koloristen, den ihm Liszt zugeschrieben hat; sie kann aber in ihren Einzelheiten nicht weiter berührt werden. Dagegen muss nun zu ergründen versucht werden, in welcher Weise Liszt die „hellen Lebensspuren" eines Goethe in eigene, musikalische „Selbstbekenntnisse"

verwandelt hat. Um nun seine Kunst nach dieser Richtung hin in ihrer vollen Bedeutung würdigen zu können, möge man sich vergegenwärtigen, dass er beim Eintreten in diese, wenn auch in ihren letzten Entfaltungen rein menschliche, doch immerhin stark germanische Empfindungswelt das Joch einer im romanischen Geiste vollzogenen Entwicklung abschütteln oder wenigstens lockern musste. Einmal gelang ihm diese Entäusserung dadurch, dass eine heimatliche Saite wieder in Schwingung gesetzt wurde; sodann aber auch dadurch, dass er sein eigenes reiches Innenleben aus jenen Offenbarungen der „ewigen Gefühle der Menschheit" hervorleuchten sehen konnte. So geschah es, wie es im „Faust" heisst:

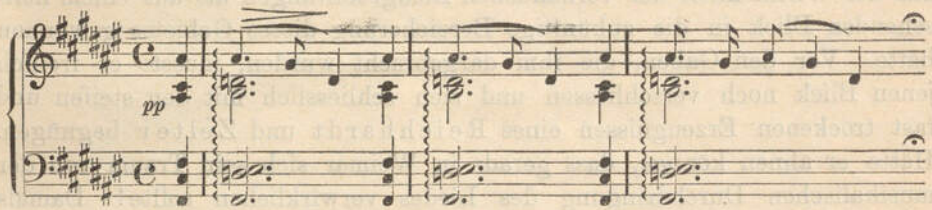
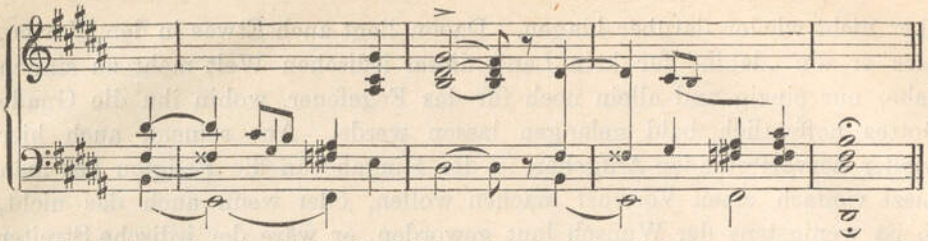
Doch werdet Ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es Euch nicht von Herzen geht.

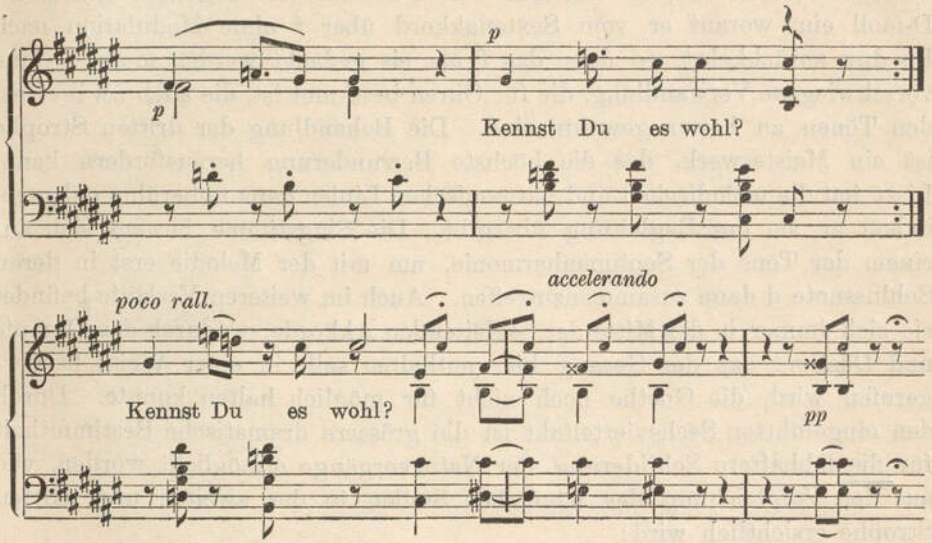
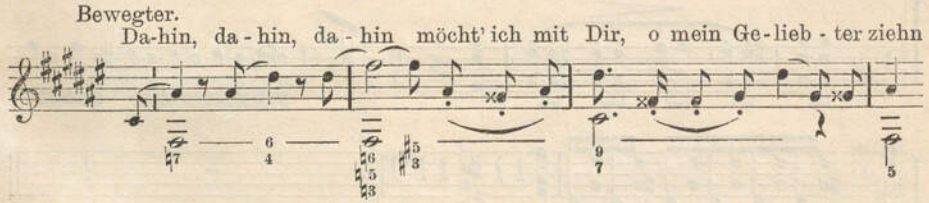
In dieses dichterische Mitempfinden wurde der Musiker so hineingezogen, dass er an die Sprache des Dichters die musikalische eng anzuschliessen und in dieser Töne zur stärkeren Versinnlichung des Ausdrucks zu finden vermochte. Mit der Betonung der „Mignon", die er in den Februar 1842 verlegt, betrat er den Goetheschen Boden — sofort mit jener Sicherheit, die stäts auf eine längere Vertrautheit mit den behandelten Stoffen schliessen lässt, wenn diese auch erst von ganz kurzer Dauer gewesen ist. Schopenhauer behauptet in seinen Betrachtungen über die Kunst, dass die Meisterschaft in der Poesie, wie in der Chemie, fähig mache, allemal gerade den Niederschlag zu erhalten, welchen man eben beabsichtige, und dass diesem Zwecke die vielen Epitheta in der Poesie dienen, durch welche die Allgemeinheit jedes Begriffes eingeschränkt werde, mehr und mehr, bis zur Anschaulichkeit. Zur Bekräftigung führt er an, dass

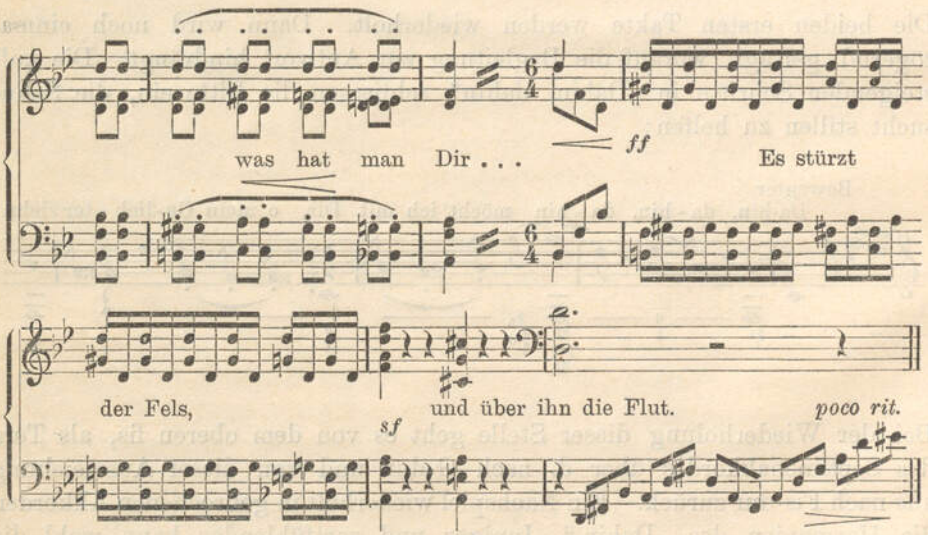
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht —

aus wenigen Begriffen die ganze Wonne des südlichen Klimas vor die Phantasie niederschlage. Das ist gewiss richtig, und ebenso richtig ist, dass die ganze Schilderung, die Goethe von Italien in so kurzen und sicheren Zügen entworfen hat, ein Meisterstück ist, das in jedem Leser die Sehnsucht nach dem wunschreichen Lande erwecken muss. Liszt behauptet freilich von sich, wie er am 28. September 1876 an die Fürstin schreibt, dass er niemals die Sehnsucht nach Italien mit seinen Citronenbäumen und Orangen empfunden habe, wenigstens nicht die Sehnsucht der Mignon. Nur das vor Sehnsucht kranke Kind, das sich aus dem fremden Lande hinweg nach der Heimat zurücksehnt, das hat ihn ergriffen, und in das träumerische Gefühl des jungen Mädchens hat er sich versenkt, als er die Musik zur „Mignon" schuf. Hat er wirklich keine eigene Sehnsucht nach Italien jemals gehabt? oder hat er sie nicht vielmehr erstickt, weil dort zu viele Wünsche und Hoffnungen für ihn begraben worden waren? Dies scheint eher der Grund gewesen zu sein; nur wollte er der Fürstin gegen-

über nicht wieder darüber klagen. Davon liegt auch Etwas in den Worten, dass er ein „dahin“ für kein Land dieser irdischen Welt mehr zu singen habe, nur einzig und allein noch für das Fegefeuer, wohin ihn die Gnade Gottes hoffentlich bald gelangen lassen werde. Aus seinem, auch hier wieder hervortretenden Aufgehen in der Hingabe an die Religion hat man Liszt vielfach einen Vorwurf machen wollen, oder wenn auch das nicht, so ist wenigstens der Wunsch laut geworden, er wäre der irdische Streiter seiner jüngeren Jahre geblieben. Dabei wird aber vergessen, welche aussergewöhnlichen Kräfte er gerade in dem anhaltenden Kampfe gegen den Unverstand und die Bosheit verzehrt hat, und dass die Ideale, für deren Erglänzen und — Erleuchten er geblutet hatte, schon der Verwirklichung entgegen gegangen waren, und dass der noch notwendige Rest nur durch die Zeit ermöglicht zu werden brauchte. So reiften für die Kunstwelt die „Citronen“ und „Orangen“ heran, die er gepflanzt hatte!

Wenn er nun auch nicht gerade die Sehnsucht nach Italien geteilt hatte, so kann eine Mignon doch nicht sehnsüchtiger klagen, als sie es in dem Lisztschen Liede tut:

Die Vortragsbezeichnung lautet jetzt „Sehr langsan, sehnsuchtsvoll“, während sie in dem „Buch der Lieder“, in dem das Lied zuerst erschien, „Sehr langsam, überspannt“ gelautet hatte. So findet sie sich auch noch in der Sammlung der Uebertragungen der Lieder aus jenem „Buche“ für das Klavier allein. Der Ausdruck „überspannt“ darf sicher nicht in dem jetzt gebräuchlichen Sinne von übertrieben oder gar närrisch gedeutet werden, sondern soll auf die hochgradige Nervenspannung hinweisen, in die sich der Vortragende ebenfalls hineinleben muss, wenn er den rechten Ton für dieses Lied treffen will. Einen entfernten Anklang an den verminderten Septimenakkord mit dem Vorhalt hat schon der im harmonischen Empfinden mit Liszt so nahe verwandte Franz Schubert für die Stimmung gefunden, in der Mignon ihrer Sehnsucht nach der himmlischen Heimat Ausdruck verleiht. Seine zweite Betonung des Liedes „So lasst mich scheinen, bis ich werde“ schliesst mit einem Nachspiel, das, wenn auch nur ganz leise, auf den tieferen Gefühlserguss bei Liszt hindeutet:

Es finden sich in „Wilhelm Meister's Lehrjahre" Andeutungen, darüber, wie Goethe sich den Gesang der Mignon gedacht hat: „Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile (Strophe) ward der Gesang dumpfer und düsterer; das ‚Kennst Du es wohl?' drückte sie geheimnisvoll und bedächtig aus; in dem ‚Dahin! Dahin' lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr ‚Lass uns ziehn!' wusste sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modifizieren, dass es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war." Hieraus lässt sich zur Genüge erkennen, dass Goethe eine Vorstellung von dem Wesen und der Ausdrucksmöglichkeit der Musik besass, die er weniger aus der Wirklichkeit der vorhandenen Liedgestaltungen als aus einem hellsehenden Blick in die zukünftige Bereicherung dieses Gebietes gewonnen hatte. Vor den Gaben, die ihm dargebracht wurden, musste er freilich jenen Blick noch verschliessen und sich schliesslich mit den steifen und fast trockenen Erzeugnissen eines Reichhardt und Zelter begnügen. Hätte er ahnen können, dass gerade in Weimar sich sein Traum von der musikalischen Durchdringung des Liedes verwirklichen sollte! Damals fühlte sich selbst der mächtige Geist eines Beethoven, der doch sonst die Dämme der zwangvollen Gewohnheit durchbrochen hatte, im Liede noch so beengt, noch so an die herkömmliche Form gebunden, dass er die Mignon Töne ohne alles persönliche Gepräge singen lassen konnte. Wenn irgend ein Lied, so erscheint dieses als ein Opfer der strophischen Form. Aber selbst Diejenigen, von denen diese so ängstlich gehütet wird, und die doch an der Beethovenschen Mignon ein rechtes Wohlgefallen finden könnten, scheinen sich von ihr abgewandt zu haben; denn sie hat keine grössere Verbreitung erlangt. Von der reichen Manigfaltigkeit im Ausdruck, die Goethe für die Betonung seines Gedichtes wünschen musste, ist nichts darin zu finden: eine Strophe gleicht in der Musik der anderen. Nur in der dritten erscheinen einmal in der Begleitung bewegte Zweiunddreissigstel anstatt der vorhergehenden ruhigeren Sechszehntel und am Schlusse ein gedehnteres „lass uns ziehn!" Vielleicht hat der Hinblick auf einen Versuch, der sogar einem Beethoven nicht hatte gelingen wollen, einmal den Gedanken auftauchen lassen, dass dieses Lied schon so viel Musik in sich enthalte, dass es einer anderen entraten könne: dann hätte Goethe also vergeblich auf die Art der Betonung hingewiesen!

Von jenem Anfang der Melodie — in Fis-dur — führt sie Liszt weiter nach Ais-dur, das enharmonisch in B-dur verwandelt wird für die Worte „ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht.“ Septimenakkorde leiten nach D-dur zu „und hoch der Lorbeer steht.“ Nun ertönt die Frage zuerst in der Begleitung, dann im Gesange, mit der Rückkehr nach der Grundtonart:

Die beiden ersten Takte werden wiederholt. Dann wird noch einmal zögernd gefragt, worauf die Begleitung zur Antwort hindrängt. Die aufsteigenden Schritte in „Dahin, dahin“ schliessen die Bitte ein, die Sehnsucht stillen zu helfen:

Bei der Wiederholung dieser Stelle geht es von dem oberen fis, als Terz des Septimenakkordes über d, nach G-dur und von dieser Ausweichung aus nach Fis-dur zurück. Ein Nachspiel wiederholt in gebrochenen Akkorden die Harmonien des „Dahin.“ Inniger und zartfühlender kann wohl die Musik zu der sehnsuchtsvollen Klage und Bitte der Mignon nicht klingen, als sie zu dieser ersten Strophe geboten wird. Bei allem Reichtum der harmonischen Gebilde gibt sich das Ganze doch als ein Muster einer natürlichen Einfachheit, entsprechend dem von Goethe gezeichneten Bilde. Der

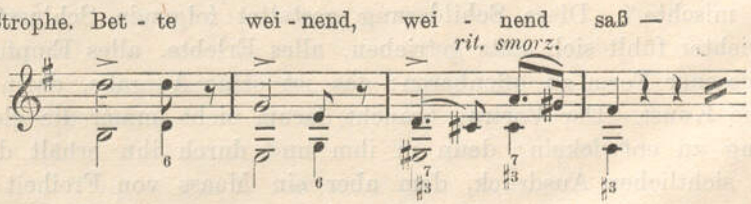
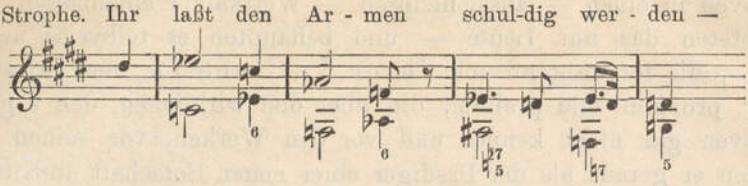
schon vorher aufgetretene Uebergang nach B-dur bietet im zweiten Verse Gelegenheit zu der strahlenden Beleuchtung des Satzes „es glänzt der Saal." Anstatt nun wieder nach D-dur zu gehen, wie es im strophischen Liede der Fall sein musste — in ihm hätte er, so werden dessen Verteidiger behaupten, sich auch eine so kühne Ausweichung nicht erlauben dürfen! —, tritt in „was hat man Dir, Du armes Kind getan?" zu „Dir" D-moll ein, worauf er vom Sextenakkord über f ohne Modulation nach Fis-dur zurückkehrt, so dass das f als eis gedacht werden muss — eine verschwiegene Verwandlung, die für Ohren bestimmt ist, die auch zwischen den Tönen zu hören gewohnt sind. Die Behandlung der dritten Strophe ist ein Meisterwerk, das die höchste Bewunderung herausfordern kann. Liszt hat die melodischen und harmonischen Linien ganz unberührt gelassen, indem er sie der Begleitung übergibt. Die Singstimme bewegt sich auf einem der Töne der Septimenharmonie, um mit der Melodie erst in deren Schlussnote d dann zusammenzutreffen. Auch im weiteren Verlaufe befindet sie sich immer in der Mitte der begleitenden Akkorde, wodurch das Dumpfe und Düstere, das der Gesang hier enthalten soll, in einer Weise hervorgerufen wird, die Goethe noch nicht für möglich halten konnte. Durch den eingeführten Sechsvierteltakt ist die grössere dramatische Bestimmtheit für die lebhaftere Schilderung der Naturvorgänge ermöglicht worden, wie aus der Vergleichung der nämlichen Stellen in der zweiten und dritten Strophe ersichtlich wird:

In der letzten Frage werden die drei Gegenstände der Sehnsucht „das Land, das Haus, der Berg" noch einmal zusammengefasst, ebenso wie beim Verklingen des Gesanges die Bitte an die führende Person, wie sie in der Vorstellung auch erschienen sein mag, ob als Vater, als Beschützer,

als Geliebter, gerichtet wird. Die von Goethe gewünschten Schattierungen des Ausdrucks in „Dahin, dahin", der „bald bittend und drängend, bald treibend und vielversprechend" sein soll, hat sich Liszt für den Schluss der dritten Strophe aufgespart, da sich so die Abstufungen deutlicher von einander abheben liessen. Es haben nicht Vorwürfe genug gesucht werden können, um den Wert dieses Liedes einzuschränken. So hat Vogel in der schon genannten Schrift sogar die Betonung der zweiten Sylbe in „Dahin" tadeln zu müssen geglaubt und nicht gesehen, dass sie mit der des Dichters vollständig übereinstimmt, so dass sich also der Irrtum ganz auf Seiten des Tadlers befindet. Auch ist die Dehnung des „Du" in den ersten Worten beanstandet worden, die sich gleichfalls mit der Goetheschen Betonung deckt. Es soll doch heissen, dass, wenn Du auch jenes Land kennst, Du dann im Stande sein kannst, meine Sehnsucht zu begreifen!

Die Mignon, die Goethe geschaffen und vor unser geistiges Auge gerückt hat, vermag Liszt vermittelst seiner Musik in unserer Empfindung so lebendig werden zu lassen, dass wir mit ihr fühlen können, und dass wir mit ihr nach dem Lande ihrer Sehnsucht glauben ziehen zu müssen. Daher erscheint die Beantwortung der Frage überflüssig, ob Liszt für die rührende Mädchengestalt in allen Zügen den richtigen Ausdruck getroffen hat, oder ob er über den vom Dichter begrenzten Rahmen hinausgegangen ist. Sollte dennoch eine Antwort gegeben werden müssen, so könnte sie nur dahin lauten, dass das heisse Verlangen nach der Rückkehr zur heimatlichen Erde durch die Schönheit der Melodie und den Reichtum der Harmonie zu einer wahrheitsgetreuen Enthüllung gelangt, wie sie in dieser Vollendung nur der dem Dichter in gleicher Wärme nachgefühlten Teilnahme an dem Schicksal des unschuldsvollen Kindes entwachsen konnte.

Aus den „Lehrjahren" hat Liszt noch ein Gedicht des Harfners zum Liede benutzt, und zwar in zwei Bearbeitungen von „Wer nie sein Brot mit Thränen ass". Auch zu diesem Gedichte hat Goethe besondere Vortragsangaben gemacht. Aus einer Bodenkammer schallen „herzrührende klagende Töne" heraus, die von dem „traurigen, ängstlichen Gesange" des Harfners begleitet werden. Der Alte trägt eine Art Phantasie vor und wiederholt die wenigen Strophen „teils singend, teils rezitierend. Die wehmütige Klage drang tief in die Seele des Hörers. Es schien ihm, als ob der Alte manchmal von Tränen gehindert würde, fortzufahren; dann klangen die Saiten allein, bis sich wieder die Stimme leise in gebrochenen Lauten darein mischte." Diese Schilderung gestattet folgende Schlussfolgerung. Der Dichter fühlt sich stäts getrieben, alles Erlebte, alles Empfundene in geschlossener Form zu offenbaren: das ist seine Aufgabe, darin entfaltet er seine Kunst. Der Vortrag braucht darum nicht immer die gleiche Abrundung zu entwickeln; denn in ihm und durch ihn erhält der Inhalt seinen sichtlichen Ausdruck, dem aber ein Maass von Freiheit gestattet sein muss, wenn jener in allen Verzweigungen zu seinem Rechte gelangen

soll. Liegt uns denn etwa an einem regelrecht hergesagten Gedicht etwas? Noch eindringlicher treten diese Forderungen an den musikalischen Vortrag eines Gedichtes heran, die nur dann erfüllt werden können, wenn der Komponist sie in seiner Arbeit — erfüllt hat. Jene Goetheschen Worte können als Rechtfertigung für das Verfahren angeführt werden, das Liszt für seine Beziehungen zu den Werken der Dichter eingeschlagen hat, und sind gleichsam eine Widerlegung der Angriffe, die er sich dafür von Seiten der nüchternen Theoretiker gefallen lassen musste, und die August Reissmann in seinen verschiedenen Veröffentlichungen über „das deutsche Lied" auf die Spitze getrieben hat. Er sagt, dass Liszt dem Wortausdruck die dichterische Form geopfert und schliesslich das Lied ganz und entschieden als gesungene Prosa behandelt habe. Daher habe ihn „seine nimmer rastende geistige Regsamkeit, seine ungeheure Energie" weit über die natürliche Form hinaus —, und nur deshalb zu vollständiger Formverwilderung geführt, weil er — die Grundbedingung alles künstlerischen Schaffens missachtet habe! Um den Mut begreifen zu können, der dazu gehört hat, sich mit derartigen Eingebungen an die Oeffentlichkeit zu wagen, muss man ihnen gegenüberhalten, was ihr Verfasser von seinen eigenen Liedern zu behaupten vermag: „sie sind von der festen Ueberzeugung beeinflusst, dass es nicht Aufgabe sein kann, den lyrischen Ausdruck bis in's Unendliche zu verfeinern und zuzuspitzen, sondern ihn vielmehr in fassbaren, ewig mustergiltigen Formen darzustellen." Es ist nur bedauernswert, dass sich die Ewigkeit der Formen für den Inhalt derartiger Lieder stäts von so kurzer Dauer zeigt!

Die erste Bearbeitung des Harfner-Liedes lässt vermuten, dass Liszt versuchen wollte, die von Goethe empfohlene Art des Vortrags mit der dichterischen Geschlossenheit zu verschmelzen. Er entzog damit dem Gedichte zunächst den Charakter des rein persönlichen Erlebnisses, wenigstens nach der Seite des Vortrags hin, und deutet auf diese Verallgemeinerung des Inhalts, die damit verknüpft ist, dadurch hin, dass er es von einer Mezzosopran-Stimme gesungen haben will. Die Begleitung bewegt sich in gebrochenen Triolen, deren höchster Ton jedesmal Melodieton ist. Die Melodie enthält zweimal zwei Takte in E-moll und dann vier Takte in G-dur, von wo aus sie in den folgenden vier Takten in H-moll bleibt, um auf dessen Dreiklang der Dominante zu enden:

Nun regt sich der Schmerz in der Begleitung — durch acht Takte hindurch, die aus Gruppen von ebenfalls zweimal zwei Takten bestehen, worauf „die himmlischen Mächte“ in ihrer glänzenden Gewalt erklingen — über dem Quartsextenakkorde von Cis-dur und dem Terzquartsextenakkorde von Gis-dur, dessen ais in b verwandelt wird, als Grundton des Sekundenakkords von F-dur, in dem nun auch die Macht der Milde besungen wird. Doch hält diese angenehme Empfindung nicht lange vor. Klagende Laute bilden die Ueberleitung zur zweiten Strophe, die in ihrer vorderen Hälfte die gleiche Formbildung wie die erste Strophe aufweist; nur steht sie in E-dur und dann in Gis-moll, worauf die oben angeführte Modulation nach G-dur folgt. Mit grosser Entschiedenheit wird auf die Folgen der Schuld verwiesen. Während das Lied sonst im Dreivierteltakt steht, treten zu „denn alle Schuld rächt sich auf Erden“ vier Viertel auf. Dann werden zum Schlusse die ersten Takte der Melodie wiederholt, wozu in zögernden Lauten die Worte von der „Schuld“ wiederholt werden; denn durch die Schuld gelangt der Mensch dazu, sein Brot mit Tränen zu essen.

In der zweiten Bearbeitung, für deren Vortrag Liszt „mit äusserst starker Empfindung und Betonung“ vorschreibt, waltet jene freiere Art vor, die sich nur an den Inhalt bindet und darum den äusseren Zusammenhang zwischen den beiderseitigen Formen des Gedichts und des Liedes lockert. Düstere Schritte leiten zur Klage über, die in „herzrührenden“ Tönen ausgesprochen wird. Ganz wehmütig wendet sich der Gesang an die himmlischen Mächte, die in das gefahrvolle Leben hineingelockt haben; aber es bleibt nicht bei dieser ergebungsvollen Stimmung: der Arme bäumt sich in seinem Schmerze mit aller Gewalt noch einmal gegen das Schicksal auf und schleudert den „Mächten“ die Anklage zu, dass sie ihn in die Gefahr gestürzt und dann der Pein überlassen haben. Als ein Donnerwort ertönt der letzte Satz von der „Schuld, die sich — schon — auf Erden rächt“, dann führt ein dreimal wiederholter Quartsexakkord von A-moll in die kummervolle Stille zurück.

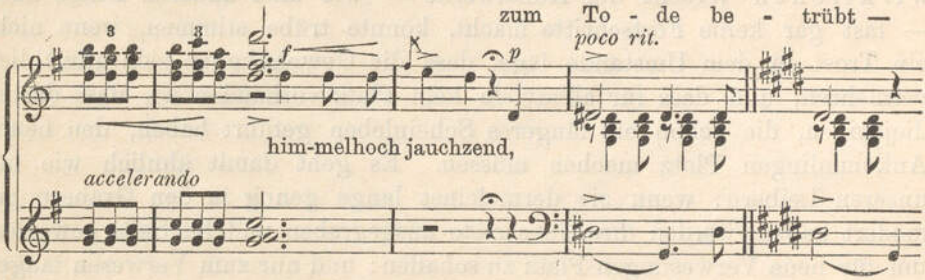
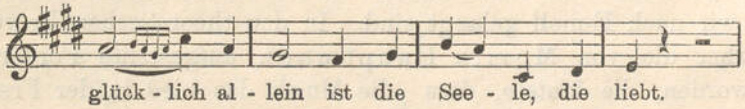
Wenn Liszt sich schon beim Hervortreten mit der „Loreley“ vorhalten lassen musste, dass er damit zu spät komme, da Silcher bereits eine viel entsprechendere und volkstümlichere Melodie dazu gefunden habe, so wies man seine Betonung des Klärchen-Liedes „Freudvoll und leidvoll“ mit grosser Entschiedenheit als eine gewisse Anmaassung zurück; denn was wolle und könne er wohl sonst damit bezwecken, als sich mit

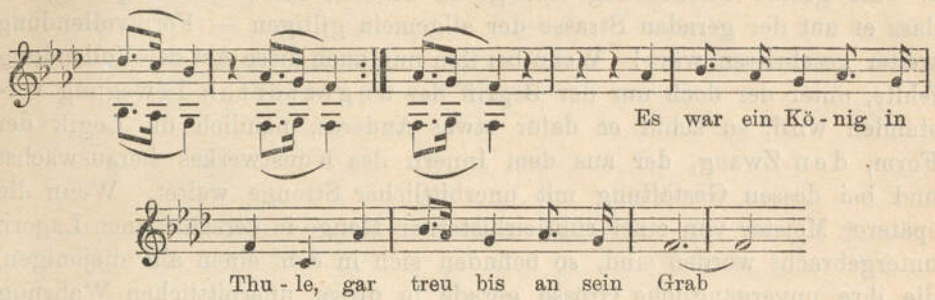
Beethoven in einen — aussichtslosen — Wettkampf einzulassen! Freilich behaupteten das nur Leute — und behaupten es teilweise auch heute noch —, die fortwährend mit ihrer Vorliebe für den „grossen Beethoven" prunken und prahlen, die aber den wirklichen, den urgewaltigen Beethoven gar nicht kennen und vor den Werken, vor seinen „letzten", in denen er gerade als der Prediger einer neuen Botschaft auftritt, als wie vor einem Schreckgespenst davonlaufen; denn sonst würden sie seine Grösse nicht dort suchen und finden, wo sie gar nicht entfaltet werden sollte und konnte. In dem Augenblicke, wenn Klärchen in dem Drama das Lied singen muss, will sie gar nicht ihr ganzes Innere damit offenbaren. Sie wartet auf Egmont und befindet sich dabei in einer Art von Ausgelassenheit, in der sie mit dem Gesange die mütterlichen Ratschläge übertönen und überhören will. Gewiss verrät sie dabei mehr, als sie zu zeigen beabsichtigt; aber das Lied erklingt ja auch zu anderen Zeiten, wenn sie — „mit dem kräftigen Liede doch schon manchmal ein grosses Kind schlafen gewiegt hat", wenn sie, mit anderen Worten, ihrem Egmont damit die Sorgen weggesungen hat. So lässt Beethoven das Kind aus dem Volke singen, und er hat den Ton dafür meisterlich getroffen; wohlverstanden aber: den meisterlichen Ton für eine Episode im Drama, nicht für ein lyrisches Gebilde als solches. Ebenso wie das Gedicht ganz wirkungslos bleiben muss und bleibt, wenn es aus dem Ganzen herausgerissen und als ein Stück für sich behandelt wird, das es doch auch nicht sein soll, so könnte auch das Beethovensche Lied nicht für sich allein gesungen werden. Da würden selbst seine sonstigen Bewunderer keine Freude daran haben! Genau so widersinnig wäre es, wenn man nun das Lisztsche Lied auf der Bühne singen lassen wollte; denn dort würde es auch seinen Zweck verfehlen, da Liszt in seiner Musik das ganze Klärchen zum Ausdruck gelangen lassen wollte, das Klärchen, von dem Schiller sagt, dass es „unnachahmlich schön und wahr (vom Dichter) gezeichnet ist. Auch im höchsten Adel ihrer Unschuld noch das gemeine Bürgermädchen und ein niederländisches Mädchen — durch nichts veredelt als durch ihre Liebe, reizend im Zustand der Ruhe, hinreissend und herrlich im Zustand des Affekts." Wenn schon ein Vergleich zwischen beiden Betonungen gezogen werden soll, so muss zunächst der Standpunkt beachtet werden, auf den sich die Verfasser selbst gestellt haben; denn wenn in einem Kunstwerke Das ausgedrückt wird, was darin ausgedrückt werden sollte, und wenn das noch in vollendeter Weise geschehen ist, dann ist es zu einem Meisterwerke geworden. Wenn jedoch darin Dinge gesucht werden, die nicht darin enthalten sein können, so wird es dem Betrachter auch nicht mehr als ein Meisterwerk erscheinen, was dann nur für ihn, nicht auch für dieses bedauerlich ist. Um solche Entgleisungen kümmert sich die Gewohnheit in der Regel nicht, wie es ihr auch nicht in den Sinn kömmt, jemals zu prüfen, ob das Gewohnte auch wert ist, festgehalten zu

werden; denn eine solche Prüfung könnte vielleicht doch zum Ablassen von dem Gewohnten oder wenigstens zu seiner Minderbewertung führen. Das Neue mag seinen Wert für sich behalten; nur darf es „natürlich“ *) nicht auf eine Stufe mit dem schon Vorhandenen gestellt werden. So erging es den „Brautliedern“ von Cornelius auch, als sie sich schüchtern hervorwagten. Sie konnten sich einer wohlwollenden Duldung erfreuen, nur durften sie „natürlich“ nicht beanspruchen, zugleich mit „Frauenliebe und Leben“ von Schumann genannt und beachtet zu werden. Dennoch ist es nicht ausgeschlossen, dass bei einer Untersuchung, die heute zwischen diesen beiden Liederkreisen angestellt werden würde, den „Brautliedern“ in vielen Teilen, sowohl der Dichtung wie der Musik, der Vorrang zugesprochen werden müsste. Der Gedanke daran, dass die Erkenntnis des wirklichen Wesens der Kunstwerke — wie aller anderen Dinge auch — fast gar keine Fortschritte macht, könnte trübe stimmen, wenn nicht ein Trost in dem Umstande läge, dass die Gewohnheiten sich allmählich vermehren, und dass für allzuviele kein Platz vorhanden ist, dass darum diejenigen, die schon ein längeres Scheinleben geführt haben, den neuen Ankömmlingen Platz machen müssen. Es geht damit ähnlich wie mit unseren Leibern: wenn sie dermaleinst lange genug in den Gräbern gemodert haben, werden ihre Ueberreste ausgegraben und bei Seite geworfen, um für neue Verwesungen Platz zu schaffen: und nur zum Verwesen taugen Gewohnheiten, die keinem lebendigen Empfinden entsprungen sind, mögen sie sich in der Kunst finden oder in der Wissenschaft oder sonst irgendwo!

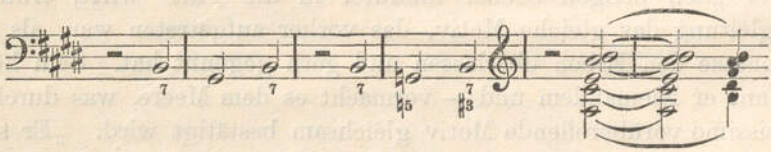
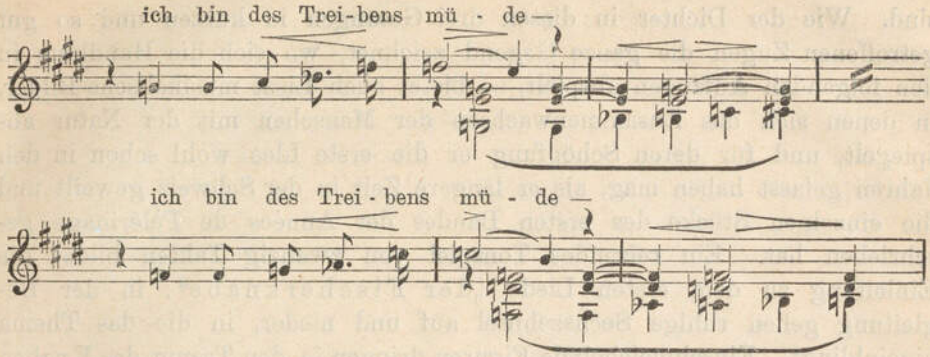
Die ersten vier Takte von „Freudvoll und leidvoll“ werden von der Begleitung als Einleitung gespielt. Die Melodie schreitet in E-dur von der grossen Terz in einem Sextenschritt zur Quinte hinunter, und nun wird zu „leidvoll“ der selbe Schritt von der kleinen Terz aus wiederholt, so dass wir nach E-moll gelangt sind. In den theoretischen Erörterungen war vorher die von Moritz Hauptmann aufgestellte Forderung erwähnt worden, die lautete, dass „die Musik das Lied in der Freude und die Freude im Leide wird ausdrücken können und ausdrücken sollen; nicht aber das eine Wort freudvoll, das andere leidvoll zu betonen haben.“ Zum Glück für die Kunst werden solche schönen Theorien nur — aufgestellt und in Lehrbüchern angepriesen: befolgt werden sie nie; denn die Schöpfer kennen sie gar nicht, da sie die Form für die Gestaltung ihrer Empfindungen anderswo suchen als zu den Füssen der Herren Theoretiker. Besser wäre es schon gewesen, wenn Hauptmann sich von Liszt hätte darüber unterrichten lassen, dass „die Musik den Gefühlskomplex, der in den Worten enthalten ist“, nur betonen kann, indem sie die Worte selbst betont. Wenn so ein „Allwissender“ sich lange genug

*) Die mit dem Worte „natürlich“ bekräftigten Behauptungen haben gewöhnlich mit der Natur der Sache, um die es sich handelt, gar nichts zu tun.

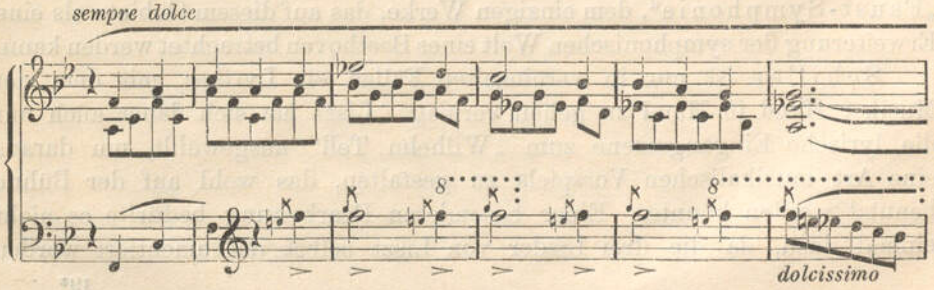
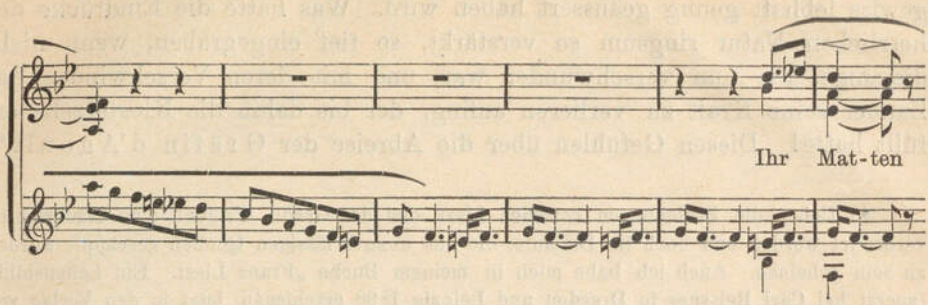
den Kopf zerbrochen hat und gar nicht mehr aus noch ein weiss, dann zeigt ihm der Künstler mit ein paar Federstrichen, wie die Sache gemacht werden muss. So ein kleiner Federstrich ist dieser scheinbar sich von selbst ergebende Wechsel von Dur und Moll! In ähnlicher Weise hat ihn auch Beethoven schon benutzt; aber indem er ihn für den zweiten Vers „langen und bangen in schwebender Pein" anwendet, gelangt dadurch gerade der Gegensatz von „freudvoll" und „leidvoll" nicht zu dem sicheren Ausdruck. Diesen zweiten Vers beginnt Liszt mit der Wiederholung der beiden ersten Takte der Melodie und führt diese nun durch C-moll nach G-dur. Das „himmelhohe Jauchzen" beginnt allmählich in der Begleitung und wird von der Singstimme weiter gesteigert, während zu der trüben Todesstimmung die Melodie düster im Basse erklingt.

In dem gewonnenen Gis-moll wird die Stelle wiederholt, so dass sie am Schlusse nach A-moll gelangt, von wo der Quartsextenakkord von F-dur wieder nach D-dur leitet. Dreimal heisst es dann, dass nur die liebende Seele glücklich sein kann, und die dritte Betonung bietet die volle Gewissheit für dieses Wissen:

Auf dem letzten Tone der Singstimme wiederholt die Begleitung die ersten vier Takte der Melodie mit einem Halt auf dem hohen c, so dass das ganze Lied von diesem beseligenden Wechsel von Freud und Leid in der Liebe eingeschlossen ist: der Rahmen für dieses wundervolle Bild eines ganz in der Liebe aufgehenden Mädchens. Warum das Lied sich nicht zur Benutzung auf der Bühne eignen würde, ist schon nachgewiesen worden: die Grösse des Stils ragt über den episodischen Charakter des von Klärchen anzustimmenden Gesanges hinaus. Dagegen ist in dem Gretchen-Gedichte „Es war ein König in Thule" der einfache und dabei ernste und in gewissem Sinne feierliche Ton völlig innegehalten worden, in dem diese Ballade von der Liebe über den Tod hinaus gesprochen werden soll — nur soll sie gesprochen werden, und darum braucht auch

keine Erörterung darüber Platz zu finden, ob sie — bühnenfähig ist oder nicht. Die Einleitungstakte deuten auf die Todesahnung hin, die das ganze Lied durchzieht. Sie sind in den abwärts schreitenden Zügen der Melodie entnommen:

So oft der König den Becher zur Hand nimmt, übermannt ihn die Erinnerung: die Melodie tritt in diesem Teil in As-dur auf, während der Anfang in F-moll steht. Bei der Schilderung vom Königsmahle wird ein ritterlicher Ton angeschlagen, der dann in das aufgeregt erklingende Todesmotiv übergeht. Zugleich liegt hierin der Gang in die Nähe des Meeres, den der Dichter übersprungen hat; denn bei ihm „sass er beim Königsmahle", und gleich darauf heisst es, dass „dort der alte Zecher stand". Wenn er „den heilgen Becher hinunter in die Flut" wirft, erklingt in der Begleitung das gleiche Motiv, das vorher aufgetreten war, als er alle seine Schätze den Erben überlassen und gern gegönnt hat. Sein höchstes Gut gönnt er Niemandem und — vermacht es dem Meere, was durch jenes im Fortissimo vorübereilende Motiv gleichsam bestätigt wird. „Er sah ihn stürzen, trinken und sinken in's Meer" wird in den Tönen der Einleitung gesungen; denn mit jedem einzelnen Worte erlischt auch ein Teil der Kraft, die ihn noch aufrecht erhalten hat: ihn hält nun nichts mehr auf der Erde zurück. Die letzten auf dem siebenmaligen c gesungenen Worte „trank nie einen Tropfen mehr" sagen mehr über seinen Tod, als die genaueste Schilderung es vermocht hätte. Aus der Formbildung dieses Liedes lässt sich deutlich entnehmen, wie Liszt nicht gekommen war, die musikalischen Gesetze „aufzulösen, sondern zu erfüllen", um ein ernstes Wort der Bibel im ernsten Sinne anzuwenden. Er gibt seiner Form das eigenartige und lebensvolle Gepräge durch die Beziehungen, in die er seine Themen zu einander setzt, nicht in der äusserlichen Form eines Gebäudes, sondern aus dichterischer Notwendigkeit. Im Liede ist der Nachweis, ob die Form wohl geraten ist, viel leichter und bestimmter zu führen als in den musikalischen Werken, die für sich allein sprechen wollen. Darin können viele Stellen vorkommen, von denen sich oft nicht nachweisen lässt, ob sie gerade diese Gestalt haben annehmen müssen, oder

ob sie auch in einer anderen hätten auftreten können. Sie erscheinen bei genauer Durchleuchtung auch mehr gemacht, als geschaffen. Der erste Meister, der dafür eine starke Empfindung besass, war Beethoven. Er machte daher in seinen ureigenen Werken, also in solchen, in denen er eine grosse Offenbarung kundgeben musste, lieber einen Sprung, als dass er auf der geraden Strasse der allgemein giltigen — Formvollendung weiter geschritten wäre! Wenn bei ihm nun auch diese Art der Vollendung fehlte, unter der doch nur der Begriff der ungestörten Bewegung verstanden wird, so schuf er dafür etwas Anderes, nämlich die Logik der Form, den Zwang, der aus dem Innern des Kunstwerkes herauswächst und bei dessen Gestaltung mit unerbittlicher Strenge waltet. Wenn die späteren Meister von einer rubricirlüsternen Menge in verschiedenen Lagern untergebracht worden sind, so befinden sich in dem einen alle diejenigen, die ihre unvergängliche Grösse gerade in dieser unerbittlichen Wahrung der inneren Notwendigkeit gefunden haben — und unter ihnen befindet sich Liszt, nicht bloss, wie schon öfters erklärt worden ist, mit seinen Liedern, sondern mit allen seinen Schöpfungen.

Das erste „Wandrers Nachtlied", dieses Gebet um das Herabkommen des himmlischen Friedens in die von den Schmerzen und der Lust des irdischen Treibens ermüdete Brust, enthält gleich in der Einleitung die Friedensakkorde:

Nun hebt eine Melodie an von jener Innigkeit, die gerade durch ihre Einfachheit und Natürlichkeit so überzeugend und darum so eindringlich wirkt, und die wir schon in mehren Liedern gefunden haben. Im Gegensatze zu der alten Anschauung, dass Liszt in der Erfindung einer gehaltvollen Melodie hinter den klassischen Meistern zurückstehe, hat sich jetzt die andere Bahn gebrochen, dass er darin ihnen ohne Einschränkung an die Seite gestellt werden muss. Die Hervorhebung des ersten „Du" in „Der Du von dem Himmel bist" durch eine Dehnung — ohne besonderen Accent — schliesst die Gegenüberstellung ein, dass der Friede, der die irdischen Leiden und Schmerzen stillen soll, vom Himmel kommen muss. Nach dem ersten Abschluss der Melodie auf der Dominante von C-dur vermittelt die Begleitung dadurch, dass sie die ersten vier Takte der Melodie wiederholt, die Ueberleitung zu dem klagenden Mittelsatze, in dem die Begleitung zur Bekräftigung den Gesangsteil jedesmal nachsingt:

Nach der zweimaligen Frage, die sich krampfhaft der Seele entringt „was soll all der Schmerz und Lust", wird dann der Frieden erfleht: in dem lieblichen G-dur kündigt sich schon die Erfüllung des Gebetes an. Die unter dem Titel „Invocation" vorhandene Uebertragung ist mehr ein selbständiges, über den Gefühlsgehalt des Gedichtes weit hinausgehendes Stück geworden. Das von Schubert geschaffene Lied passt wohl für das Gebet eines Kindes, das noch nicht weiss, was es in seiner Unschuld nachspricht, aber nicht zu einem so gemütstiefen Inhalt. Ebenso wenig entsprechend ist ihm die Musik zu dem zweiten „Wanderers Nachtlied" gelungen, wobei noch das Halt auf der zweiten Silbe in „balde" unangenehm berührt. Dagegen stellt sich die Betonung von „Ueber allen Gipfeln ist Ruh'", die Liszt geboten hat, als eine völlige Ausschöpfung des dichterischen Seelengenusses dar. Die feierliche Ruhe der Natur wird in ernsten Akkorden angekündigt, die sich durch das Stück hindurchziehen. Die Stille wirkt fast unheimlich; denn zu den Worten „die Vöglein schweigen im Walde" erklingt ein F-moll, von wo aus in allmählicher Steigerung auf die Gewissheit hingelenkt wird, dass auch für ihn, den Dichter und den Sänger, die Ruhe des — Gemütes eintreten wird; denn Goethe hat dabei gewiss nicht an den Tod gedacht, da sonst der Vergleich nicht passen würde: der Wald ist noch immer ein lebendes Wesen, auch wenn die grösste Ruhe in ihm herrscht! — Damit ist die Reihe der Schöpfungen abgeschlossen, die aus der geistigen Verbindung zwischen Goethe und Liszt, so weit es sich um die Lyrik des ersteren handelte, erwachsen sind. Ihren Höhepunkt erreichte jene Verbindung in der „Faust-Symphonie", dem einzigen Werke, das auf diesem Gebiete als eine Erweiterung der symphonischen Welt eines Beethoven betrachtet werden kann.

Schiller ist nur in vereinzelten Fällen ein Lyriker, mit dem der Musiker Hand in Hand zu gehen vermag. Liszt hat sich daher auch nur die lyrische Eingangsszene zum „Wilhelm Tell" ausgewählt, um daraus eine Art musikalischen Vorspiels zu gestalten, das wohl auf der Bühne benutzt werden könnte. Einer besonderen Bearbeitung bedürfte es nicht einmal dazu, da die drei Lieder von Liszt selbst instrumentiert worden

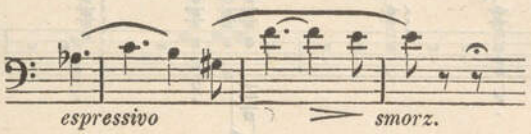
sind. Wie der Dichter in diesen drei Gesängen in kurzen und so gut getroffenen Zügen die ganze Gegend zeichnet, wo sich die Handlung in den folgenden Aufzügen abspielt, so bietet auch Liszt musikalische Bilder, in denen sich das Zusammenwachsen der Menschen mit der Natur abspiegelt, und für deren Schöpfung er die erste Idee wohl schon in den Jahren gefasst haben mag, als er längere Zeit in der Schweiz geweilt und die einzelnen Stücke des ersten Bandes der Années de Pèlerinage geschrieben hat. Ein reizendes Tonspiel von zwanzig Takten bildet die Einleitung zu dem ersten Liede „der Fischerknabe“: in der Begleitung gehen ruhige Sechszehntel auf und nieder, in die das Thema hineinklingt. Einschmeichelnde Figuren dringen in den Traum des Knaben ein und deuten auf die Gefahr der Nähe des Sees hin. Der verlockende Ruf aus der Tiefe bewegt sich auf dem Quartsextakkorde von E-dur und dem der Septime von Cis-dur. Dann kehrt er von dem in as verwandelten gis nach der Haupttonart Des-dur zurück. Verhallend kehrt im Nachspiel der erste Teil der Melodie zurück. In dem zweiten Liede „der Hirt“ geht es auf die Alm. Das vorhergehende hat mit des geschlossen, dieses schliesst sich mit cis an und bringt zu Anfang den Kuhreihen, der schon vor dem Aufgehen des Vorhangs gehört werden soll. Bei der Benutzung der Lieder zu der Aufführung des „Wilhelm Tell“ könnten die ersten zwölf Takte des Hirtenliedes als Vorspiel benutzt werden: da sie in B-moll schliessen, würde sich das Des-dur des „Fischerknaben“ gut anfügen. Da die Theater, besonders im Schauspiel, wenn es sich nicht um neue Dekorationen handelt, nur schwer von ihrem ewigen Einerlei abzubringen sind, so wird es wohl noch eine Weile dauern, bis sie den Versuch mit der Benutzung dieser Lieder machen werden. Die im echten Volkstone gehaltene Melodie geht von B-dur im achten Takte nach G-dur — „der Sommer ist hin“; die Erinnerung an ihn lässt alle Freuden wieder aufleben, wie dieses G-dur zeigt. In dem Satze „wir kommen wieder, wenn der Kuckuck ruft“, mischt sich schon in seinen ersten Teil der Ruf dieses letzteren und verhallt dann leise in der Ferne. Nach einer Wiederholung dieses in C-moll stehenden Teiles in Des-dur zaubert die Musik den „lieblichen Mai“ mit allen seinen Naturschönheiten hervor. Diese hoffnungsvolle Stimmung setzt sich im Nachspiel fort, das dann zum ersten Thema zurückleitet: der Hirt lässt dazu seine Schalmei wieder erklingen.

Nun überkömmt den Sennen das Gefühl der Wehmut: er „muss scheiden, der Sommer ist hin“ — die Harmonie verwandelt sich nach B-moll, Fis-moll und wieder B-moll. Von der Quinte f geht es zu einem leisen Tremolo nach fis. Die Stille wird durch einen Hornruf unterbrochen. Noch einmal tritt das Tremolo auf fis ein, nun als Unterlage für einen weichen H-moll-Akkord, der als letzter Blick des scheidenden Hirten nach oben gelten wird: und wieder ertönt der Ruf, der den „Alpenjäger“ mit dem dritten der drei Lieder ankündigt. Mit dem vorhergehenden Tremolo wird auch jetzt begonnen, als Orgelpunkt für den Wechsel zwischen einem verminderten Septimenakkord und dem Dreiklang von Es-dur — ohne Terz. Festen Schrittes steigt er über den Felsen herunter. Die ganze Energie dieses allen Gefahren trotzenden Sohnes der Alpenwelt findet sich in dem dem ganzen Liede zu Grunde liegenden Motiv ausgedrückt. Zuerst steht es in G-moll; wenn aber von seiner Verwegenheit geredet wird, dann tritt er in H-Dur auf. Die Welt, die er nur durch den Riss der Wolken erblickt, hat für ihn keinen Reiz: sie liegt für ihn oberhalb des Wassers und der Alm! Die Schiller-Lieder erschienen zuerst 1848, wurden dann aber um das Jahr 1860 herum für die Ausgabe der „Gesammelten Lieder“ neu bearbeitet.

Dass Liszt für Natureindrücke äusserst empfänglich gewesen ist, beweisen die vielen lebendigen und oft malerischen Schilderungen in seinen Schriften und Briefen. Was ihm die Schweiz eine Zeit lang gewesen war, wurde ihm in den folgenden Jahren der Rhein durch den mehrmaligen längeren Sommeraufenthalt auf der Insel Nonnenwerth. Die eine Frucht davon besitzen wir in der „Loreley“, die andere in der Musik zu dem Gedicht seines Freundes Felix Lichnowsky, das die Ueberschrift „Nonnenwerth“ trägt. Scheint es nicht, als ob das Gedicht selbst ein gemeinsames Erzeugnis der beiden Freunde geworden ist? Die Gedanken darin stammen alle von Liszt oder fallen mit den seinigen so zusammen, dass sich nicht wird haben sagen lassen, welcher von dem einen oder dem anderen zuerst ausgesprochen wurde. Der Dichter brauchte nur die Reime zu finden für die Empfindungen, die Liszt, seiner Natur entsprechend,

gewiss lebhaft genug geäussert haben wird. Was hatte die Eindrücke der herrlichen Natur ringsum so verstärkt, so tief eingegraben, wenn nicht diejenige, die nun verschwunden war, und mit deren Verschwinden der Zauber seine Kraft zu verlieren anfing, der bis dahin die Klosterzelle erfüllt hatte! Diesen Gefühlen über die Abreise der Gräfin d'Agoult*)

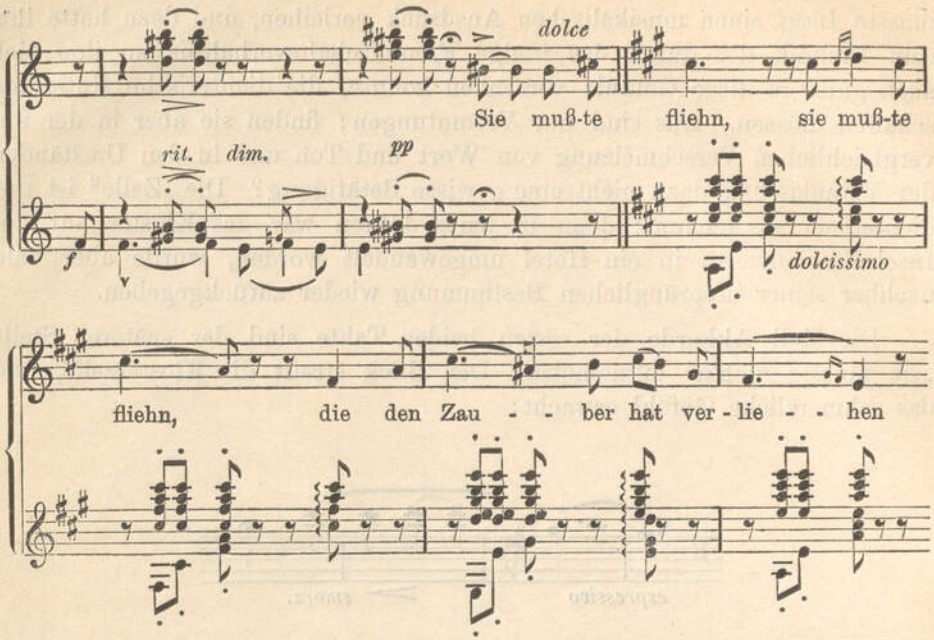
*) Ueber die Beziehungen zwischen Liszt und der Gräfin d'Agoult sind Nachrichten verbreitet worden und noch im Umlaufe, die aus unzuverlässigen Quellen geschöpft worden zu sein scheinen. Auch ich habe mich in meinem Buche „Franz Liszt. Ein Lebensbild" (zuerst bei Carl Reissner in Dresden und Leipzig 1898 erschienen, jetzt in den Verlag von Hermann Seemann Nachf., Berlin übergegangen) dieser Irrtümer schuldig gemacht. Da allgemein angenommen wurde, dass Lina Ramann, die die erste und umfangreichste Liszt-Biographie geschrieben hat, noch von Liszt selbst über die wichtigsten Ereignisse seines Lebens genau unterrichtet worden sei, so habe ich eine Reihe ihrer Angaben ohne genauere Prüfung für richtig angenommen und sie in meine Darstellung eingeflochten. Nun scheint aber die verdienstvolle Verfasserin einige in der Unterhaltung gefallene Aeusserungen über diesen oder jenen Zug im Verhalten der Gräfin, den Liszt sich anders gewünscht hatte, ernster, als sie gemeint waren, aufgefasst und daraus Schlüsse auf ihr Gesamtbild gezogen zu haben, die dies in den Hauptpunkten verwischen musste. Ich habe in meinem Buche schon nachgewiesen, dass beispielsweise die Liszt zugeschriebene missbilligende Kritik der ersten dreissig Seiten in den „Souvenirs" der Gräfin gar nicht gefällt sein kann, da sich, wenigstens in der gedruckten Fassung, auch nicht ein Wort darin findet, das eine tadelnde oder gar eine so vernichtende Aeusserung verdiente. Weitere Richtigstellungen konnte ich damals an dem Bilde der Gräfin noch nicht vornehmen, da einmal die Zeit, die mir für die Abfassung meiner Arbeit zur Verfügung stand, nur eine gedrängte war, und es auch andererseits keine sicheren Quellen gab. Die eine, die unter Umständen eine sehr wertvolle sein kann, ist auch jetzt noch verstopft — nämlich der Nachlass der Gräfin, der sich im Besitze ihres Enkels, des Pariser Rechtsanwalts Daniel Ollivier, befindet, und zu dessen Durchsicht oder Herausgabe er bis jetzt noch nicht die Zeit hat finden können. Inzwischen ist jedoch ein segensreicher Schatz gehoben worden — die bei Breitkopf & Härtel erschienene Sammlung der Briefe Liszt's an die Fürstin und an eine Reihe anderer Persönlichkeiten. Daraus lassen sich viele Einzelheiten in seinem Verhalten, besonders in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens, bestimmter und richtiger erklären, wenn auch meine Darstellung im Ganzen kaum davon berührt werden mag. In Bezug auf die Gräfin befindet sich darin ein Brief aus der Villa d'Este vom 18. November 1880 an eine Madame de . . ., worin es heisst „es gibt keine abgeschmacktere Erfindung als die von meinem der Frau d'Agoult gestellten Heiratsantrage, von ihrer hochmütigen Ablehnung und dem Gedanken an ihre Bekehrung zum Protestantismus. Das ist so eine Art Narrenfutter, das kaum für die Masse des Volkes geniessbar ist, das doch sonst so viel davon verschluckt." Damit werden in unantastbarer Form die entstellenden Irrtümer für immer beseitigt und die Erklärungen bestätigt, die mir gleich nach Erscheinen meines Buches von eingeweihter und zuverlässiger Seite gegeben wurden, und die zu veröffentlichen ich endlich an dieser Stelle die passende Gelegenheit finde. Darin hiess es schon, dass es für Liszt ein schweres, ja bis zur Unerschwinglichkeit schweres Opfer gewesen wäre, zur Erreichung eines Zieles, sei es auch das einer Herzensneigung, die Form der Religion zu wechseln. Darum versuchten Beide, das Unmögliche möglich zu machen. Aus einer solchen Situation mussten Konflikte entstehen, und die Unhaltbarkeit musste sich erweisen. Die Wahnvorstellungen der Gräfin steigerten sich bis zur Gemütskrankheit, und Liszt fühlte sich innerlich oft ganz zerrissen. Die Buffera infernale hat sie nie vereinigt, sondern getrennt durch das Leben gewirbelt. Zwischenwesen traten ein, und die Erbitterung konnte vorüber-

musste Liszt einen musikalischen Ausdruck verleihen, und dazu hatte ihm sein Freund, der durch das innige Freundschaftsverhältnis zu ihm sich auch ganz in diese Gefühle versenken konnte, die dichterische Unterlage schaffen müssen. Das sind nur Vermutungen; finden sie aber in der unvergleichlichen Verschmelzung von Wort und Ton und in den Umständen der Veranlassung dazu nicht eine gewisse Betätigung? Die „Zelle" ist nur dichterisch so genannt; denn in jenen Jahren war das Kloster auf der Insel Nonnenwerth in ein Hotel umgewandelt worden, wurde aber bald nachher seiner ursprünglichen Bestimmung wieder zurückgegeben.

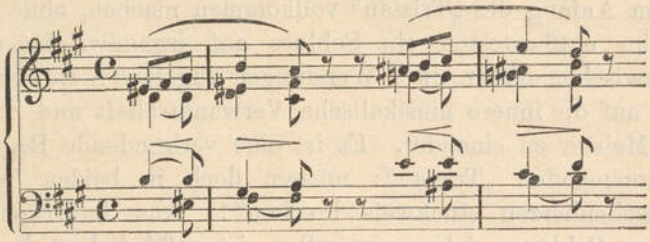
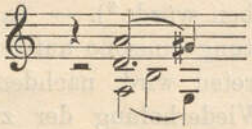
Die Moll-Akkorde der ersten beiden Takte sind der späteren Stelle „sie musste flieh'n" entnommen. Der Blick streift die Klosterzelle, und das schmerzliche Gefühl erwacht:

Die erste viertaktige Gruppe der Melodie endigt auf der Tonika, die zweite in dem Moll-Akkord der Mediante, also in C-moll. Jetzt werden in As-dur die Naturreize geschildert, von denen die Zelle umgeben ist; in C-dur dann die Sagenwelt und in E-dur der Blick auf die deutschen Gauen! Aber Alles hat seine Wirkung eingebüsst; denn Herbst und Winter sind gekommen, und mit ihnen „musste sie flieh'n, die der Zelle den Zauber hat verliehen". Ueberaus schmerzlich klingt das Motiv der verlassenen Zelle an, und dann ringt sich aus diesem Schmerze der Grund dafür los: die Flucht der Zauberin —

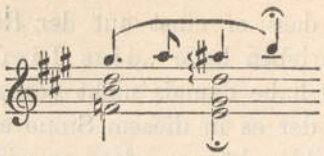
---

gehend selbst einen leidenschaftlichen Grad erreichen. Die in solchen Augenblicken gefallenen Aeusserungen würden jedoch niemals, selbst wenn sie von dritter Seite beglaubigt worden wären, zur Beurteilung der ganzen Situation benutzt werden können. Als sie sich im Mai 1861 in Paris wiedersahen, sind sie sich schluchzend in die Arme gefallen, und Liszt sagte zu ihr: „Ueber dieses Thema hat es keine Variationen gegeben."

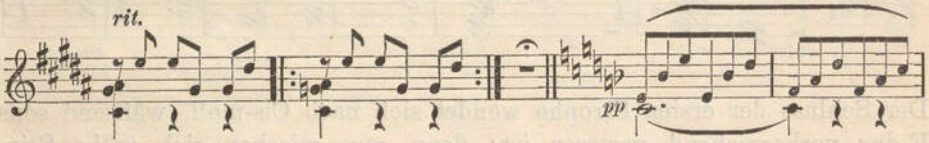
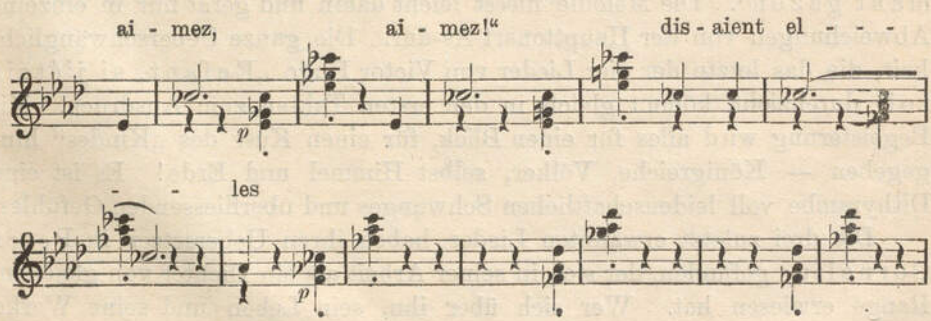
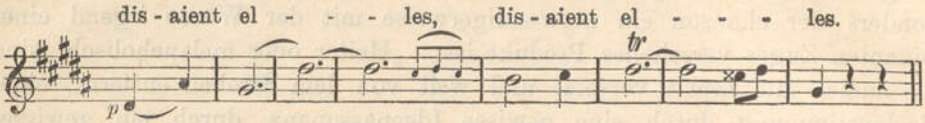
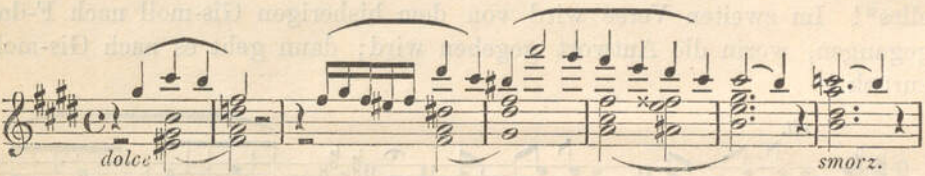
Bei dem Eingeständnis und nach der Beseitigung des begangenen Irrtums kann jedoch das Bedauern nicht unterdrückt werden, dass Liszt nicht selbst seine weitere Verbreitung verhindert hat. Als er gegen Madame de . . . jenes „Narrenfutter" erwähnte, war gerade der erste Band seiner Biographie erschienen. Die darin gegen Schluss vorkommenden Aeusserungen über die eingetretene Spannung zwischen ihm und der Gräfin liessen darauf schliessen, dass die später zu schildernde Trennung in einem für diese ungünstigen Sinne dargestellt werden würde. Warum hat er damals seiner Biographin nicht auch die Mitteilungen gemacht, die jene andere Dame erhielt? Dann wäre sicher das Unheil vermieden worden.

Die Melodie tritt jetzt in A-dur auf, um den Zauber, der durch den Schritt cis ais h glanzvollen Nachdruck erhält, zu schildern, den „die Entflohene" um sich verbreitet hat. Mit innigem Flehen wird sie zurückgerufen: dies der Zweck des letzten Liedes, das Dichter und Sänger dort vereint gesungen haben und dessen Inhalt im Verein mit dem tiefen Ausdruck, den er erhalten hat, als eine weitere Bestätigung für die in der Anmerkung gegebene Darstellung des Verhältnisses gelten kann.

Wie in vielen Gedichten das Leben ihres Urhebers von dem Leser gleichsam mitgelebt werden muss, und die daher zu den urpersönlichen gerechnet werden können, so lassen auch viele Gesänge das darin besungene Schicksal des Sängers mitleben und mitfühlen. Dazu gehört „Nonnenwerth", dazu gehört vielleicht noch in stärkerem Grade „Ich möchte hingeh'n", das von Georg Herwegh gedichtet worden ist. Durch das Vorurteil der Standesunterschiede hatte einst eine rauhe Hand das zarte Band einer schwärmerischen Jugendneigung zerrissen. Unter gänzlich veränderten Verhältnissen sah Liszt im Herbst 1844, ein Jahr nach dem eben geschilderten Abschied von Nonnenwerth, in Pau die Gräfin Caroline Saint-Cricq als Gattin des Schlossherrn von Artigan wieder. Alte Wunden fingen von Neuem an zu bluten, und, um sich aus dieser Stimmung herauszureissen, schuf er die Musik zu dem Herwegh'schen Sonett, die er aber erst viele Jahre später der Oeffentlichkeit übergab. Auf dem Manuskripte hatte sich eine Widmung an Louis Köhler befunden, die aber keine Aufnahme in die „Gesammelten Lieder" gefunden hat, da darin alle Widmungen fortgeblieben sind. Der Fürstin teilt er

am 12. April 1851 mit, dass er einst auf der Reise durch Galizien oben auf die erste Seite geschrieben habe „dies Lied ist das Testament meiner Jugend". Er habe damals nicht geahnt, dass sich noch einmal Jemand finden werde, der es in diesem Sinne anhören würde; denn wie habe er sich jemals einbilden können, dass er wieder einer ähnlichen Frau begegnen werde, und dass diese Frau die seinige werden wolle.

Mit diesem zweimal ausgesprochenen Wunsche nach einem sanften Tode wird das Lied eingeleitet. Die erste Steigerung mit dem Septimenschritte von his auf das höhere a tritt zu dem Worte „verbluten" ein. Am Schlusse der zweiten Strophe muss die Harmonie genau beachtet werden, da sie schon auf eine spätere bedeutungsvolle Wendung hinweist:

Jetzt wird der Wunsch schon dringender geäussert, indem er an das Thema selbst angeknüpft wird, aber im doppelten Werte der Noten. Mit dem dritten Wunsche tritt eine Seitenmelodie in F-dur auf, die im Bass der Begleitung auch anklingt. Sehr zart ist das Schwingen des Weihrauchs ausgedrückt:

Die Begleitung wiederholt diese neue Melodie in As-dur, um dann nach E-dur zu modulieren und in dieser Tonart die erste Melodie — im Sechsachtel-Takte — wieder einzuführen, in die dann die Singstimme auch einfällt. Doch bleibt die Begleitung die melodische Führerin, während jene einen mehr deklamatorischen Charakter erhält, um die immer stärker werdende Erregung in den Wunschäusserungen hervorheben zu können, bis sie dann eine neue Weise zu dem Ton anstimmt, „der aus der Harfe dringet". Nun wird mit grossem Ernste ausgesprochen, dass alle Wünsche vergeblich nach Erfüllung rufen. Bei der Verweigerung des zweiten Wunsches tritt die vorher erwähnte Harmonie wieder ein, nur als erste Umkehrung des Septimenakkordes. Dann wird sie in der höheren Lage mit einer chromatischen Andeutung des Themas wiederholt:

Die Verwandlung des d in dis im ersten Akkord würde die Aehnlichkeit mit dem Anfang des „Tristan“ vollkommen machen, ohne dass daraus auch nur im entferntesten ein Schluss auf irgendwelche äussere Beziehungen zwischen diesen zwei Wendungen zugelassen werden könnte — ausser dem auf die innere musikalische Verwandtschaft und Zugehörigkeit der beiden Meister zu einander. Es ist eine verkündende Begrüssung des in Bälde kommenden „Tristan“: müssen doch in beiden Werken „die armen Menschenherzen stückweis brechen“! Aus derartigen Aehnlichkeiten weitere Schlüsse ziehen zu wollen, ist gefährlich und — zwecklos. Es kömmt nicht immer auf das Thema selbst und seine Beschaffenheit, sondern darauf an, wozu es gedient hat, und was aus ihm geschaffen worden ist. Wenn es dann eben durch eine gewaltige Arbeit eine grosse Bedeutung erlangt hat, so strahlt diese auf den Platz zurück, auf dem es zuerst erschienen ist, und erhellt es mehr, als es ohne diese zweimalige Verwendung geleuchtet haben würde*). — In düsteren Schritten, die im Gesange und in der Begleitung unisono auftreten, wird an das Ende gemahnt, das aber erst eintreten wird, nachdem das Elend die Kraft geschwächt hat. Mit der Wiederholung der zweiten Hälfte des zweiten Themas wird daran erinnert, dass es sich „sanft einzig in der Natur stirbt“, während mit der grössten Heftigkeit hervorgestossen wird, dass „das arme Menschenherz stückweis brechen muss!“ Beim Rückblick auf das Lied in seiner ganzen Gestalt kann man es eine symphonische Dichtung in Liedform nennen. Die Gegenüberstellung der einzelnen Themen, die Beziehungen der verschiedenen Formen, in der sie erscheinen, unter einander, die reichen harmonischen und modulatorischen Verhältnisse: alle diese und noch andere Eigenschaften tragen ein symphonisches Gepräge, ohne dass der Begriff des Liedes dadurch ganz aufgehoben wird. Der allgemeine Inhalt des Gedichtes ist auf die besondere persönliche Lage übertragen worden und hat dadurch die musikalische Gestalt gleichsam den Stempel der gültigen Wahrheit aufgedrückt erhalten.

*) Den oben bezeichneten gefährlichen Weg hat August Göllerich beschritten und ist dabei in's Straucheln geraten. Seine vor einiger Zeit in der „Neuen Musikalischen Presse“ gezogene Parallele zwischen Liszt und Wagner würde bei den verschiedenen anregenden Bemerkungen, die sie enthält, grösseren Nutzen gestiftet haben, wenn er nicht einen so nachdrücklichen Wert darauf gelegt hätte, dass mehre Themen bei Liszt früher vorkommen oder wenigstens anklingen als bei Wagner, und daraus Folgerungen zieht, die die gerechtere Anerkennung der Bedeutung des ersteren verbreiten helfen sollen, was aber durch andere Begründungen leichter und sicherer erreicht wird.

Ungefähr zu der Zeit der Entstehung dieses Liedes erschienen die Kompositionen zu den vier Gedichten von Victor Hugo und zu „Tristesse“ von Alfred de Musset. Doch werden sie wohl schon aus seiner Pariser Zeit stammen. In welchem Sinne er sie aufgeführt hat, dafür hat er selbst den Gesichtspunkt in dem oben erörterten Aufsatz über „Robert Franz“ vorgezeichnet. Er sagt da, dass in Frankreich die romance und besonders der chanson ein notwendigerweise mit der Würze irgend eines pikanten Zuges versehenes Produkt ist. „Heiter oder melancholisch, sind sie immer mit Esprit versetzt und weit von dem Streben entfernt, einer Seelenstimmung durch eine gewisse Ideenassonanz, durch ein gewisses Diapason des Gefühls, durch eine Art poetischer Tonalität zu entsprechen.“ In dem ersten Liede „Comment, disaient-ils“, dem keine Uebersetzung hinzugefügt worden ist, da es sich kaum übersetzen lässt, ist der neckische Ton zwischen den fragenden Burschen und den antwortenden Mädchen wundervoll getroffen. Die Begleitung soll an den Klang der Guitarre mahnen. Die Antwort auf die Frage „wie sollen wir in unseren Nachen den Häschern entfliehen?“ lautet „so rudert doch“ und wird zweimal gegeben, das zweite Mal auf dem vier Takte lang ausgehaltenen fis, um zu sagen „wie dumm seid Ihr doch, dass Ihr das nicht wisst“. Nach einer Fermate wird noch mit pikanter Wichtigkeit hinzugesetzt „disaient-elles“! Im zweiten Verse wird von dem bisherigen Gis-moll nach F-dur gegangen, worin die Antwort gegeben wird; dann geht es nach Gis-moll zurück:

Die Antwort auf die dritte Frage „wie können wir Euch, Ihr Schönen, ohne geheime Liebestränke bezaubern?“ wendet sich in „aimez“ von e nach f und von da nach dem Quartsextakkord von As-dur. Es soll so viel heissen als „aber das wisst Ihr nicht? Ihr braucht uns doch nur zu lieben!“ Nun folgt ein reizender Harmoniewechsel:

Nun werden in lebhaftem Tempo alle drei Antworten „ramez, dormez, aimez“ wiederholt, wozu auf einem Orgelpunkte as in enharmonischer Verwechslung der Quintsextakkord von A-dur mit dem Dreiklang von As-dur abwechseln. In dem leichten graziösen Tone des Ganzen erklingt dann auch der Schluss:

Das zweite dieser Lieder „Oh! quand je dors“ hat eine weitere Verbreitung gefunden, da seine Melodie jenen eindringlichen Reiz in sich schliesst, der den Zuhörer sofort gefangen nimmt. Es ist nur nicht zu begreifen, warum die Herren Sänger und auch die sonstigen Liebhaber von Liedern nach dieser — angenehmen Erfahrung nicht auch nach den anderen Liedern von Liszt gegriffen und gesucht haben, ob nicht vielleicht noch irgend ein Schatz darin verborgen liege, der wert sei, gehoben zu werden! Das liebliche Traumbild, das herbeigesehnt wird, erscheint schon in der Einleitung:

Der Schluss der ersten Strophe wendet sich nach Cis-moll, während sonst E-dur vorherrschend gewesen ist; denn nun mischen sich trübe Stimmungen hinein, die sich im Bass durch eine Wendung des Themas nach Moll ankündigen, die aber dann durch das erscheinende F-dur verscheucht werden, worauf sich die Harmonie nach E-dur zurückwendet, um das erlösende Bild so strahlend als möglich glänzen zu lassen.

In anmutiger Bewegung erklingt das dritte Lied „S'il est un charmant gazon“. Die Melodie fliesst leicht dahin und gerät nur in einzelne Abweichungen von der Haupttonart As-dur. Die ganze Ueberschwänglichkeit, die das letzte der vier Lieder von Victor Hugo „Enfant, si j'étais roi“ durchzieht, kömmt gleich in den ersten Takten zum Ausdruck. Mit Begeisterung wird alles für einen Blick, für einen Kuss des „Kindes“ hingegeben — Königreiche, Völker, selbst Himmel und Erde! Es ist eine Dithyrambe voll leidenschaftlichen Schwunges und überfliessenden Gefühles.

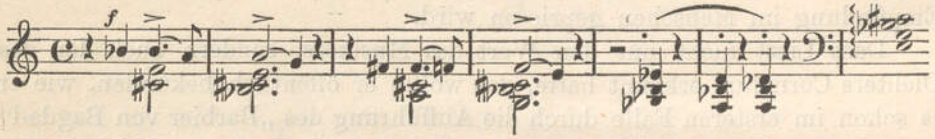
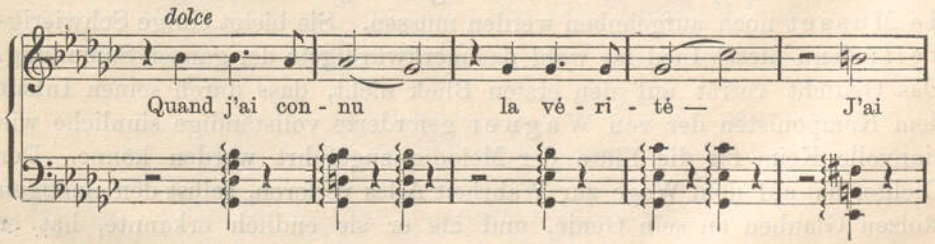
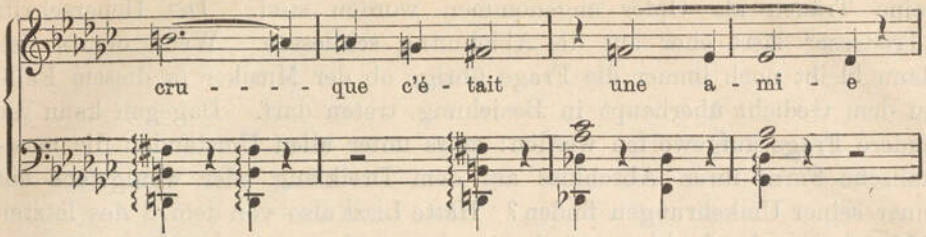
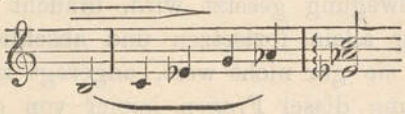
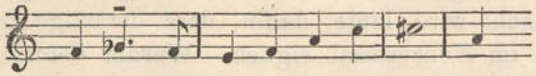
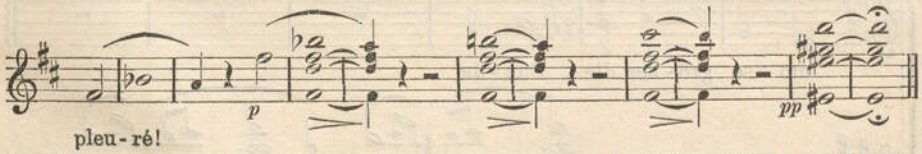
Die drei zuletzt erwähnten Lieder haben ihren Uebersetzer in Peter Cornelius gefunden, der sich in seiner Arbeit als ein Dichter von gleichem Range erwiesen hat. Wer sich über ihn, sein Leben und seine Werke

unterrichten will, der muss, sogar noch heutigen Tages, in irgend eine Geschichte der Musik blicken; wollte er ihn unter den Dichtern in einer Litteraturgeschichte suchen, so wäre dies eine vergebliche Mühe. Gehört er etwa nicht hinein? Ist die Sammlung „Gedichte", die Adolf Stern 1889 herausgegeben hat, nicht wert, dort erwähnt zu werden, wohin sie gehört? Es ist dieses Verschweigen und Hinweggehen über einen Dichter wie Cornelius eine Unterlassungssünde, die nur begreiflich wird, wenn man sieht, dass in derartigen Büchern noch immer nicht der richtige Platz für den dramatischen Dichter Richard Wagner gefunden worden ist — und doch sind dessen „Meistersinger", sein „Tristan" und der „Ring" Dichtungen, die für die Geschichte des deutschen Dramas von der grössten Bedeutung geworden sind. Dass sie, und wie sie mit der Musik in Verbindung stehen, gehört an eine andere Stelle; aber dort müssen sie unter den Meisterwerken auf diesem Gebiete aufgeführt und im Verhältnis zu ihnen beurteilt werden. Sobald darüber einmal eine grössere Klarheit erlangt sein wird, dann werden sie auch von den musikalischen Geschichtsschreibern mit anderen Augen angesehen werden. Vielleicht wird der Zeitpunkt allmählich näher rücken, wo die Musik nicht mehr als sinnenreizende Schönheitsfrucht gilt, die dadurch schon ganz sinnverwirrend gewirkt hat, sondern als eine stärker treibende Aeusserung der dichterischen Empfindung im Menschen gepriesen wird.

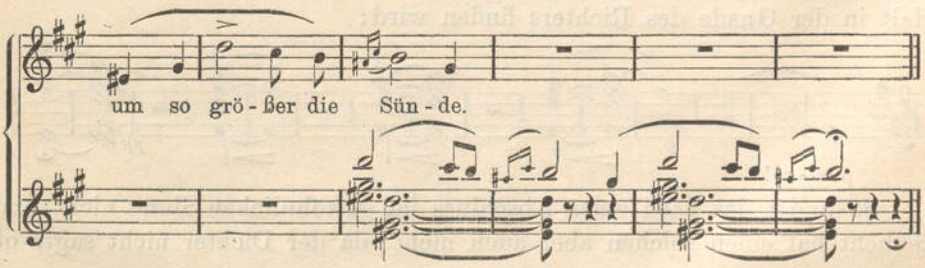
Dass Liszt nicht nur den Wert des Musikers, sondern auch den des Dichters Cornelius erkannt hatte, das wollte er öffentlich bekunden, wie er es schon im ersteren Falle durch die Aufführung des „Barbier von Bagdad" getan hatte. Darum schuf er die Musik zu „Wieder möcht' ich Dir begegnen", die aber dartut, dass er von dem Inhalt des Gedichtes selbst tief ergriffen war. Die Begleitung leitet das Lied mit einem zweitaktigen Motive ein, das eine Oktav tiefer wiederholt wird. Sie tritt dann zu der Melodie, die von edler Wärme erfüllt ist, zuerst zurückhaltend hinzu. Nur bei dem Worte „Deinen" verstärkt sie den Wunsch durch die übermässige Quinte des Septimenakkordes. Sie wird bewegter, wenn das Gefühl der Liebe sich zum Trotz gegen das „Geschick" erhebt. In der letzten Strophe durchbricht die schüchtern zurückgehaltene Empfindung die Schranken und strömt in voller Seligkeit aus. Durch die Erwähnung dieses Liedes im Anschluss an die Uebersetzungen oder — Nachdichtungen, die Cornelius unternommen hat, hat die Betrachtung der „Tristesse" von Alfred de Musset noch aufgehoben werden müssen. Sie bietet einige Schwierigkeit; denn dieses Lied ist wohl das merkwürdigste der ganzen Sammlung. Das Gedicht verrät auf den ersten Blick nicht, dass durch seinen Inhalt dem Komponisten der von Wagner geforderte vollständige sinnliche wie sinnvolle Keim für die Blüte der Melodie zugeführt werden könne. Der Dichter hat auf dem Wege zur Wahrheit Alles verloren, selbst den einstigen stolzen Glauben an sein Genie, und als er sie endlich erkannte, hat er

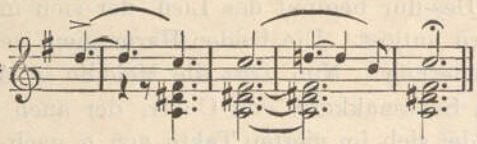
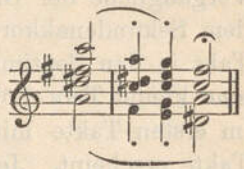
sich schaudernd abgewandt; aber ihr Walten ist ein ewiges, und wer ihr untreu geworden ist, hat sein Erdendasein verneint, oder wie es bei Schiller heisst:

> Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld:
> Sie wird ihm nimmermehr erfreulich sein.

Wenn Gott einst Rechenschaft von ihm fordert, so kann er nur seine Reue darbieten, die ihn oft hat weinen lassen. Der Gefühlsumfang wird nicht auf einen Ruhepunkt zusammengedrängt, sondern in eine weltenweite Betrachtung gerückt, so dass das Gedicht die Form eines die dramatischen Vorgänge umspannenden Monologs erhält, der aber nicht abschliesst, sondern weitertreibt. In diesem Sinne gestaltete Liszt sein Lied zu einer musikalischen Szene, in der sich ihm mehr Platz für die Auseinanderhaltung der Gegensätze darbietet. Die Bezeichnung für das Tempo lautet „Lent, mais sans trainer" — langsam, aber ohne zu schleppen. Die in die Tiefe steigenden Sextenakkorde mit den Vorhalten und der grossen Terz verkünden den Zustand, der keine trostreiche Hoffnung mehr aufkommen lässt, und die angeschlossenen verminderten Septimenakkorde deuten die Trauer darüber an:

Nun setzt die Singstimme ein, in Form eines Rezitativs und in einer Steigerung der Verluste bis zu dem des Stolzes, wo dann der Quartsextakkord von Ges-dur eintritt, in dem der folgende Teil verharrt. „Fièrement" soll die Erinnerung an das Bewusstsein von seiner geistigen Kraft gesungen werden, vermöge der er in die Tiefen der Weisheit einzudringen suchte, um sich die Wahrheit zur Freundin zu gewinnen. Wie zum Zeichen des Eintritts in deren Tempel erschallen Harfenklänge, und eine feierliche Melodie tritt hinzu — mit einer aus der enharmonischen Verwechlung von ces in h erwachsenen Ausweichung nach H-moll (Ces-moll):

Die Begleitung wiederholt nachdrücklich und ausdrucksvoll zweimal den Anfang dieser Melodie und wendet sich dann nach G-moll und mit dem „j'en étais déjà dégouté" nach C-moll. Jedoch erhebt sich die Musik bei dem Gedanken, dass die Wahrheit ewig waltet, in die Regionen, in die kein Sterblicher störend eindringen darf; sie schreitet vermittelst eines Ueberganges

nach dem Quartsextakkord von A-dur, wo sie vier Takte lang verweilt. Dann folgen vier Takte in F-dur. Zu den Worten „et ceux qui se sont passés d'elle" bewegt sich die Melodie in einem Anklange an den eben besprochenen Uebergang, da zwischen dem Inhalt dieses Satzes und dem „dégouté" ein Zusammenhang vorhanden ist, der sich musikalisch wieder deutlich hervorheben lässt:

Nach einer Gruppe von vier Takten, von denen zwei in A-dur und zwei in Fis-moll stehen, folgt in der Höhe ein Tremolo auf cis, zu dem die sechs Einleitungstakte wiederholt werden; denn der darin ausgedrückte Zustand ist eine Folge der Auflehnung gegen die Wahrheit. Die letzten Akkorde führen nach D-dur — zum Gericht über den Schuldigen und damit zum Schlusse der Handlung: der ewige Schützer der Wahrheit fordert Rechenschaft, und die Antwort kann nur ein Stammeln sein. In abgebrochenen Sätzen werden ihm die Reuetränen als der einzige Rest des reichen Pfundes dargebracht, das durch das Leben hätte vermehrt werden sollen. Das „pleuré" klingt in den Schlussakkorden weiter, findet aber keine Auflösung; denn der Blick in die Zukunft verliert sich, da er keinen Halt in der Gnade des Richters finden wird:

So findet das Lied einen Abschluss im gewöhnlichen Sinne nicht; das Gedicht hat einen solchen aber auch nicht, da der Dichter nicht sagt, ob

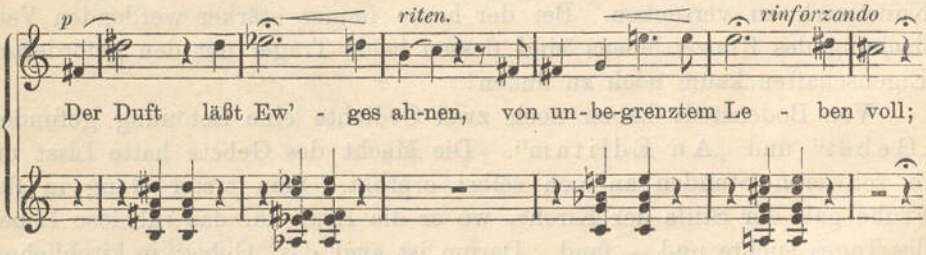
seine Tränen als Opfer angenommen worden sind. Die Ueberschrift „Tristesse“ lässt eher auf die Ablehnung schliessen. Wenn dem so ist, dann bleibt noch immer die Frage übrig, ob der Musiker in diesem Falle zu dem Gedicht überhaupt in Beziehung treten darf. Dagegen kann die andere Frage aufgeworfen werden: muss unter allen Umständen die musikalische Form ihren Abschluss auf dem Dreiklang oder wenigstens auf einer seiner Umkehrungen finden? Hätte Liszt also von dem d des letzten Akkordes nach cis hinuntergehen und von dem so entstandenen Sextenakkorde aus mit dem Dreiklange von Fis-moll schliessen müssen? oder lässt sich sein Vorgehen rechtfertigen und als eine Notwendigkeit ansehen? Der befriedigende Abschluss, wie er als Regel angenommen wird, ist doch nur für das Ohr des Hörers vorhanden: seine Phantasie, die durch das Kunstwerk in Bewegung gesetzt wird, braucht ihn nicht; denn sie kann diese Bewegung allein fortsetzen und abschliessen. Sollte sie es nicht können, so ist sie gar nicht wert, angeregt zu werden. Indessen hängt die Beantwortung dieser Fragen immer von dem Stoffe selbst ab: die dichterische Behandlung allein ist nicht ausschlaggebend; denn es kann vorkommen, dass der Musiker weiter sieht als der Dichter, oder dass dieser schon nicht Alles hat aussprechen wollen. Gerade dieses Unaussprechliche macht der erstere dadurch dann kund, dass er den Abschluss in der Schwebe lässt, so dass der Theoretiker sogar von schwebenden Schlüssen reden könnte. Die gebräuchliche Einwendung, die gegen solche Abweichungen gemacht wird, lautet dahin, dass derartige Lieder sich nicht für den Vortrag im Konzertsaal eignen. Warum denn nicht? Für den Konzertsaal freilich nicht, der sich im Besitz der grossen Geschäftsleute befindet, die den Künstlern die Empfindung für das wahre Wesen der Kunst geraubt, dafür aber deren Taschen gefüllt haben; aber für die Räume eignen sie sich, in denen der Vortrag eines Liedes als ein weihevoller Augenblick erlebt wird.

Einen ähnlichen Schluss hat das Lied „Was Liebe sei?“ erhalten. Charlotte von Hagn, die zu der Zeit der Lisztschen Konzerte in Berlin dort Schauspielerin war, stellt zwei Fragen nach dem Wesen der Liebe und dem des Kusses und gibt die beiden Antworten: Liebe ist das Athemholen der Seele, und je kürzer der Kuss ist, um so grösser die Sünde:

Ist die Sünde wirklich so gross, dass gar keine Freisprechung dafür zu erlangen ist? oder ist sie so süss, dass sie doch immer wieder begangen werden wird, wenn sie auch noch so streng verboten ist? — Zwei andere Lieder schliessen ebenfalls in dieser unaufgelösten Weise, wozu die Aehnlichkeit des Inhalts veranlasst hat. Das eine heisst „Verlassen“ und ist dem Schauspiele „Irrwege“ von Gustav Michell entnommen. Es kömmt darin die rührende Klage um den vergebens zurückerwarteten Geliebten zum Ausdruck: der Rest des Lebens ist ein immer währendes Weinen. In „Einst“ von Friedrich Bodenstedt wird daran erinnert, dass es früher keine Blumen gegeben hat, um einen Kranz daraus winden zu können; dass es jetzt Blumen genug gibt — die Melodie hat sich nach Dur gewandt —, „aber Du bist nicht mehr da.“ Beide Schlüsse endigen in verminderten Septimenharmonien:

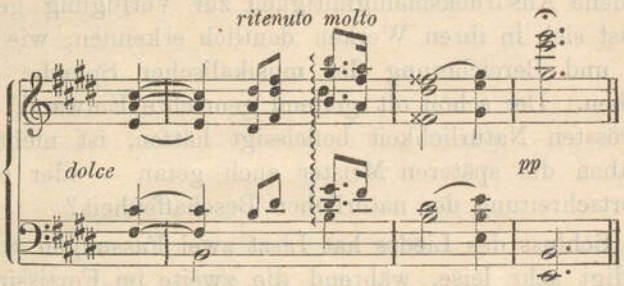
In „Verloren“

In „Einst“

Derartige Anforderungen an die Verzichtleistung auf die gewohnten Erscheinungen verlangen zu ihrer Ausführung Sänger, die auf die äusseren Reizmittel im Vortrage nicht den Nachdruck legen wollen, und Zuhörer, die noch fähig sind, sich mit Ernst und Teilnahme in das dargebotene Kunstwerk zu versenken. Bei der heute immer stärker werdenden Verflachung des Konzertlebens sind dessen beide Träger mit den geforderten Eigenschaften kaum noch zu finden!

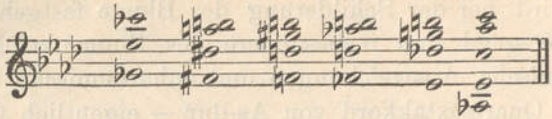
Von Bodenstedt haben noch zwei Gedichte eine Betonung gefunden „Gebet“ und „An Edlitam“. Die Macht des Gebets hatte Liszt oft in schweren Stunden an sich selbst erprobt. Sein erster Gang in der Frühe galt der Stille der Kirche, wo er die Kraft für das ruhelose Leben des Tages suchte und — fand. Darum ist auch das „Gebet“ in kirchlichem Tone gehalten und kann als Kirchengesang mit Orgelbegleitung benutzt werden. Der Mut zum Weiterleben ist gewonnen: so kann das Lied in dem beruhigenden Es-dur abgeschlossen werden. „An Edlitam“ hatte Bodenstedt seiner Frau zur silbernen Hochzeit gedichtet. Das darin gepriesene Eheglück wurde von Liszt nachempfunden, wenn er es sich auch nur erträumt hatte; wie lebhaft aber: davon zeugen die „Festklänge“, die er einst in Erwartung der scheinbar nahe bevorstehenden Vereinigung mit der Fürstin — gedichtet und gesungen hat. Da der Dichter in „An Edlitam“ von dem Lebensringe spricht, in dem die Gefährtin der Edelstein ist, so nimmt der Musiker erst die einzelnen Steine, um sie in Tönen zusammenzufügen. Die Melodie wendet sich schon bei dem Worte „Du“

nach Ges-dur, kehrt im zweiten Verse nach B-dur zurück und schliesst in D-dur, von wo sie gleich nach G-dur geleitet wird. In der zweiten Strophe wird sie erweitert in einen breiteren Viervierteltakt, in dem zuerst die Erinnerung an die jugendliche Kraft und dann das Herz besungen wird, das noch genau so warm schlägt. Damit hat der Dichter genug gesagt, der Musiker noch nicht: er führt in grosser Steigerung zum ersten Thema zurück und wiederholt es „rasch und feurig". Das ganze Glück wird mit überschwänglichem Ausdrucke verkündigt.

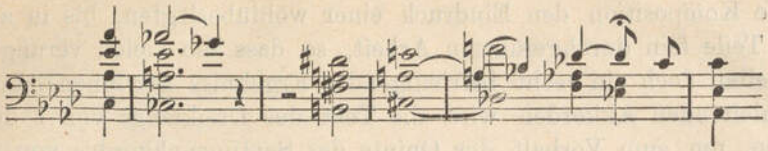
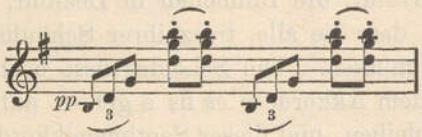
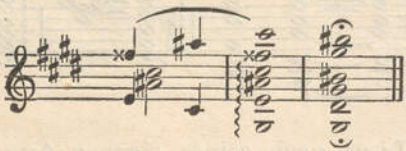
Auf der Wanderung durch den deutschen Dichterwald hat Liszt noch manches Blatt gepflückt, um es in den Blütenkranz seiner Lyrik mit einzuflechten. Ein Beispiel, wie empfindungsvoll die Musik den dichterischen Gedanken zu umschliessen vermag, bietet „Blume und Duft" von Hebbel, worin die Ahnung des Ewigen im Dufte der Mahnung an das Vergängliche der Blume, die ihn verbreitet, gegenübergestellt wird. Mit dem Sekundenakkord von Des-dur beginnt das Lied, der sich im nächsten Takt in den Septimenakkord auflöst. Die beiden Harmonien werden dann eine kleine Terz höher wiederholt. Nun tritt die Melodie in As-dur auf, im ersten Takte mit einem Sextenakkord von C-dur, der auch im dritten Takte erscheint. Jene wendet sich im vierten Takte von g nach fis, womit Fis-dur erreicht wird. Die Nebenharmonie wird jetzt durch den verminderten Quartsextakkord eis a cis gebildet, dessen eis nachher in e verwandelt wird. Doch wird im folgenden die Tonart nicht festgehalten, da das Leben in der Ewigkeit keine Grenzen kennt:

Nun wird das Verwelken der Blume in dem Trauer verkündenden Moll ausgesprochen; denn wenn der Duft die stärkere Empfindung geweckt hat, so hat er doch nur von der Blume ausströmen können, und mit ihr vergeht Etwas, das geliebt worden ist. Der Septimenakkord von A-dur leitet nach As-dur, in dem die Melodie verklingt — „sehr ruhig verhallend".

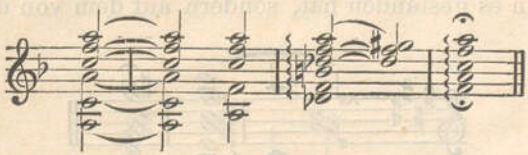
Ein anderes, aber symbolisches Blumenbild ist „die stille Wasserrose" von Geibel. Wie in allen Lisztschen Liedern die Begleitung eine gleichberechtigte, oft führende Rolle übernimmt, so gibt sie auch hier in der Einleitung schon den ganzen melodischen Zug des Liedes an. Die

Tonart E-dur wird bei der Schilderung der Blume festgehalten. Die Beleuchtung der Gegend und insbesondere des Blumenkelches wird durch reizvolle harmonische Ausweichungen und enharmonische Verwechslungen angegeben: der Quartsextakkord von As-dur — eigentlich Gis-dur — wird vom Terzquartsextakkord der Haupttonart abgelöst. Dann tritt vorübergehend G-dur ein, um aber gleich nach E-dur zurückzukehren. Reicher wird die harmonische Gestaltung noch beim sehnsüchtigen Gesange des Schwanes, wobei zweimal sich die Melodie aus der vorhergehenden Tonart auf die kleine Terz erhebt, die dann zur grossen der darunter liegenden Tonart wird: das erste Mal geht es so von H nach B-dur, das zweite Mal von Des — beziehungsweise Cis — nach C-dur. Die Antwort auf die Frage „o weisse Blume, kann'st Du das Lied (des Schwanes) versteh'n?" wird in der Begleitung gegeben; wenigstens liegt in ihr der Wunsch, dass sie es verstehen möchte:

Kann die Liebe leidenschaftlicher besungen werden, als Liszt es in „Ich liebe Dich" von Rückert getan hat? Mit feierlichen Akkorden wird das Lied eingeleitet. In ruhigem Tone beginnt das Bekenntnis der Liebe: es muss so sein, es kann nicht anders sein. Der erste Grund liegt in einem Himmelsschluss, der im grössten Fortissimo auf dem Quartsextakkorde von Ces-dur gepriessen wird; der andere Grund aber, der in dem geliebten Wesen selbst ruht, wird im geheimnisvollen Pianissimo angekündigt: der vorhergehende Akkord tritt enharmonisch in H-dur über fis mit der hinzugefügten kleinen Terz auf, so dass nun eine Septimenharmonie daraus geworden ist. Die Quarte, die in der Gesangsstimme als kleine Terz ces erscheint, wird festgehalten, während die drei anderen Töne je um einen halben Ton hinuntersteigen. Auf der ersten Silbe des Wortes „Zauberbann" ist der Grundton des Akkordes wieder um einen halben Ton hinuntergegangen, wodurch der Septimenakkord von A oder Doppel-B-dur erreicht worden ist; das h wird noch immer festgehalten und auf der zweiten Silbe zur übermässigen Quinte des Septimenakkordes der Haupttonart, die auf der dritten Silbe wieder eintritt. So ist folgendes, überaus fesselndes harmonisches Bild entstanden:



Wenn schon in „Nonnenwerth" der Zauber der Persönlichkeit mit einer unvergleichlichen Zartheit der leidenschaftlichen Empfindung ausgedrückt wurde, so wird er hier mit einer inbrünstigen Glut entfaltet, wie sie so hinreissend und packend nur noch in „Tristan und Isolde" geäussert worden ist. Die Betrachtung solcher Stellen muss immer von Neuem in Erstaunen darüber versetzen, dass sie so unendlich lange haben unverstanden und ungewürdigt bleiben können. Wie würden sie verherrlicht und als unerreichbar hingestellt worden sein, wenn sie in den Werken der „Klassiker" — schon möglich gewesen wären! Die Verehrung für diese wird nicht geschmälert, wenn erklärt wird, dass ihnen noch nicht die später gefundene Ausdrucksmanigfaltigkeit zur Verfügung gestanden hat. Trotzdem lässt sich in ihren Werken deutlich erkennen, wie sie nach der Erweiterung und Bereicherung der musikalischen Sprache gestrebt und gerungen haben. Der schon oft geltend gemachte Einwand, dass sie sich stäts der grössten Natürlichkeit befleissigt hätten, ist nicht stichhaltig; denn das haben die späteren Meister auch getan — oder entbehrt etwa die obige Fortschreitung der natürlichen Beschaffenheit?

Für den Schluss des Liedes hat Liszt zwei Fassungen vorgeschlagen: die erste endigt sehr leise, während die zweite im Fortissimo durch die ganze Tonleiter auf das hohe as hinaufgeht, um es laut in die Welt hinaus zu rufen, dass die Liebe sein ganzes Sein ausfüllt. Ob diese mehr äusserliche Betonung des Liebesglücks nicht mehr für Sänger bestimmt ist, die an der Wirkung ihres Vortrags zweifeln, wenn sie ihn nicht mit dem vollen Aufwand ihrer stimmlichen Kraft abschliessen können? Wenn auch eine Erklärung aus dem Charakter der Stelle heraus für diese Lesart gefunden werden kann, so ist doch der leise verklingende Schluss entschieden vorzuziehen, was auch in der „Dante-Symphonie" der Fall ist, wo ebenfalls zwei dynamische Fassungen des Schlusses vorhanden sind. Die Verherrlichung der Liebe wird auch in einem Gedicht von Hoffmann von Fallersleben besungen, das Liszt zu dem Liede „In Liebeslust" gestaltet hat. Der Ausdruck ist, entsprechend den Worten des Dichters, ein von dem in dem vorhergehenden Liede gefundenen völlig verschiedener. Mit grosser Ueberschwänglichkeit wird das „ich liebe Dich" unzählige Male laut ausgerufen, aber mit einer wunderbaren Mannigfaltigkeit in dem Wechsel der melodischen Linien und der harmonischen Grundlagen, so dass trotz der vielen Wiederholungen kein Ueberdruss daran aufkommen kann. Aeusserst beachtenswert ist die letzte Ausweichung von As nach E-dur:

In zwei anderen Liedern zu Dichtungen von dem selben Dichter wird ein schlichter Ton für einen warmen und natürlichen Gefühlsausdruck angeschlagen. Das erste von ihnen „Lasst mich ruhen, lasst mich träumen, wo die Abendwinde linde säuseln in den Blütenbäumen" bietet den grössten Reiz in der Begleitung, die in der Naturschilderung sehr bezeichnend getroffen ist. Eine zarte Sechszehntelfigur der rechten Hand findet einen Nachklang in der linken. In dem Mittelsatze wird das Spiegeln des Mondes auf den Wassern des Baches in Triolen angedeutet, die mit Achteln abwechseln:

Der zuletzt ausgesprochene Wunsch, „lange, lange" träumen zu können, wird in der innigen Sehnsucht geäussert, für die Liszt den wahren Ausdruck gefunden hat. Dabei bleibt noch das Harren auf Erfüllung darin, indem das Lied wohl mit einem Dreiklange schliesst, aber nicht mit dem von E-dur, in dem es gestanden hat, sondern auf dem von der Mediante gis:

Ganz anders wird das Harren in dem anderen Liede „Wie singt die Lerche schön" dargestellt. Die Lerche beginnt ihren Gesang schon beim Morgengrauen, wenn die Blümlein auf den Sonnenschein harren. So soll das Menschenherz auch nach der dunklen Pein des Lebens auf den Sonnenschein harren, wobei nun die Melodie lang ausgedehnt wird, was scheinbar einen gezwungenen Eindruck macht, aber doch der Empfindung vollkommen entspricht. — Noch ein viertes Lied aus der Sammlung der Gedichte von Hoffmann hat Liszt geschaffen „Ich scheide", das ihn, wie er an die Fürstin schreibt, ganz besonders nervös gemacht hat. Nachdem er drei oder vier verschiedene Bearbeitungen nacheinander zerrissen hat, ist er schliesslich unwillig geworden und hat es in einem Zuge vollendet. Darum legt er auch kein grosses Gewicht darauf und schwört, dass er sich auf eine ähnliche Arbeit nicht wieder einlassen wird. Trotzdem macht

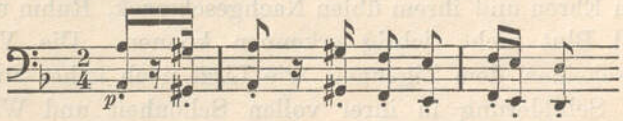
nun die Komposition den Eindruck einer wohlüberlegten, bis in alle einzelnen Teile fein durchgeführten Arbeit, so dass die vielen verunglückten Vorarbeiten doch ein recht befriedigendes Ergebniss gewinnen lassen. In den einleitenden Akkorden wird die Terz des Dreiklangs von F-dur festgehalten, um zum Vorhalt der Quinte des Septimenakkordes von Fis-dur werden zu können. Das eis wird in f verwandelt und dadurch der Vorhalt zur Quinte des gleichen Akkordes von D-dur, von wo aus die gleiche Modulation nach B-dur führt. In dessen Quartsextakkorde beginnt nun die Melodie, die sich in der zweiten Hälfte des Taktes nach F-dur wendet und im folgenden auf die zu Beginn des Liedes angewandte Modulation gerät. Diese Gruppe von zwei Takten wird wiederholt, und nun tritt die Melodie über Fis-moll hinaus nach A-dur, worin die Kräuter, die Halme, die Bäume rufen „ich scheide". Im Mittelsatze stimmen noch weitere Geschöpfe der Natur in den Wehmutsruf „ich scheide" ein: die Rosen in F-dur, die Lilien in D-dur, die Blümchen in Des-dur, bis in D-dur wieder daran gemahnt wird, dass sie alle, trotz ihrer Schönheit, doch an die Vergänglichkeit mahnen müssen. Die Scheidegrüsse erklingen in Es, Ges, B und D-dur, und von dem Akkorde c es fis a geht c auf h, indem die oberen drei Töne die selben bleiben, und dieser Septimenakkord wird in den Sextenakkord b d g aufgelöst, wodurch F-dur wieder erreicht wird. Die zweite Strophe, in der dieser Vorgang in der Natur auf das Menschenleben übertragen wird, ist genau so gebildet wie die erste. Nur in den Schlusstakten findet sich noch eine — wehmütige — Ausweichung:

Dieses Lied hat Liszt nach seiner eigenen Angabe im Mai 1860 geschaffen. Den darüber an die Fürstin gerichteten und vorher erwähnten Aeusserungen fügte er noch folgende Bemerkungen hinzu. „Nebenbei hat mich, da ich mich gerade mit Kleinigkeiten beschäftigte, die Laune gepackt, die Zigeuner von Lenau zu komponieren — und ich habe am Klavier sofort den ganzen Umriss gefunden. Wenn sich die Sache gewissermaassen von selbst machen wird, ohne dass ich mitten in der schönsten Arbeit auf eines jener grimmigen und hartnäckigen Hindernisse stosse, durch welche der Künstler auf die härteste Probe gestellt wird — dann werde ich mich daran machen, sie niederzuschreiben. Im anderen Falle, wenigstens für jetzt, nicht; denn ich bin mehre Tage hindurch zu albern mit dem richtigen Accent in dem Scheiden von Hoffmann maltraitiert worden, den ich zwanzigmal gefunden zu haben glaubte, und der trotz alledem unauffindbar blieb." . Das gefürchtete Hindernis scheint

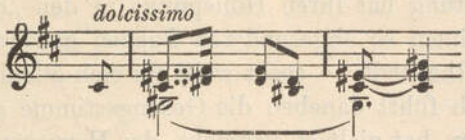
ihm nicht in den Weg geraten zu sein; denn er konnte schon drei Wochen später — Mitte Juni — der Fürstin melden, dass er die „drei Zigeuner" beendigt hätte, und dass er sich schmeicheln dürfte, ihren Beifall damit erringen zu können.

Falsche Vorstellungen sind Bazillen, deren Gefährlichkeit wohl verhütet werden kann: sie selbst sind jedoch nicht auszurotten, weshalb sie auch immer wieder in das Gehirn der Menschen eindringen und versuchen werden, sich darin einzunisten. Darum gelten auch heute noch die falschen Ansichten über die Zigeuner, obgleich Liszt sie in seinem Buche Des Bohèmiens et de leur Musique en Hongrie mit grösster Sachlichkeit, die nicht nur aus eingehenden Studien, sondern aus eigener Beobachtung geschöpft worden war, mit ausserordentlicher Klarheit und in glänzender und schwungvoller Darstellung richtig zu stellen sich bemüht hat. Er behauptet, dass man den Zigeuner nicht für einen blasierten Menschen halten dürfe. Dieser, der alle seine Gefühlserregungen gelähmt hat, setzt mit unedler Verzweiflung seinen Einsatz auf ein Nichts; der Zigeuner dagegen besitzt keinen Einsatz und ist weit davon entfernt zu glauben, dass die Freiheit seines Lebens und dessen leidenschaftliche Freuden unter allen Reizmitteln der Natur Nichts seien. Der wahre Typus des Zigeuners ist nichts weniger als der eines Nihilisten, und man darf ihn nicht schlechtweg für einen Rebellen halten, der aus reinem Trotz gewisse Güter der Menschheit zu vernichten trachtet, ebensowenig wie man sein Gefühl als eine einfache von Goldflitter bestrahlte Verneinung ansehen kann. In dem echten Zigeuner, nicht in dem des „Bohème" in Paris, liegt etwas Bejahendes, das nur darum der geheimen Reize der Zivilisation verlustig geht, weil jener sich bis zur Narrheit in die Wonnen der Natur versenkt hat. Niemand hat die träumerische, träge und sorglose Verachtung der dem Cyganen eigenen Philosophie bewundernswerter wiedergegeben, wie Liszt erklärt, als Lenau in seinem Gedicht „die drei Zigeuner". Er hat es vermieden, sie selbst sprechen, sie ihr Pfui! über die sozialen Errungenschaften ausrufen zu lassen, die sie im Grunde hochschätzen, da sie ihre Kraft nur von weitem erblicken und den engen Zusammenhang zwischen Reichtum und Schmerzen, zwischen Luxus und Ueberdruss, Glück und Langeweile, zwischen Ehren und ihrem üblen Nachgeschmack, Ruhm und Tränen, Herrschaft und Blut nicht richtig erkennen können. Die Vorteile der Zivilisation erscheinen dem Zigeuner, wie Liszt noch näher ausführt, um die Lenausche Schilderung in ihrer vollen Schönheit und Wahrheit erglänzen zu lassen, von unendlichem Werte, obgleich er manchmal so grausam unter ihr leidet und nicht einmal ihre einfachsten Wohltaten besitzt. Aber, da er seine Freiheit um keinen Preis verkaufen noch den Besitz der Natur im Austausch mit irgend einer anderen Glückseligkeit verlieren will, so geht er an ihr vorbei, zu sehr von dem far niente absorbiert, in dem er der Liebesnarrheit nachgrübelt, die ihm jene grosse

und gute Göttin Natur einflösst, um ergründen zu können, wie hohl unsere Wonnen, wie schmerzhaft unsere Freuden sind, wie vergiftet unsere Zufriedenheit ist.

In der Art, wie Lenau die ruhenden Zigeuner — silhouettirt hat, findet Liszt die ganze Beredtsamkeit einer „auf offener Tat" entstandenen Dichtung, die unwillkürlich die Zustände der Seele durch die Haltung und den Ausdruck entschleiert. Wenn für Lenau auch das Leben schon angefangen hatte, eine Nacht zu werden, so hütete er sich doch zu glauben, dass es eine solche auch für diese drei Männer gebe, von denen der eine, „umglüht vom Abendschein", ein feuriges Liedel spielte und so seine Liebe verherrlichte, der andere rauchte, indem er von den vergangenen und zukünftigen Umarmungen seiner furchtbaren Herrin träumte, „als ob er vom Erdenrund nichts zum Glücke mehr brauche", der dritte endlich schlief und Kräfte sammelte, um in jedem Augenblicke zu lieben, zu jeder Zeit zu siegen und dann eines Tages sein Leben dieser Natur hinzugeben, deren Bild „als Traum" über seinem Schlafe schwebte.

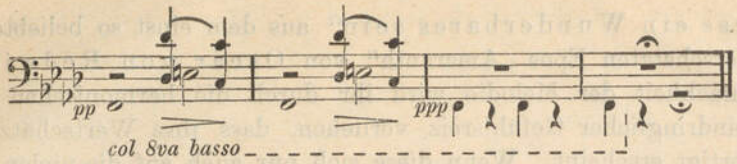
Wer so tief in das wahre Wesen dieses im heiteren Kindesalter stehen gebliebenen Volkes eingedrungen war, der musste den Inhalt der Lenauschen Dichtung bis auf den letzten Rest musikalisch ausschöpfen, noch mehr: der konnte aus diesen Silhouetten farbenreiche Bilder gestalten. In der Entwicklung seines Geistes war Liszt Bürger der grossen Welt geworden, die auf den Bildungselementen aller Nationen ruht, in seinem Gemüt war er der Sohn seines Geburtslandes geblieben. Als solcher hatte er die Ungarischen Rhapsodien geschaffen, Volksstücke, deren flimmernder Glanz aus dem Hang der Sänger dieser warmen Melodien für alles Strahlende hervorleuchtete. Wie konnten daneben jene Ungarischen Tänze eine ungeheuere Verbreitung finden, die in ihrem dürftigen Gewande doch nur einen schwachen Schimmer über das üppige Leben verbreiteten, das in den Weisen, die ihnen zu Grunde lagen, pulsirte! Für Deutschland ist dies wohl begreiflich; denn seine Söhne, wenn sie sich auch in musikalischen Dingen recht weise dünken, sind doch in ihren künstlerischen Ansprüchen unglaublich — genügsam! Im Vorspiel zu dem „Zigeuner"-Liede tritt sofort das Hauptmotiv auf:

Dann folgt ein Spiel in Passagen, aber in jenen thematischen, die auf Grund der Beethoven'schen, wie sie beispielsweise die Einleitung zum Es-dur-Konzert enthält, irgend einem Thema oder einem seiner Teile entnommen und in figurativer Weise durchgearbeitet sind. Auch entspricht diese Art dem phantasievollen Spiel der Zigeuner, das sich zwar in freien, aber doch in naturgemässen und niemals in willkürlichen Gestaltungen

fortbewegt. Der Gesang hebt an: zu dem zweimal wiederholten Hauptthema wird auf die an einer Weide liegenden Zigeuner aufmerksam gemacht. Dann wird erzählt, wie der Dichter dorthin gelangt ist: mühsam durch die sandige Haide fahrend, wie es in der Begleitung getreu geschildert wird. Bei dem Klange der Fidel, die die Figuren der Einleitung fortsetzt, hält er mit dem Fuhrwerk an, und das Spiel des ersten Zigeuners geht in das lustige Liedel der Friska über. Nun fällt der Blick auf den zweiten, der den Rauchwolken seiner Pfeife nachblickt, die sich in der Begleitung in leichten Ringen kräuseln, und durch seine Haltung kundgibt, dass „er vom Erdenrund Nichts zum Glücke mehr brauche" — wozu einer jener stolzen und trotzigen Rhythmen erklingt, wie sie nur Liszt hat schaffen können. Der dritte träumt:

Sein Cymbal hing unberührt am Baum; aber der Wind lässt die Saiten tönen, wodurch das Traumbild festere Gestalt annimmt. Die Begleitung hat die aufsteigende Figur cis fis zu „hing" aufgenommen und wiederholt sie in verschiedenen Modulationen, die in dem Akkord gis h cis eis endigen, den die Fidel des Zigeuners mit der Umwandlung des cis in d und des eis in f abnimmt, um das unterbrochene Figurenspiel fortzusetzen, bis auch sie dann in jenes trotzige Motiv übergeht, womit alle drei „den Erdengeschicken Spott" bieten. Jetzt beginnt die Betrachtung des Dichters: die Zigeuner haben ihm „dreifach gezeigt, wenn das Leben uns nachtet: wie man's verschläft, verraucht, vergeigt, und es dreifach

verachtet". Dieses Verachten wird noch dreimal in der Begleitung wiederholt. Dann fährt er weiter, muss aber noch lange nach den Zigeunern zurückschauen, bis sie seinen Blicken entschwinden: das Hauptthema tritt zum Schlusse zweimal auf, zuletzt „morendo" im Basse verklingend.

Bis jetzt ist noch nicht besonders geschildert worden, welche Bedeutung die Klavierbegleitung des Liedes durch die Stellung gewonnen hat, die ihr durch Liszt eingeräumt worden ist. Doch hat auf alle die Fälle nachdrücklich hingewiesen werden können, in welchen der Gesang sich mit einer verständnisvollen Deklamation begnügen durfte, wo die Begleitung sowohl in melodischer wie schildernder Hinsicht die Führung hatte übernehmen müssen. Ich glaube deutlich gezeigt zu haben, welche Vorteile dadurch dem Wesen des Liedes erwachsen sind, Vorteile, die die Vor-

gänger Liszt's nicht gewähren konnten, weil ihnen diese grossartige Behandlung des Klaviers nicht bekannt war und daher auch nicht zu Gebote stand. Wer diese Ansicht zurückweisen zu müssen glaubt, aus Angst, die Verehrung für die Klassiker, die ich in dem gleichen Maasse besitze, könnte darunter leiden, den ersuche ich, die Lisztschen Uebertragungen der Schubertschen Lieder zur Hand zu nehmen und besonders diejenigen unter den letzteren auszuwählen, deren Begleitung er für vollkommen hält, und diese letztere mit der Lisztschen Fassung genau zu vergleichen: wenn er vorurteilsfrei genug ist, wird er zugeben, dass einige kleine, von Liszt „aufgesetzte Lichter" genügt haben, um Das, was Schubert gewollt hat, viel klarer zu gestalten, ohne dass dadurch dessen Idee auch nur im geringsten angetastet worden wäre. Diese Vollkommenheit in der Durchführung der Begleitung hat ihren Höhepunkt in den „drei Zigeunern" erreicht, wo sie zu einem so abgerundeten Ganzen geworden ist, dass sie — als symphonische Rhapsodie — recht wohl für sich allein ausgeführt werden könnte — und doch führt daneben die Gesangsstimme eine durchaus selbständige Rolle. Man hat vielfach versucht, das Hervortreten der Begleitung als aufdringlich und nicht in den Rahmen des Liedes gehörend tadeln zu wollen, und dabei ganz übersehen, dass das Orchester, wo es auch verwandt wird, in anderem Sinne mitwirkend zur Vergrösserung der Kunstwerke beiträgt, als es früher dies tun konnte. Seine reicheren Ausdrucksmittel gestatten ihm einen reicheren und wirkungsvolleren Einfluss auf die Offenbarung der künstlerischen Idee, als ihm früher zugestanden werden durfte. Es ist nicht mehr Diener geblieben, sondern Mitarbeiter geworden. In gleicher Weise ist das Verhältniss zwischen dem Klavier und der Singstimme auf beiden Seiten mit den selben Rechten ausgestattet worden. Diese notwendige Aenderung konnte nur dem unerreichten Meister des Klavierspiels gelingen, der darin die gleiche Wandlung geschaffen hat wie Wagner auf dramatischem Gebiete. Dadurch ist aber auch der Begleiter eines Liedes jetzt nicht mehr Ruderknecht, sondern Steuermann, wie Liszt einst die neu anbrechende Aufgabe des Dirigenten gekennzeichnet hat.

Auf der Wanderung durch den Wundergarten der Lisztschen Lyrik gelangen wir auch an eine Ballade, die unter die bedeutenden Werke dieser Gattung gehört — „die Vätergruft" von Uhland. Der greise Held schreitet in ernstem Gange zur Kapelle, wo seine Vorfahren ruhen, um sich auch zur Ruhe zu legen. Aus der Tiefe grüssen sie ihn, und in feierlichem Gesange kann er ihnen verkünden, dass er es wert ist, ihre Reihen zu schliessen. Er bereitet sich selbst das letzte Lager und schlummert ein, und mit den Geisterlauten verhallt auch sein Heldenthema in leisem Ausklange. Wie es im Anfang lautete „und trat in den dunkeln Chor", so erklingt es jetzt „da mocht es gar stille sein". Nun sind die Helden von der ewigen, aber unheimlichen Stille eingeschlossen:

Von einem anderen Sterben spricht Rellstab in „Es rauschen die Winde". Der Verfasser des Gedichts gehörte zu den Vertretern der Kritik, die es sich zur Aufgabe machen, irgend einen Meister, auch wenn sie dessen Bedeutung gar nicht erkannt haben, zu — bekämpfen. So hat Rellstab während seines Lebens sich bemüht, Chopin für das Andenken in späteren Zeiten auszulöschen. Trotzdem ist dieser in seinen Werken lebendig geblieben, während von seinem Bekämpfer nicht mehr geredet werden würde, wenn nicht Schubert dessen „Leise flehen meine Lieder" und Liszt das erwähnte Gedicht komponiert hätten, in dem der Anblick der im Herbste ersterbenden Natur die Erinnerung an die gestorbenen „Rosen der Liebe" weckt. Bei den Liedern „Wo weilt er?" und „Nimm einen Strahl der Sonne" sind die Dichter nicht angegeben. In dem ersteren werden Fragen und Antworten in feinen Wendungen von einander abgehoben, und die Bitte nach der Rückkehr zur Heimat mit leidenschaftlicher Kraft ausgerufen; in dem zweiten bricht die wärmste Glut hervor, die wiederum durch die dem geliebten Wesen innewohnende Glut entfacht worden ist.

Aus der Zeit, als Dingelstedt noch nicht mit seinen wahren Zerstörungsarbeiten gegen die Lisztschen Betrebungen in Weimar hervorgetreten war, wird das „Schwebe, schwebe, blaues Auge" stammen. Die Melodie des ersten Teils ist von einem entzückenden Reize, und im zweiten übernimmt die Begleitung die melodische Führung in Form einer Cantilene für Cello. Dem sonst so begeisterten Verteidiger der Lisztschen Lyrik, Peter Lohmann, hat dieses Lied keinen besonderen Beifall entlocken können. Er rügt sogar, dass an der Stelle „trag auf Deinen Engelsschwingen" der figurirte Gesang hinunter, statt angemessener Weise hinaufleitet. Es müsste einen merkwürdigen Eindruck hervorrufen, wenn bei einer Deklamation dieses Gedichts die Stimme in jener Stelle immer höher und höher „hinaufgeleitet" würde! Nichts ist verkehrter als ein solches Anklammern an das Wort, einerlei ob in der Dichtung selbst oder in der Musik: in „das Ideal und das Leben" lässt Schiller den Helden „froh des neuen ungewohnten Schwebens" sogar „aufwärts fliessen".

Aus dem Gedicht von Johannes Nordmann „Kling leise mein Lied" hat Liszt ein entzückendes Ständchen geformt. In den leisesten und zartesten Tönen wird das Lied der Geliebten gesungen, eine schwierige Aufgabe für den Sänger, der sie mit gefühlvollem Ausdruck, aber ohne jede Empfindelei durchführen muss. Eine ähnliche Vorschrift gilt für die Ausführung des am frühesten und weitesten bekannt gewordenen Liedes

„Es muss ein Wunderbares sein“ aus dem einst so beliebten, aber stark überschätzten Epos „Amaranth“ von Oscar von Redwitz. Bei aller Einfachheit der Melodie wird ihr durch die harmonischen Gebilde ein so eindringlicher Gefühlsreiz verliehen, dass ihre Wertschätzung nur gerechtfertigt erscheint. Wenn diese sich nur auch auf die vielen anderen Schätze aus dem melodischen Reichtum eines Liszt erstreckt hätte!

Die Gedichte von Joseph Müller lernte Liszt auf dem Musikfeste in Aachen 1857 kennen, wo jener ihm die Sammlung „Mutter Gottes Sträusslein zum Maimonate“ überreicht hatte. Er schreibt darüber an die Fürstin, dass er zwei davon komponieren wolle, „welche von einer rosenkranzartigen Einfachheit sein werden“. Damit wollte wohl er auf die naive Frömmigkeit hindeuten, die in ihnen einen entsprechenden Ausdruck finden sollte und gefunden hat. Beide Lieder durchweht eine Reinheit und Wärme der Empfindung, dass sich auch Derjenige von ihnen angezogen fühlen muss, der sonst dem Marienkultus völlig fremd und — kalt gegenübersteht. Das erste von beiden, „das Veilchen“, weckt die Erinnerung an ein anderes, wenn auch ganz weltliches Veilchen, an das von Mozart, dem von Vielen ein hoher Wert beigemessen wird. Gewiss ist der Grundton für den Inhalt des Gedichts getroffen, wenn auch Mozart die bei Goethe durchschimmernde Tragik des Schicksals ausser Acht gelassen hat. Für eine Vortragsbezeichnung kann ihm sogar ein ernster Vorwurf nicht erspart werden, da deren genaue Befolgung bei der Ausführung geradezu störend wirken muss. Die Worte „es war ein herzig's“ sollen forte, das folgende „Veilchen“ piano gespielt und demnach auch gesungen werden. Dadurch wird ohnehin schon in das Gedicht eine ihm fremde Koketterie hineingetragen, die aber am Schlusse sogar gefährlich wirkt. Goethe lässt das ertretene Veilchen — von „zertreten“ ist bei ihm keine Rede — wehmütig und schmerzlich am Boden liegen. Bei Mozart wird zuerst mit einem sentimentalen Ausrufe „das arme Veilchen“ bejammert, und dann wird das „herzige Veilchen“ in der bedenklichen Schattirung des Anfangs noch einmal begrüsst! Die Sängerin dieses Liedes muss sich wahrlich hüten, sich mit dessen richtigem Vortrage nicht den Vorwurf einer gewissen Empfindungslosigkeit zu erringen. Wenn es als Musikstück allein betrachtet wird, muss ihm das Prädikat „schön“ unbedingt zugeschrieben werden. Es kann der menschlichen Stimme zur Aeusserung des wunderbarsten Wohllauts verhelfen und dem Ohre des Zuhörers den reinsten akustischen Genuss bereiten, und doch steht es, man mag eine Erklärung dafür suchen, welche man will, im äussersten Gegensatze zu dem Inhalte des Gedichtes.

In dem zweiten Marienliede „die Schlüsselblumen“ wendet sich bei ihrem Erblühen die Melodie von As-dur durch As-moll mit einer ebenso einfachen wie entsprechenden Ausweichung nach E-dur. Mit sinniger Wiederholung des Themas klingt das rührende Gebet aus. Eine

ähnliche religiöse Stimmung atmet das Lied „Sei still“ nach Worten der Frau Henriette von Schorn: es predigt dem Herzen die Ergebung in das von Gott gesandte Schicksal. Der Dichterin ist ein Lied gewidmet, das erst jetzt im achten Bande der Briefe Liszt's an die Oeffentlichkeit gedrungen ist. Das zu Grunde liegende Gedicht „Des Tages laute Stimmen schweigen“ rührt von dem feinsinnigen österreichischen Lyriker Ferdinand von Saar her. Das allmähliche Untergehen der Sonne, das Anbrechen der Nacht und die dadurch gewonnene Ruhe für die müden Seelen: alle diese Momente gelangen in der Musik zu ergreifendem Ausdruck. Eine andere auch nicht in den „Gesammelten Liedern“ aufgenommene Melodie „Er liebte mich so sehr“ soll bei Schott in Mainz erschienen sein; ich habe sie aber noch nicht kennen gelernt.

Das „Jugendglück“ von Richard Pohl hat wohl einen schwungvollen — Anstrich erhalten; die mehr äusserliche Haltung des Gedichts hat indessen auch nur mehr einen allgemeinen Ton, keinen persönlichen in der Musik hervorrufen können. Rührend klingt das „Lebe wohl“, auf einen ungarischen Text von Horvath P. — dem ungarischen Justizminister? — komponiert. Noch inniger klingt die Klage um „die todte Nachtigall“ nach einem Gedicht von Ph. Kauffmann. Bewundernswürdig ist die zarte Steigerung in dem Gedicht „Bist Du“ des Fürsten Elim Metschersky, die um so schwerer zu ermöglichen war, je mehr Bilder in die Vergleichung hineingezogen wurden. In „und sprich“ von Freiherr Rüdiger von Biegeleben werden alle Schätze der Erde als vergänglich gegenüber der Ewigkeit Gottes angesehen, eine Betrachtung, die wenig Musikalisches zu erregen vermag, weshalb auch das dazu gehörige Lied nur als eine Skizze gelten kann. Aber noch einige Male erhebt sich der Sänger Liszt zu seiner vollen Schaffensgrösse, zunächst in „die Fischerstochter“ von Graf Carl Coronini, in der die heitere und zuversichtliche Stimmung der Liebenden sehr bald vom Wettersturm zerstört wird; dann in dem Liede „Der Glückliche“ nach einer Dichtung von Wilbrand, der eine Verherrlichung der Freude an den schönsten Gütern des Lebens verkündet, und in „Ihr Glocken von Marling“, deren Dichter nicht genannt wird. Mit der Bitte an die Glocken, ihn in die Mitte ihrer tönenden Fluten schützend aufzunehmen, nimmt Liszt gleichsam Abschied von der so segensreichen Arbeit auf dem Gebiete des musikalischen Liedes. Er selbst hat, wie wir oben gesehen haben, Schubert den dramatischen Lyriker und Franz den psychischen Koloristen genannt: und er vereinigte beide Eigenschaften in seinen Schöpfungen und — bot schliesslich noch mehr; denn die Verschmelzung des dichterischen Werkes mit der musikalischen Gestaltung, dieses Hineinleben in das erstere und das daraus erwachsene tiefere Erklingenlassen der seelischen Regungen war seinen Vorgängern nicht in dem Maasse gelungen, dass sie auch als singende Dichter gelten könnten, wie er ein solcher gewesen ist.

Eine nähere Betrachtung seiner Lieder für Männergesang passte nicht in den begrenzten Rahmen dieser Arbeit. Es soll jedoch flüchtig auf sie hingewiesen werden, da sie die wertvollsten Schätze bilden, die die betreffende Litteratur besitzt. Dass diese überhaupt nicht reich ist, beweisen die häufigen Preisausschreiben für brauchbare Männerchöre, wodurch ein Druck auf die Komponisten ausgeübt werden soll, dass sie ihre Kräfte einem Zweige der Kunst widmen, für den sie sonst keine Lust und Liebe übrig haben. Auch Liszt wurde nicht aus künstlerischem Drange getrieben, zu der Bereicherung beizutragen; was ihn dazu veranlasste, war ein Gefühl der Dankbarkeit für die vielfachen Aufmerksamkeiten und Ehrungen, die ihm von einer Reihe von Männergesangvereinen zu Teil geworden waren. Bei der nun einmal auf diesem Gebiete herrschenden Armut bleibt es unerklärlich, wie es möglich ist, dass die Liszt'schen Chöre so selten auf den Programmen der von solchen Vereinen veranstalteten Konzerte gefunden werden. Gerade sie vereinigen in sich die beiden Eigenschaften, von denen in unserer Zeit so viel geredet wird: die künstlerische Arbeit, deren Überwiegen in den heutigen Erzeugnissen oft scharf getadelt wird, und den volkstümlichen Charakter, der diesen in ausgeprägter Weise anhaften soll. Wenn diese letzte Forderung berechtigt ist, was hier nicht untersucht werden kann, so brauchen die für die Tätigkeit jener Vereine verantwortlichen Persönlichkeiten doch nur dafür zu sorgen, dass der reiche Volksliederschatz, den die Deutschen besitzen, gehörig geplündert wird. Damit werden aber die Mitglieder nicht ganz einverstanden sein; denn sie fühlen sich doch mehr oder weniger als Mitwirkende von Unternehmungen, deren künstlerischer Anstrich eine Einbusse an Ansehen erleiden müsste, wenn ihr Hauptzweck in der Pflege des Volksliedes beruhen würde. Der Männergesang mag viel Gutes gestiftet und auch seine Berechtigung haben; aber einen Schaden, einen grossen, hat er durch die übermässige Ausbreitung, die er gefunden hat und immer mehr findet, doch gestiftet: er hat die Teilnahme an den gemischten Chorvereinigungen sehr geschwächt, teilweise sogar ganz beseitigt. Daher gibt es nur noch wenige gemischte Chöre, die als gute gelten können, und die ihren Zweck, grosse künstlerische Aufgaben zu lösen, wie sie in den vielen Chorwerken der Meister aus verschiedenen Zeiten gestellt werden, wirklich erfüllen. Nur in der Vereinigung beider Geschlechter, aus dem harmonischen Zusammenklang ihrer Stimmen heraus, vermögen sie erspriessliche Dienste zu leisten. Bei dem immer stärker hervortretenden Bestreben, dem weiblichen Geschlechte eine Stellung ausserhalb der Verbindung mit dem männlichen zu erzwingen, wenn auch dabei der natürliche Boden, auf dem diese letztere ruht, ganz verlassen wird, kann es noch dahin kommen, dass es in nicht zu ferner Zeit ebenso viele Vereine für Frauengesang wie solche für Männergesang geben wird. Dann werden zwei Hälften vorhanden sein, aber kein Ganzes. Sollte jedoch der Fall eintreten, dass es auch in diesen Verhältnissen einmal

heissen würde „getrennt marschiren — vereint schlagen", dann könnte vielleicht aus allen Verwirrungen und Irrtümern, an denen die Gegenwart keinen Mangel leidet, der Kunst noch ein Nutzen erwachsen! Die Besserung der Verhältnisse ist stets aus der unbeugsamen Aufrechterhaltung der Hoffnung hervorgeschossen.

Die Ausgabe, die unter dem Namen „Gesammelte Lieder" bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig erschienen ist, bedarf sehr der Verbesserung, nicht allein in Bezug auf leicht zu erkennende Druckfehler, sondern auch auf Ungenauigkeiten in der Phrasierung und in den Noten. Liszt selbst kann aus diesen Mängeln kein Vorwurf gemacht werden; denn er war in seinen Aufzeichnungen von einer peinlichen Gewissenhaftigkeit. Da er stäts an einer Reihe von neuen Werken arbeitete, so geschah es oft, dass er auf die Korrekturen der schon vollendeten nicht die nötige Sorgfalt verwenden konnte und sie oft anderen Händen überlassen musste, deren Zuverlässigkeit ihn im Stich liess. Auch widerfuhr ihm zuweilen, dass er beim Durchspielen der im Druck vorliegenden Exemplare die Fehler übersah und im höchsten Grade überrascht war, wenn er darauf aufmerksam gemacht wurde, wie viel zweifelhafte Stellen sich in Werken vorfanden, deren Ausgabe er für ganz zuverlässig hatte in die Welt gehen lassen. Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat es übernommen, eine völlig einwandfreie Ausgabe der sämmtlichen Werke Liszt's zu bewerkstelligen. Er hat sich damit einer Aufgabe unterzogen, die ebenso schwierig als ehrenvoll ist, und die er gewiss in zufriedenstellender Weise zu lösen vermag, wenn er zu ihrer Durchführung die richtigen und bewanderten Mitarbeiter auserkoren haben wird. Gelingt ihm eine glückliche Vollendung dieses ehrenvollen Unternehmens wirklich, dann hat er damit einen anerkennenswerten Ersatz dafür gefunden, dass er seine ehemalige Tätigkeit für die Verbreitung der Liszt'schen Werke so gut wie ganz eingestellt hat. Er hat geglaubt, seine Schuldigkeit getan zu haben und die weitere Arbeit den von ihm geweckten Kräften überlassen zu können, während er selbst sich ausschliesslich der Unterstützung der in unseren Tagen entstehenden Bewegungen widmen will. Damit erfüllt er eine der ihm von seinem Gründer auferlegten Pflichten, und das Recht dazu kann ihm nicht bestritten werden; aber es muss dahingestellt bleiben, ob er sich einer anderen Pflicht, nämlich der, für die Anerkennung des Gründers selbst eifrige Sorge zu tragen, nicht zu früh entledigt, und ob er die Emsigkeit und die Ausdauer jener Kräfte in der Tragung der ihnen aufgebürdeten Lasten nicht zu sehr überschätzt hat. Wenn der Herr nicht zur rechten Zeit mehr auf den Platz kommt, so treffen die Knechte ebenfalls verspätet ein. Der Verein muss, wenn er anders mit Stolz auf seine Vergangenheit und auf Den zurückblicken will, dem er sein Dasein verdankt, es sich ernstlich angelegen sein lassen, die Werke seines Gründers, die noch der Erweckung harren, offenbar werden zu lassen — und es gibt deren noch viele, und

nicht zum wenigsten unter dessen Liedern. Auch lässt er sich damit, wenn er es versäumen sollte, nicht nur ein Vorbild entgehen, dessen Gewahrwerden vielen Mitgliedern, die den Schaffensdrang in sich fühlen und mit ihrer Entwicklung noch nicht an das gewünschte Ziel gelangt sind, als ein Bedürfnis entgegentreten wird, sondern auch einen Prüfstein dafür, ob die betretenen Wege nicht in die Irre führen werden. In diese zu gelangen ist nicht schwer; aber den Faden zu finden, an dem man wieder aus ihr heraus an die gesunde und stärkende Luft gelangen kann, das gelingt nur an der Hand eines sicheren und kundigen Führers.

* * *

Nach dem Erscheinen der grossen Gesammtausgabe der Liszt'schen Lieder sind fast fünfzig Jahre verflossen, ein Zeitraum, der für viele Werke, die sogar mit grossem Geräusch begrüsst worden sind und durch ihr Blendlicht auch helle Augen und Ohren getäuscht haben, trotzdem genügt hat, sie gänzlich in Vergessenheit geraten zu lassen. Die vorliegende Arbeit ist mit den Worten eingeleitet worden, dass „es ein Wunderbares sein" müsse, wodurch die Wertschätzung einer neuen Kunsterscheinung ermöglicht werde. Die Triebfedern des Erfolges ruhen in ganz anderen Dingen als in den Werken selbst. Diese werden willkommen geheissen, sobald sie sich auf der Linie des zeitweiligen Geschmacks bewegen und in irgend eine Aufsehen erregende Uebertreibung gekleidet sind, während die als Kinder einer neuen Welt in den Gesichtskreis eintretenden Werke, deren Wesen erst durch eine Anstrengung des Denkvermögens ermittelt werden kann, sich gefallen lassen müssen, be- und verurteilt zu werden. „Es ist viel leichter" wie Schopenhauer in der „Kritik der Kantischen Philosophie" sagt, „in dem Werke eines grossen Geistes die Fehler und Irrtümer nachzuweisen, als von dem Werte desselben eine deutliche und vollständige Entwickelung zu geben. Denn die Fehler sind ein Einzelnes und Endliches, das sich daher vollkommen überblicken lässt. Hingegen ist eben das der Stämpel, welchen der Genius seinen Werken aufdrückt, dass dieser ihre Trefflichkeit unergründlich und unerschöpflich ist: daher sie auch die nicht alternden Lehrmeister vieler Jahrhunderte nacheinander werden. Das vollendete Meisterstück eines wahrhaft grossen Geistes wird allemal von tiefer und durchgreifender Wirkung auf das gesamte Menschengeschlecht seyn, so sehr, dass nicht zu berechnen ist, zu wie fernen Jahrhunderten und Ländern sein erhellender Einfluss reichen kann. Es wird dieses allemal: weil, so gebildet und reich auch immer die Zeit wäre, in welcher es selbst entstanden, doch immer der Genius, gleich einem Palmbaum, sich über den Boden erhebt, auf welchem er wurzelt." Darum wagen seine Mitmenschen, die sich einst über diesen Boden erheben können, anfangs auch nicht zu ihm aufzublicken, wenigstens nicht bis zu seiner vollen Höhe hinauf. Dazu

müssen sie, ihre Kinder und Kindeskinder erst herausgebildet werden; denn zunächst schauen sie nur auf diejenigen Eigenschaften der Dinge, die weniger neu sind und von den vorhandenen Vorstellungen nicht erheblich abweichen. Auch treten noch andere Hindernisse der sofortigen Erkenntnis in den Weg, besonders der Zeitgeschmack, wenn er auch gar keine oder nur eine geringe Berechtigung hat. Wer davon in seinen Werken abweicht, der gehört nicht in — seine Zeit hinein und darf daher keine Ansprüche auf sie erheben. Wie die innere Politik eines Landes eine viel einfachere und klarere sein würde, wenn es nicht so viele Parteien mit ihren Sonderinteressen gäbe, so könnte auch das Kunstleben ein viel reicheres und gesünderes sein, wenn sich die Blicke der Parteigänger mehr auf die gesamte Ernte der Kunst als stäts nur auf eine einzelne Frucht richten wollten. Unter dieser Genügsamkeit hatte Liszt in hohem Grade zu leiden. Seine grosse Bedeutung auf diesem Gebiete — nämlich dem des Liedes, da sein Schöpfungswerk in der Gesamtheit an dieser Stelle nur gestreift werden kann — wurde wohl erkannt, aber auch gefürchtet. Es sollte ihm die gebührende Ueberlegenheit nicht zugeschrieben werden. Um dies wirkungsvoll verhindern zu können, musste ein Gegenkönig aufgestellt werden, auf den sich die Zuneigung aller Kunstfreunde zusammendrängen sollte. Dadurch, dass den Förderern dieser Absichten überaus günstige Mittel, vor allen Dingen die grossen politischen Zeitungen und sämtliche Konzerträume zur Verfügung standen, wurde für Johannes Brahms eine künstliche Bewegung geschaffen, die einer vorurteilslosen Schätzung seines Wesens lange Zeit hindurch nur im Wege stand. Von der einen Seite wurde ihm eine Ursprünglichkeit in der Erfindung und auch in der Ausführung nachgerühmt, die er in diesem Umfange nicht besitzt; auf der anderen Seite wurde dagegen seine ängstliche Bemühung übersehen, mit der er alle nichtssagenden Aeusserlichkeiten zu vermeiden trachtete. Sein Streben nach einer oft geheimnisvollen und darum schwer verständlichen Vertiefung des Ausdrucks wurde vielfach für eine eigenartige Entwicklung der vorhandenen Formen gehalten; jedoch erwies sich diese Verquickung der Ausdrucksweise eines Beethoven mit der eines Schumann als eine Trübung des eigenen Stiles, der sich in Folge davon auch nicht völlig rein hat entwickeln lassen. Immerhin muss hervorgehoben werden, dass er ihn, wie dieser sich ihm erschlossen hatte, mit eiserner Strenge festhielt, unbekümmert um den zuweilen recht trockenen Ton, in den er damit geriet; es lag aber in seinem Schaffen Folgerichtigkeit und — Ueberzeugung von der Notwendigkeit, wenn diese auch mehr eine persönliche, als aus der Sache selbst hervorgegangene war.

Wer später einmal — vielleicht kann es auch jetzt schon vorkommen — die damaligen Vorgänge von einem offeneren Gesichtspunkte aus überblicken wird, der muss sich fragen, warum denn bei aller Billigung dieser Vorliebe für den Einen, gar kein, auch nicht der allergeringste Platz für

den Anderen übrig bleiben konnte? Warum musste mit dieser entsetzlichen Einseitigkeit vorgegangen werden? Die Antwort wird gar nicht erfreulich lauten; denn gerade in der gewaltsamen Vereinigung aller Anerkennungsvorräte auf jenen Einen bewiesen seine Streiter, dass sie entweder mit Blindheit geschlagen waren oder nicht aus Ueberzeugung handelten. Dieses letztere ging schon daraus hervor, dass sie die Werke eines Liszt, gegen den sie eiferten, gar nicht kannten und auch nicht kennen lernen wollten, denn sie mochten ein unbestimmtes Gefühl besitzen, das sie davon zurückhielt, und das sie ahnen liess, sie könnten bei der Besichtigung künstlerische Werte darin entdecken, die sie von ihrer beiderseitigen Voreingenommenheit ablenken müssten. Da sie sich einer solchen Verbesserung ihrer Gesinnung nicht gewachsen fühlten, da sie aber auch die grosse Menge ihrer Nachläufer nicht irre machen lassen wollten, so blieb der die Liszt'schen Lieder verhüllende Schleier ungelüftet. Im Jahre 1897 waren hundert Jahre verflossen, seit Franz Schubert das Licht der Welt erblickt hatte. Bei solchen Gelegenheiten werden stäts wunderschöne Artikel geschrieben, die der häufig nur für diesen Augenblick erwachten Begeisterung für den Gefeierten entspringen. Dieser wird dann als der „unerreichte" gepriesen, vor dem alle Vorgänger und alle Nachfolger die Kniee beugen müssen. In ähnlichem Sinne äusserte sich damals auch Hugo Riemann, der unter die letzteren ausser Schumann, Franz und Brahms sogar Jensen und — Mendelssohn rechnete, Liszt aber gar nicht erwähnte, sogar nicht einmal von ihm zu rühmen wusste, was er für das Bekanntwerden der Schubert'schen Lieder getan hatte! Wenn die Aesthetiker anstatt der nutzlosen Abschätzung der Meister unter einander doch lieber angeben wollten, worin der besondere Wert jedes einzelnen besteht: dann würden sie sich auch weniger solche Unterlassungssünden zu schulden kommen lassen! Hatte Liszt mit seinen Liedern nun zu seinen Lebzeiten unter den vorhergeschilderten Verhältnissen zurückzustehen, so vollzog sich später plötzlich ein höchst merkwürdiger Umschwung zu seinen Gunsten — nicht etwa, dass eine gerechte Anerkennung sich durch die verbreitete Bekanntschaft und Berücksichtigung seiner Lieder angekündigt hätte: nein; sondern die vereinzelten Versuche, sie an die Oeffentlichkeit zu fördern, wurden für ausreichend angesehen, um das von der Vergangenheit an ihnen begangene Unrecht zu sühnen und sie als bekannte Erscheinungen vorauszusetzen. Damit wird das unangenehme Gefühl unterdrückt, das die Beteiligten bei der Erkenntnis des wahren Sachverhalts beschleichen muss. Um aber gänzlich darüber hinwegzukommen, versuchen sie an seinen „Nachfolgern" wieder gut zu machen, was sie an Liszt selbst versäumt und verschuldet haben, und geraten dabei, wie das wohl zu geschehen pflegt, in gefährliche Ueberschätzungen, aus denen so leicht nicht wieder auf eine gesunde Anschauung zurückzugelangen ist.

Die jetzige Zeit wird sich später nicht die Vorwürfe brauchen machen

zu lassen, dass sie ihren Jüngern keine Gelegenheit geboten habe, in deren Werken gehört zu werden. Dass von denen besonders zwei hervortreten, wie Richard Strauss und Hugo Wolf, während mit dem gleichen Rechte auch andere wie Hans Pfitzner und Hans Sommer, um nur zwei aus der Fülle der heutigen Lyriker herauszugreifen, in den Vordergrund gedrängt werden dürften: das liegt nicht in den künstlerischen Erzeugnissen selbst, sondern in den Bedingungen, unter denen der Ruhm eines Künstlers bewerkstelligt wird. Das Recht, gehört zu werden, soll ihnen auch keineswegs geschmälert werden; denn es ist nicht nur vorhanden, sondern befördert auch, je stärker es ausgeübt wird, desto schneller und sicherer den Umschwung in den Ansichten über die Stellung, die Liszt unter den musikalischen Schöpfern eingeräumt werden muss. Wenn nämlich bemerkt wird, dass aus der Bekanntschaft mit seinen Werken so schöne und angenehme Früchte hervorwachsen können, so wird es auch für der Mühe wert gehalten werden, ihnen selbst einmal näher zu treten, und es kann dann geschehen, dass sie als die Originale erkannt und geschätzt werden. Dieses Verdienst wird sich Strauss nicht nur mit seinen Liedern, sondern in weit höherem Maasse noch mit seinen „Symphonischen Dichtungen" erringen, und in der Geschichte der Musik wird es ihm in verdienter Weise angerechnet werden.

Das allgemeine Urteil über die Liszt'schen Lieder ist in der Besserung begriffen; denn auch die Kritik hat sich mit ihnen beschäftigen müssen, da sie gesehen hat, dass selbst ein „Beckmesser" noch vor der Meister Rath belegt, „dass der Ritter versungen hat", wenn es auch „'ne harte Arbeit sein" wird. Er hatte wenigstens die genaue Kenntnis von dem Gegenstande, den er verwerfen wollte: die muteten sich die Gegner der Liszt'schen Schaffensweise, in früherer Zeit wenigstens, nicht einmal zu. Das wusste Liszt, und darüber äusserte er sich gelegentlich mit überlegenem Sarkasmus. So schrieb er kurz vor Erscheinen der Lieder an Brendel, dass sie sich „in ihrer jetzigen Gestaltung behaupten können (ohngeachtet der unausbleiblichen Kritik unserer verbissenen und sich die Zähne abbeissenden Gegnerschaft!), und wenn sich einige Sänger, nicht roher und oberflächlicher Art, finden liessen, welche getrosten Mutes es wagten, Lieder von dem berüchtigten Nicht-Komponisten Franz Liszt vorzutragen, so würden sie auch wahrscheinlich ihr Publikum finden." Er erzählt dann noch die heitere Geschichte, dass ein paar Nummern davon, als Nachlass von Schubert produziert, in einigen ihm sehr übel gewogenen Salons Furore gemacht und da capo verlangt wurden. Einige Jahre später dankt er dem Organisten Gottschalg in Weimar für das Interesse, das dieser an den Liedern gefunden und öffentlich ausgesprochen hat. Er bekennt ihm, dass ihm dessen sympathische Auffassung stäts sehr wohltuend gewesen ist, bei so mancherlei direkten und indirekten Verunglimpfungen, die ihm zuerteilt worden sind. „Die Schuld liegt an mir;

warum sich anmaassen, selbständig empfinden zu wollen und das behäbige Wohlgefallen anderer schlechtweg hintanzusetzen? — An allem, was ich seit mehreren Jahren schreibe, haftet ein ursprünglicher Fehler, der mir ebensowenig verziehen wird, als ich ihn vermeiden kann. Allerdings liegt auch in diesem Fehler der Lebensnerv meiner Kompositionen, die eben nur so und nicht anders sein dürfen." Er hat die Zeit nicht mehr erlebt, wo er „geneigte Richter" finden sollte, ferner ein Publikum, das sich nicht mehr scheut, das Wohlgefallen, das ihm diese Lieder bereiten, auch freimütig auszusprechen, und endlich Sänger, wenn auch zunächst noch vereinzelte, die nicht ganz in der Mode des Tages verkümmern, sondern den Mut und das Geschick besitzen, diese Mode zu — korrigieren. Wie Liszt in den zuletzt erwähnten Worten es ausgesprochen hat, so „schritt er fest und unbeirrt" — dieser Glaube an seine Sendung hat ihn aufrecht erhalten: er fühlte, dass die göttliche Kunst ihn „mit ihrer reinen Priesterbinde" geziert hatte, und dass Niemand das Recht hatte, sie ihm von der Stirn zu reissen. Mit diesem Bewusstsein von der inneren Notwendigkeit des Geschaffenen kann und wird er für alle Zeiten ein leuchtendes Vorbild sein, nicht zum wenigsten für die unsrige, in der „viel Verstand vergeudet" wird, aber aus einem ganz anderen Bedürfnis als dem inneren künstlerischen. Darum ist ein grosses Stück von der Wahrheit, die uns das vorige Jahrhundert in der Musik gebracht hat, schon wieder verloren gegangen, und es wird der Mahnruf notwendig, auf die Wege der Natur zurückzukehren, auf denen nicht allein die Schönheit, sondern jene Wahrheit gefunden werden. Dem falschen Regelzwange soll nicht das Wort geredet werden: von ihm haben Liszt und Wagner, jeder auf seinen Bahnen, die Kunst befreit. Wer zu ihren Füssen gesessen hat, um ihren Lehren zu lauschen, wird es mit Schiller für ein eitel und vergeblich Wagen halten, der Zeit „ins bewegte Rad" fallen zu wollen; er hat aber auch die Lehre gewonnen, und fühlt sich getrieben, sie laut zu verkünden, dass mit der errungenen Freiheit für die Entfaltung der künstlerischen Kräfte kein Missbrauch und kein falsches Spiel getrieben werden darf.

Jene beiden Meister sind nicht nur Prediger gewesen, sondern auch Propheten, die von der Grösse und Unumstösslichkeit ihrer Lehre so durchdrungen waren, dass sie ihr Herzblut für sie haben fliessen lassen. Sie haben in eine neue, schöne Zeit hinausgeschaut, von der sie jedoch wussten, dass sie so bald noch nicht anbrechen werde. Sie ist auch jetzt noch nicht gekommen; aber den Jüngern der Kunst ist die hohe Aufgabe zugefallen, sie vorbereiten zu helfen, jene Zeit, in der die Werke der grossen Geister aller Zeiten nicht bloss als unsterblich gepriesen, sondern in ihren innersten Lebensbedingungen erkannt und in ihren Wirkungen vor den schädlichen Einflüssen fremder und verständnisloser Elemente geschützt werden.

Besprechungen.

Neue Schriften über Musik und Musiker.

Paul Moos: Richard Wagner als Aesthetiker. Versuch einer kritischen Darstellung. Berlin und Leipzig, 1906, bei Schuster und Löffler. — Es gibt Wagnerianer, bei denen man diese Bezeichnung nicht von unserem Meister herzuleiten sich versucht fühlt, sondern von Fausts Famulus Wagner bei Goethe. Dieser Famulus war zwar ein ungemein fleissiger und ungeheuer viel wissender Gelehrter, aber er hatte alle Fühlung mit Natur und Leben verloren. Er mochte am liebsten „alles wissen“ und war der Meinung, dass man mit der Wissenschaft allein die Welt erklären und erobern könne. Es war der Vertreter der egoistischen, kalt und lieblos nur für sich lebenden Wissenschaft, der seinen Herrn und Meister, den Doktor Faust, ganz gewiss niemals begreifen konnte. Aber dieser Faust war eben die künstlerisch empfindende und denkende, geniale Menschennatur, ja die Verkörperung des Genies selbst. Und an das Genie kann die absolute Wissenschaft zwar kritisch herantreten, um sich diese oder jene Einzelheit der gewaltigen Gesamterscheinung deutlich zu machen, aber niemals wird sie diese ganz verstehen und erfassen können. Ja, sie wird und muss das Genie notwendig in eine falsche, weil immer einseitige Beleuchtung rücken und daher wohl meist mehr Missverständnis als Klarheit über es verbreiten. Die Wissenschaft ist gewiss eine Lichtspenderin. Das Genie aber strahlt nicht nur Licht, sondern auch Wärme aus. Diese Wärme aber schaltet die Wissenschaft aus, indem sie verlangt, auch dem Genie ohne Begeisterung entgegenzutreten, mit klarem Verstande, aber „kühl bis ans Herz hinan“. Nun hat zwar schon Goethe gesagt, dass man dem Künstler mit Enthusiasmus entgegenkommen müsse; und Richard Wagner erklärt ausdrücklich, nur wer ihn liebe, könne ihn verstehn: doch was kümmert das die Wissenschaft? Erkennt sie doch das Genie nur an, soweit es eben wissenschaftlich zu fassen ist, das heisst soweit es sich historisch erklären und in ein System einschalten lässt. Sie seziert den Genius und hält uns dann das sezierte Antlitz als das echte und wahre hin, und da unsre Volksbildung in allen Graden vorwiegend wissenschaftlich und mindestens keineswegs künstlerisch ist, so begnügt sich die Allgemeinheit mit dem Anschauen solcher sezierter Gesichter und kann sich nicht einmal vorstellen, dass es noch eine höhere, schönere und vollkommenere Anschauungsweise gibt, nämlich diejenige, die uns den ganzen Menschen erblicken und erfassen lässt.

Eine solche versuchte Geniesezierung liegt uns in dem Buche „Richard Wagner als Aesthetiker“ von Paul Moos nun vor. Schon in seinem ersten Buche „Die moderne Musikästhetik in Deutschland“, zu welchem das gegenwärtig vorliegende den zweiten Teil bildet, hat sich der Autor als ausserordentlich belesen und streng wissenschaftlich erzogen gezeigt. Dies ist auch in dem neuen Buch der Fall. Er gibt sich in dieser Beziehung keine Blössen und bietet insbesondere dem Neuling manches Schätzenswerte dar. Aber er ist eben einseitiger Wissenschaftler; wenigstens gebärdet er sich als solcher, obwohl man bisweilen die Empfindung hat, als sei er ursprünglich ein begeisterter Anhänger unserer Meisterkunst, der indessen diese Begeisterung „im Interesse der Wissenschaft“ gewaltsam unterdrückt hat. Nun verlangen wir keineswegs ein kritikloses und ewiges Hymnensingen, wie man uns oft aus Unkenntnis oder auch aus Bosheit vorgeworfen hat (z. B. der Wagneriten-Adler!); aber wir fordern, dass man das Wirken eines Genies zunächst aus sich selbst und aus seinen Kunst-

werken heraus zu verstehen strebe, nicht aber einzig und allein den rein historischen, also äusserlichen Standpunkt annehme. Und das tut Moos, zum Schaden seines ganz gewiss wohlgemeinten Werkes. Er ist nicht so anmaassend wie Guido Adler; aber dennoch müssen wir ihn ebenso wie diesen bekämpfen. Beide können nur Missverständnisse und ein falsches Bild von Richard Wagner hervorrufen. Auch Moos scheint der Ansicht zu sein, dass man bisher den Meister falsch oder doch wenigstens ungenügend erklärt habe und dass nun er erst eine erschöpfende Darstellung seines Wollens und Wirkens gebe, wenigstens soweit dies theoretisch in Erscheinung getreten ist. Das ist aber durchaus nicht der Fall. Moos' Darstellung ist einseitig und schief und musste es sein, weil das Genie doch zwar als Erscheinung der Geschichte angehört und der historischen Entwicklung eingereiht werden kann und muss, abgesehen davon aber doch auch noch „an sich" einen ewigen Wert besitzt, der sogar das Wesentliche an ihm ist, das Grosse und Erhabene, das historisch nicht Erklärbare, das Weltwunder.

Er tut noch dazu Wagner ein grosses Unrecht, indem er ausser Acht lässt, dass dieser immer nur sein Gesamtkunstwerk vor Augen hatte und die einzelnen Künste daraufhin prüft, wie sie sich zu diesem Kunstwerk zu verhalten und welchen Anteil sie an ihm zu nehmen haben. Man darf keine Einzelästhetiken aus Wagners Schriften ziehen wollen, wenn man ihn nicht missverstehen will: denn Richard Wagner ist wie der Schöpfer, so auch einzig der Aesthetiker des Gesammtkunstwerkes. Moos vergisst das. Er nimmt gerade das nicht historisch, was wirklich historisch an Wagner ist: nämlich das allmähliche Keimen, Wachsen und Reifen der Gesamtkunst in Wagner. Hierauf war aber in erster Linie hinzuweisen, damit nicht Neulinge, die seine Schriften lesen, das absolut wörtlich auffassen, was er nur relativ meint, nämlich mit Rücksicht auf das neu zu schaffende Gesamtkunstwerk. Und doch will gerade Moos Wagner historisch einreihen, auch in ästhetischer Beziehung. Das ist nun natürlich nicht nur schwer, sondern einfach unmöglich. Moos systematisiert gern, was ihn schon in seinem ersten Buche vielfach zu Irrtümern und schiefen Urteilen geführt hat. Ausserdem scheint für ihn die Aesthetik in Eduard von Hartmann zu gipfeln. Für uns stellt dieser jüngst verstorbene Philosoph dagegen den einen Irrweg dar, den die Philosophie nach Schopenhauer gegangen ist (den andern ging Friedrich Nietzsche, der Ueberschätzer des Männlichen, während Hartmanns Denkweise stark nach dem Weibisch-weichlichen neigt und gerade deshalb wohl sich verhältnissmässig grosser Popularität erfreut). Während nämlich Nietzsche in trotziger Einsamkeit bis zur Negation von Kunst und Aesthetik kommen musste, führt Hartmann die Aesthetik auf ein totes Geleis, zum wenigsten die Aesthetik des Dramas und der Musik. Schopenhauers Verdienste auch in ästhetischer Hinsicht unterschätzt Moos vollständig und damit auch die Aesthetik des reifen Wagner. Nach unserer Ansicht wäre es aber weniger falsch, als Moos' Verfahren, wenn man die Darstellung der Musikästhetik überhaupt erst bei Schopenhauer begänne und dann über Wagners „Beethoven" weiterführte, so interessant es auch ist, was vorher ältere und neuere Philosophen und Aesthetiker über die Musik und ihr Wesen gedacht und geschrieben haben. Denn erst Schopenhauer erkannte dieses Wesen. Das missverstehen aber die Aesthetiker der „exakten", sich selber denkenden Philosophie nicht nur; sondern sie machen die von Schopenhauer vorgenommene, weil notwendige, ästhetische Scheidung der Musik von den übrigen Künsten wieder rückgängig, weil eine solche Scheidung die Symmetrie zerstört, zu welcher die systematisierende Wissenschaft immer hinstrebt, die nun aber einmal in der praktischen Welt leider nicht immer vorhanden ist.

Alles in allem: wir halten Moos' Werk für eine zwar ungemein fleissige und mit bestem Willen und in bester Absicht geschriebene, in ihren Resultaten leider aber doch verfehlte Arbeit, vor der wir Uneingeweihte sogar warnen müssen, weil sie im Scheine strenger Wissenschaftlichkeit nur allzusehr geeignet ist, eine völlig falsche Meinung von Richard Wagners Wollen und Werken zu erzeugen. In dieser Hinsicht ist Moos' Buch das Seitenstück zu Adlers „Vorlesungen über Richard Wagner." — Wenn Moos aber einmal zu der Begeisterung zurückzukehren vermöchte, mit der er, wie wir glauben, ursprünglich Wagners Kunst entgegengekommen ist; wenn er seine beiden Bücher einmal gründlich umarbeiten wollte und sich dabei von dem Fehler einseitiger Wissenschaftlichkeit zu befreien vermöchte: dann wäre er wohl imstande, bei der grossen Fülle seines Wissens und Könnens, Werke zu schreiben, welche man nicht neben Adler, Weissheimer, Luise Pohl und Konsorten, sondern neben die guten Philosophen in seiner Bibliothek stellen könnte und welche dieser zur Zierde gereichen würden! Dann müsste er aber einem Genius, der die Welt bezwang, ehrfurchtsvoller anreden als mit „dieser Wagner", wie er es mehrfach tut!! Dann müsste er auch nicht ohne jeden Anhaltspunkt Behauptungen aufstellen wie die, dass Wagner, als er die Züricher Schriften verfasste, die Entstehung der Oper aus der Florentiner Renaissance nicht gekannt habe — Wagner, der von je in allen Fächern zuhause war, also doch auch in dem ihm nächstliegenden musikalischen, sodass er doch mindestens Forkels musikgeschichtliche Schriften gelesen haben dürfte, einschliesslich dessen Uebersetzung von Arteagas „Geschichte der italienischen Oper"! Derartige Einzelheiten wären noch zahlreiche zu rügen: doch lassen wir das und hoffen lieber für später auf eine gründlich umgearbeitete, dafür aber im ganzen wie im einzelnen zu lobende, zweiten Auflage von Moos' beiden musikästhetischen Schriften.

Richard Sternfeld: Richard Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele. Gesammelte Aufsätze (Bändchen 47 und 48 der Deutschen Bücherei.) (Berlin SW 61 bei Alfred Sarganek.) Vielleicht erscheinen in jüngster Zeit mehr Büchereien, als Bedürfnis dazu vorliegt, es ist aber doch erfreulich, dass man dabei immer mehr die Persönlichkeit Richard Wagners und der Bayreuther Festspiele würdigt und diesen fast regelmässig ein oder zwei Bändchen der betreffenden Sammlung widmet. Noch erfreulicher ist es, wenn diese Bayreuthbändchen einen ebenso erfahrenen wie gesinnungstreuen Verfasser haben wie die beiden vorliegenden: Herrn Professor Dr. R. Sternfeld in Berlin, welcher der Wagnersache schon seit einigen Jahrzehnten nahesteht und dabei in immer engere Fühlung mit Bayreuth gekommen ist, während sich andere Professoren heutzutage nur zu oft — bewusst oder unbewusst ein ebenso berühmtes wie trauriges Beispiel nachahmend — von Bayreuth „fortentwickelt" haben, gerade als ob Richard Wagner eine Gefahr oder ein Uebel sei, die man überwinden und das man beseitigen müsse! — Sternfeld ist dem Beispiel anderer, wie Hausegger, Kienzl und Kloss, gefolgt, indem er eine Reihe von Aufsätzen, die zeitlich bis zu zwanzig Jahren auseinanderliegen und bei verschiedensten Gelegenheiten erschienen waren, zu einem Ganzen unter einem Gesamttitel vereinigt und herausgegeben hat. Auch er hat dabei wirklich etwas Zusammenhängendes und organisch Wirkendes fertig gebracht, was man am besten aus einer kurzen Besprechung der einzelnen Teile wird erkennen können. Zunächst knüpft er in „Beethoven und Wagner" an den Vorgänger des

Bayreuther Meisters an; er geht also vom Historischen zum Persönlichen, und nicht umgekehrt (dass dieser Aufsatz 1885 auch als Sonderdruck erschienen war, hat der Autor dabei zu erwähnen vergessen). — Die nächsten Aufsätze sind betitelt: „Richard Wagner und die Neunte Sinfonie." — „Wie bereite ich mich auf ein Wagnersches Werk vor?" — „Die Aufgaben der Wagnervereine." — „Richard Wagner und die kleinen Noten." — „Zum 50jährigen Jubiläum der ersten Lohengrin-Aufführung." — „Lohengrin in Paris." — „Der erste Entwurf der Meistersinger von Nürnberg." — „Hans Sachsens Schusterlied (Meistersinger)." — „Parsifal." — Während so das erste Bändchen in die Persönlichkeit einführt und auf das Kunstwerk des Meisters vorbereitet, im letzten Aufsatz den Leser aber schon nach Bayreuth selbst geleitet, ist der wesentliche Teil des zweiten Bändchens ganz der Bayreuther Kunst gewidmet. Nach einigen geeigneten Versen Schillers und kurzen, bedeutsamen Worten Richard Wagners lesen wir darin folgende Aufsätze: „Der Bayreuther Lohengrin (1894)." — „Bayreuth 1896 (Ring des Nibelungen)." — „Bayreuth 1899 (Parsifal, Meistersinger)." — „Bayreuth 1904 (Tannhäuser, Parsifal)." — „Die Richard Wagner-Frage." — Hieran schliessen sich drei Aufsätze zur Lebensgeschichte des Meisters („Glasenapps Wagner-Biographie." — „Richard Wagner und seine Mutter." — „Richard Wagners Leben in seinen Briefen"), während die darauf noch folgenden letzten Abhandlungen über Hans von Bülow („Gedächtnisrede" und „Bülow als Erzieher") nicht ganz in diesen Zusammenhang uns zu gehören scheinen. — Der Hauptvorzug solcher Sammlungen — vorausgesetzt dass sie, wie die vorliegende, eben auch an sich inhaltlich vorzüglich sind — ist, dass sie viel gelesen werden und somit die Wahrheit über Wagner und Bayreuth in weitere Kreise verbreiten helfen; insbesondere ermöglicht im vorliegenden Falle der billige Preis (25 Pfennig das Bändchen) wohl jedem die Anschaffung. — Wir empfehlen diese beiden Bände auf das wärmste allen Freunden Bayreuths und solchen, die es werden wollen. Wir empfehlen es aber auch den Herren Professor Dr. Guido Adler und Paul Moos, damit sie an dem Autor lernen, wie man ein exakter Wissenschaftler, ja sogar Universitätsprofessor der Geschichte sein kann, ohne im gelehrten Formelkram zu erkalten und ohne die Begeisterung für das Grosse und Schöne zu verlieren.

„Mozarts Leben" von Ludwig Nohl. Dritte Auflage, neu bearbeitet von Dr. Paul Sakolowski. (Berlin 1906, Harmonieverlag.) — Die zuerst 1865 und sodann 1876 erschienene grössere Mozartbiographie des bekannten, vor zwanzig Jahren verstorbenen Musikprofessors und Musikenthusiasten Ludwig Nohl liegt nunmehr, nach abermals dreissig Jahren, in Neubearbeitung von fremder, aber kundiger Hand als ziemlich voluminöser Band vor. Der ursprüngliche Autor hatte beabsichtigt, mit diesem Werke ein populäres, allen gebildeten Laien verständliches Mozartbuch zu geben, als Gegenstück und Ergänzung zu Otto Jahns berühmter grosser Mozartbiographie, die einen mehr wissenschaftlichen, musikhistorischen Charakter aufweist. Nohl bemühte sich, die Lebensschicksale und Werke Mozarts im innigen Zusammenhange darzustellen, als das Produkt seines Genies, seines Charakters, seiner Umgebung und Erziehung, sowie seiner Heimat und seiner Zeit. Uns will es bedünken, als ob der Autor diese Aufgabe nicht immer vollständig gelöst habe und als ob er bisweilen, der Durchführung seiner

einmal vorgefassten Idee zuliebe, etwas gewaltsam und willkürlich verfahren sei. Der Bearbeiter aber konnte diesen Fehler unmöglich ganz beseitigen, es sei denn, dass er das Buch von Anfang an neu geschrieben hätte. Da uns keine der früheren Auflagen vorliegt, so können wir nicht einmal feststellen, wie viel der Bearbeiter hinzugetan und vielleicht auch hinweggenommen hat. Jedenfalls könnten wir uns aber eine für die grosse gebildete deutsche Welt bestimmte Mozartbiographie doch noch anders vorstellen, obwohl es vielleicht noch keine andere gibt. Nohl verstand es nicht immer, seinen, im übrigen gewiss hocherfreulichen Enthusiasmus in Schranken zu halten; der Wille geht ihm bisweilen mit der Erkenntnis durch: und doch ist dieser Wille nicht immer stark und kräftig genug, um uns mitzureissen, und seine Erkenntnis bisweilen nicht tief und erschöpfend genug, um uns zwingend zu überzeugen. Da aber Bücher mit derartigen Vorzügen zwar höchst erwünscht, aber ebenso selten sind, so kann mit unseren vorausgegangenen Worten durchaus keine Verurteilung der vorliegenden Mozartbiographie Nohls gemeint sein; es sollte nur gesagt sein, dass sie nicht zu den standard works gerechnet werden kann, ohne welche eine Musikbibliothek nicht vollständig wäre. Aber, wie gesagt, es gibt keine Mozartbiographie bis jetzt, welche die Aufgabe, das volkstümliche Pendant zu Jahns Meisterwerk zu sein, erfüllte. Infolgedessen kann Nohls Werk in Sakolowskis Bearbeitung wohl empfohlen werden. Uebrigens enthält das Buch auch Hinweise auf Richard Wagner als den Vollender der Klassiker; aber diese Hinweise hätten weiter ausgeführt, zum mindesten aber enger mit dem Gegebenen verknüpft werden sollen.

Kurt Mey.

Richard Wagner-Jahrbuch.

Herausgegeben von **Ludwig Frankenstein**. Erster Band. 1906.

Ein starker Band von 538 Seiten, in schöner Ausstattung (Druck der Deutschen Verlagsaktiengesellschaft, Leipzig), mit einem reichen, etwas bunten Inhalt. Die Absicht des Verfassers ist einen Sammelpunkt für die Wagner-Forschung zu bilden, um immer weitere Kreise mit Wagner's „Kunstanschauungen" bekannt zu machen. Eine „Konkurrenz" mit den Bayreuther Blättern liegt ihm durchaus fern, das Jahrbuch soll nur eine Ergänzung dazu bilden. Das Programm ist entschieden dankenswert. Während die Bayreuther Blätter die Grundlage unserer Weltanschauung aufbauen, das Interne vertreten, wäre ein ähnliches Unternehmen für das Externe erwünscht, das den noch nicht völlig Eingeweihten die Einführung dadurch erleichterte, dass ein abgeschlossenes Buch darböte, was man sonst in zahllos verstreuten Zeitschriften suchen muss.

Wie das am besten erreicht werden kann, wird der Herausgeber freilich erst durch Erfahrung erkennen. Der Inhalt dieses Bandes scheint etwas planlos und bunt. Es sind zu viel kleine Aufsätze neben einander, einiges Ueberflüssige, viel Interessantes, aber das Ganze entbehrt noch einer leitenden Idee. Z. B. sind die vorzüglichen Aufsätze von Erich Kloss und Eduard Reuss über die Geschichte und Bedeutung der Bayreuther Festspiele für ein „weiteres" Publikum bestimmt, so wenden sich andere, wie Drews' sehr interessante Paralelle zwischen Zauberflöte und Parsifal an den internen Kenner. Neben den allgemein einführenden Aufsätzen von Kurt Mey über Wagner als Aesthetiker und Gustav Manz über Wagner als Dichter (beide sehr verständnisvoll geschrieben) stehen andere, die nur einzelne Seiten berühren, also wiederum den Kenner voraus-

setzen, wie der von Petsch über die tragischen Grundmotive im „Ring“ (nur zu kurz für das grosse Thema), oder über Wagner in der bildenden Kunst von Seesselberg, und die Opernregie von Geissler, wo auch noch weit mehr zu sagen wäre. Die unterhaltende Zusammenstellung von höhnenden Kritiken, die Chop bringt, ist für die Kenner des Tappertschen Lexikons und der Biographie Glasenapps nicht nötig, wenn Chop auch anregende Betrachtungen daran knüpft.

Kurz, wer sich schon tiefer mit dem Meister beschäftigt hat, findet viel Ueberflüssiges, Bekanntes, und wer eine allgemeine Einführung in seinen Ideenkreis erwartet, findet zu viel Spezialistisches, das ihn erst in zweiter Linie interessiert. Dazu gehört selbst die historisch wertvolle Darstellung der ersten Tannhäuser-Aufführung in Wien mit 13 Briefen des Meisters, die zum grössten Teil unbekannt waren, und Karl Heckels Studie über Malwida von Meyenbug. Wie sich aber Hermann Ritters Aufsatz über die Faustidee hinein verirrt hat, ist nicht ersichtlich. Denn abgesehen davon, dass er gar keine Beziehung zu Wagner zeigt (und wie viele wären da vorhanden!) ist er neben Smolians (Parsifal und sein Ethos) der schwächste des ganzen Buches und scheint geradezu für Schüler geschrieben, die den Faust eben kennen lernen.

Schliesslich ist noch zu bemerken, dass kein Beitrag weitere Kulturfragen berührt, sondern alle sich auf Wagners Kunst und Persönlichkeit beschränken.

Das Fragment aus Wagners Pariser Bericht (1841) „Die Geschichte von den zwei schwarzen Rittern“ gehörte eigentlich als Originalwerk des Meisters an die Spitze des Buches, nicht in die „Miszellen“, wo es sogar in kleinerer Schrift steht und ohne Angabe des Autors im Inhaltsverzeichnis. Oder es passt eigentlich überhaupt nicht hinein, da eine Gesamtausgabe dieser Berichte bald erscheint und also der Hinweis darauf genügte.

Auch Wiederholungen könnten vermieden werden, denn es ermüdet, immer wieder die Geschichte der selben Lebensperiode Wagners zu lesen, gerade die Periode der fünfziger Jahre wird in diesem Bande mehrmals erzählt.

Soviel über die Zusammenstellung des Materials. An sich ist dieses ja, wie schon die Namen der meisten Mitarbeiter verbürgen, im Ganzen vorzüglich. Viele wurden schon erwähnt. Als besonders wertvoll seien noch hervorgehoben: Wagners Verhältnis zu Shakespeare (eigentlich seine Urteile über Shakespeare) von Hermann Speck, eine Art erweiterter Artikel aus Glasenapps Wagner-Encyklopädie; Wagner als Sinfoniker von Grunsky ein höchst bedeutender, klärender und grundlegender Aufsatz. Ebenfalls höchst anregend sind Volbachs Betrachtungen über die Gesangskoloratur bei Wagner. Grävells Darstellung des Tannhäusers als ein christliches (für ihn spezifisch katholisches) Mysterium bringt manche tiefe Bemerkungen über die Erlösungsfrage, aber ob die Auffassung richtig ist, dass Wagner die Schuld des Papstes gemildert habe und somit in diesem Drama nicht als „Protestant“ erscheine, möchte ich nicht entscheiden. — Dem unvergesslichen, treuen Julius Kniese widmet Freiherr von Lichtenberg ein verständnisvolles Erinnerungsblatt (mit Bild). — Höchst verdienstlich, ebenso warm und tief empfunden als scharfsinnig und klar gedacht ist Arthur Seidls Parsifal-Schutz. Das darin zitierte Material (Zeitungsberichte über amerikanisches Kunstwesen) bietet traurigste Zeitdokumente dar, die festzulegen wertvoll ist.

Gerechte Ablehnung finden Paul Moos wegen seines Buches über Wagner als Aesthetiker durch Kurt Mey und H. Dinger (wenn wir auch des letzteren geringschätzige Meinung der Wagner-Encyklopädie natürlich nicht teilen), und Helfrich wegen seines unsinnigen Pamphlets über Tristan und Isolde durch

G. Manz. Die kritische Uebersicht der Wagner-Litteratur der letzten Jahre ist überhaupt recht gut.

Gegliedert ist das Buch in folgende Abteilungen: Biographisches — Mitteilungen — Allgemeine Aufsätze — Die einzelnen Werke — Darsteller und Dirigenten — Chronik, Miszellen, Statistik, Kritik — Register.

Es sind aber Irrtümer, z. T. sogar in Angabe äusserer Tatsachen, stehen geblieben, die den Wissenden verletzen, den Unwissenden falsch belehren. Der Herausgeber wird künftig das Material sorgfältiger prüfen müssen. Um nur die gröbsten hervorzuheben: Wagners Schlussrede zu den Festspielen 1876 wird von Fischbach (S. 126) folgendermassen zitiert: „Ich biete euch die deutsche Oper!“ (Der selbe Verfasser spricht auch von Wagners „Nibelungen-Opern“). Noch schlimmer ergeht es Sakolowski in seinem auch sonst wenig sagenden, im Ausdruck unpassenden Aufsatz über die ersten Parsifal-Entwürfe, wenn er von „Siegfrieds Tod“ behauptet (S. 317), er sei schon 1843 als Schauspiel ausgearbeitet gewesen, „Sieger“, „Savitri“, „Buddha“ für drei verschiedene Stoffe hält und gar das unglaubliche schreibt (S. 324): „dass Wagner im Sommer des Jahres 1860 in Paris seinen Lohengrin „nach langer Zeit einmal wieder hörte“!!! Wie leicht hätte sich der Verfasser darüber unterrichten können, dass Wagner seinen Lohengrin zum allerersten Male in Wien im Jahre 1861 hörte, dass dem Meister (s. Briefe an Liszt, die Sakolowski wahrscheinlich unbekannt sind) im Exil das gerade so herben Schmerz bereitete, dass jeder Mensch in Deutschland den Lohengrin hören konnte, nur sein Schöpfer nicht.*) Dass der Verfasser den Charfreitagsgedanken von 1857 in einer Geschichte der Parsifalentwürfe nicht erwähnt, kann danach kaum Wunder nehmen.

Aeusserlich weniger einschneidend, aber innerlich gerade bedeutungsvoller sind andere Irrtümer wie der, den Drews begeht, wenn er von einer Selbsterlösung im Parsifal spricht. Dabei führt (man könnte sagen: schmuggelt) er diesen Begriff so plötzlich ein, dass man nicht weiss, woher er plötzlich kommt. Aus der Dichtung nicht, denn da hätte er beachten müssen, wie Parsifal den Erlöser anruft: „wie büss' ich Sünder meine Schuld“ und wie er Kundry tauft: „glaub' an den Erlöser“, so dass keinem Zweifel unterliegen kann, wie Parsifal sich von einer höheren Gnadenmacht abhängig fühlt. Aber jener Begriff kommt aus E. von Hartmann, dessen Anhänger Drews ist, so dass er auch jenes Denkers Ausdruck: „Religion des Geistes“ ohne weiteres auf den Parsifal anwendet. Deshalb findet er auch, dass das monistische Prinzip im Parsifal über das Christentum hinausweist, was doch sehr bestreitbar ist, und dass es gedankenlos sei, in Parsifal eine „Verherrlichung des Christentums“ zu sehen. „Gedankenlos“ ist diese Auffassung durchaus nicht, sondern wenn nicht durch das Werk schon begründet, so doch unzweifelhaft durch die Aufsätze des Meisters aus der selben Zeit. Aber wenn dem nun auch so ist, was ist denn Schlimmes dabei?

*) „Unter solchen Umständen mehrt sich meine Sehnsucht; dieses neue Werk, von dem ich nur die Geburtswehen empfunden, selbst auch geniessen zu können, auf eine schmerzliche Weise, und das traurige Gefühl, meinen Kunstschöpfungen gegenüber zu dem Lose der Taubheit und Blindheit verurteilt zu sein, beginnt mich immer niederschlagender einzunehmen: wenigstens wird mir durch die vorhandene Unmöglichkeit, meine Werke selbst aufgeführt zu hören und zu sehen, die Anregung zu neuem Schaffen in so wehtuender Art erschwert, dass ich fast nur mit Schmerz und mit einem unaussprechlich bittern Gefühle an die Ausführung neuer Werke zu denken vermag.“ (30. Jan. 1852.) „Ich nehme mich zwar heftig zusammen, und lasse es niemand um mich merken, aber — Dir sage ich es — meine Wehmut ist gross, mein Werk unter Deiner Leitung nicht hören zu sollen! Jedoch — ich ertrage so manches, und werde auch das ertragen: ich denke mir dabei — ich wäre tot.“ (16. Aug. 1850.)

Warum muss das Christliche abgewiesen werden? Durch die Erhebung über das Confessionelle jeder Art (obgleich drolligerweise jeder streng Confessionelle darin den Ausdruck einer Confession und zwar meistens derjenigen der Andersdenkenden erkennen will) weist den Parsifal nicht über das Christentum hinaus, vielmehr bringt es dieses in seiner Reinheit zum Ausdruck. Ob eine „Religion des Geistes", die das Christentum noch überwindet, möglich ist — überlassen wir der Zukunft zu entscheiden. Vorläufig müsssen wir mit Thode sagen: „wenn wir von Religion sprechen, so meinen wir Christentum." Haben wir denn überhaupt schon „Christentum"??

Wenn Drews ferner Siegfried einen „Repräsentanten der Willensverneinung" nennt — wie man da stutzt bei dieser Vorstellung! — so verwechselt er ihn offenbar mit der „Erlöserin" Brünnhilde.

Trotz dieser Missverständnisse muss man aber anerkennen, dass Drews die Paralelle zwischen Zauberflöte und Parsifal geistvoll und tief durchführt. Ob er es zum ersten Male tut, wie er meint, bezweifle ich, denn mir war der Gedanke schon seit lange vertraut, weiss aber freilich nicht, wer ihn mir eingab.

Dass er zu Papageno und Papagena nicht das Gegenstück in den Naturkindern, den Blumenmädchen Klingsors, fand und dafür eine gesuchte Paralelle mit Kundry setzt, ist merkwürdig. (Beim Namen Sarastro hätte an Zoroaster erinnert werden können!)

Petsch polemisiert gegen Chamberlains Auffassung vom „Ring" mit Scharfsinn, aber mir scheint seltsamerweise, dass beide Recht haben. Interessant ist, dass er die Furcht in den Vordergrund stellt als treibendes Motiv, wenn man ihm auch nicht zugeben kann, dass Wotan „an der Furcht zu Grunde geht, innerlich und äusserlich." In einem Punkt aber irrt er entschieden, wenn er den Vergessenheitstrank als ein „faules (!) mythologisches Mittel, Auskunftsmittel, das plumpe Dreinfahren einer ungefügen Schicksalshand" auffasst und ihn lieber nur symbolisch verstehen will. Jenes ist aber doch daneben auch dramatisches Motiv, das Mittel einer lange vorbereiteten Nibelungenintrigue, wie H. von Wolzogen dies klar und fest in seinen Aufsätzen ausgeführt hat.

Geissler macht mit Recht darauf aufmerksam, wie hoch unsere Regie im Schauspiel über der in der Oper stehe. Aber es erstaunt mich, dass er die Langsamkeit der Stellungsveränderungen bekämpft Das ist ja doch eine notwendige Folge der Teilnahme der Musik am Drama. Die Musik verbreitert alles. Bei einer innigen Verschmelzung der Bewegungen des Darstellers mit dem Orchester müssen sie notwendig breiter sein als im realistischen Drama. Wagner kann man nicht wie Ibsen spielen.

Möge das Jahrbuch viel Anregung verbreiten und so auch zur Kräftigung der Stipendienstiftung beitragen, wie es beabsichtigt wird.

J. Vianna da Motta.

Bayreuth und Draussen.

Antoine Lascoux †.

Der ausübende Künstler und der selbstlos tätige Freund der Sache, das waren und sind noch immer die eigentlichen, persönlichen Kräfte, welche mit dem Werk von Bayreuth eine wirksame Einheit des Geistes und Lebens bilden. Wir haben eines Ausserordentlichen der ersten Art zu Anfang dieses Stückes gedenken müssen; auch ein Ausserordentlicher der anderen, ganz anderen Art ist inzwischen aus dem Leben geschieden, dem wir zum Schlusse noch ein Wort freundlich bewegten Gedenkens zu widmen haben: A. Lascoux, seinem Beruf nach Untersuchungsrichter am Seine-Gericht zu Paris, seinem Wesen nach altbürgerlicher Franzose mit dessen allerbesten und echtesten Eigenschaften, wobei ein korrekter Sinn für Ordnung, Recht und Rechtlichkeit sich mit dem wärmsten Enthusiasmus für die Kunst sonderlich gut verträgt. Und dieser Enthusiasmus galt unserer grossen deutschen Kunst! Dafür gab es keinen Rhein, als der durch die Nibelungenwerke fliesst. Wenn in Paris und damit in Frankreich, nach der so schwer empfundenen militärisch-politischen Niederlage, ein freudiger Aufschwung in die idealen Sphären durch die Aufnahme der Werke des deutschen Meisters in die rege Kunstseele unserer dennoch so kulturverwandten Nachbarn ermöglicht ward: A. Lascoux's unermüdliche, stille und tüchtige Tätigkeit, welche die erste Wagnerperiode in Paris schon vor 13 Jahren schaffen konnte, hat daran das erste Verdienst. Er, bereits 1876 Bayreuther Festspielgast, hat den Franzosen, nicht nur symbolisch, den Weg nach Bayreuth gezeigt; ihm gebührt der Ehrenname des „Vorkämpfers" im vollen Maasse, und als einem Solchen, der gleich ausgezeichnet durch Charakter wie durch Klugheit und Können, weihen wir dem durch alle Zeiten getreu begeisterten und hilfreichen Freunde unserer Kunst unser ehrendes Gedächtnis.

Die Generalversammlung des A. R. W.-Vereins

am 24. Juli 1906

brachte nur eine grössere Diskussion im Anschlusse an einen Antrag des Wiener akademischen Wagnervereins betreffend die Ermöglichung eines Vorkaufes von Festspielkarten durch den Verein, worüber die Versammlung sich in der Form einigte, dass als möglicher Modus zur Erzielung des gleichen Zwecks die frühzeitige Vorbestellung bezeichnet ward. — Laut Bericht der Zentralleitung zählt der Verein 1230 Mitglieder in 19 Zweigvereinen und 25 Ortsvertretungen; doch mag die wirkliche Zahl grösser sein, da die Abrechnungen noch keinen sicheren Maasstab ergeben. — Der Vorort Berlin, die Mitglieder der Zentralleitung, der Delegierte des Curatoriums der Festspielstiftung, die Revisoren wurden wiedergewählt. An Se. Majestät den Kaiser und Se. Kgl. Hoheit den Prinzregenten wurden Huldigungstelegramme abgesandt. —

Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Rechnung über den Stand des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung für **1904/05** und **1905/06**.

Nr.	Einnahmen.	ℳ	₰	Nr.	Ausgaben.	ℳ	₰
I	a) An Fundationszuflüssen von der Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins für $19^{04}/_{06}$ . . .	—*	—	I	Auf Buchbinderlöhne:		
					für $19^{04}/_{05}$	2	90
					für $19^{05}/_{06}$	2	90
	*) Die der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung satzungsgemäss zufallende Summe von 20% der Netto-Einnahme für $19^{05}/_{06}$ mit 1360 ℳ wurde, wie in den letzten Festspieljahren, zum Ankaufe v. Eintrittskarten für die Mitglieder mit verwendet.			II	Auf Zuschuss zur Deckung der Kosten für die Bayreuther Blätter:		
					für $19^{04}/_{05}$	2000	—
					für $19^{05}/_{06}$	2000	—
	b) An Spenden für $19^{04}/_{06}$ . .	—	—	III	Auf sonstige Ausgaben, nämlich: für Stückzins-Vergütungen, Porto etc.:		
II	An Kassabestand:						
	vom Jahre $19^{03}/_{04}$.	34	77		für $19^{04}/_{05}$	46	40
	vom Jahre $19^{04}/_{05}$.	13	32		für $19^{05}/_{06}$	38	40
III	An Zinsen von Aktivkapitalien:						
	für $19^{04}/_{05}$	2922	85	IV	Auf Ausleihung von Kapitalien:		
	für $19^{05}/_{06}$	2927	50		für $19^{04}/_{05}$	4630	—
					für $19^{05}/_{06}$	2958	57
IV	An sonstigen Einnahmen:						
	für $19^{04}/_{05}$	—	—	V	An Kassabestand:		
	für $19^{05}/_{06}$	5	65		für $19^{04}/_{05}$	13	32
V	Aus heimgezahlten Aktivkapitalien und Cursgewinn:				für $19^{05}/_{06}$	—	—
	für $19^{04}/_{05}$	3735	—				
	für $19^{05}/_{06}$	2053	40				
		11692	49			11692	49

Die Aktivkapitalien der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung betragen:
für 1. Juli 1905 = 82 630 ℳ — ₰.
für 1. Juli 1906 = 83 588 ℳ 57 ₰.

Bayreuth, am 14. Juli 1906.

Georg Vogel, Stiftungsverwalter,
Kassier des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Richard Wagner-Stipendienstiftung.

Abrechnung für das Jahr 1905/6.

a) Grundstock-Conto.

Stand am 1. Oktober 1905	ℳ	141448 79
Diverse Spenden pro 1905/6	„	16446.70
Stand am 1. Oktober 1906	ℳ	157895.49

b) Vermächtnis der Frau Anna von der Osten.

Stand am 1. Oktober 1905	ℳ	703.50
Zinsen (auf Stipendien-Conto verbucht)	„	—.—
Stand am 1. Oktober 1906	ℳ	703.50

c) Vermächtnis des Herrn Generalmusikdirektors Herm. Levi.

Stand am 1. Oktober 1905	ℳ	2223.68
Eingegangene Tantiemen	„	1245.60
Zinsen (auf Stipendien-Conto verbucht)	„	—.—
Stand am 1. Oktober 1906	ℳ	3469.28

d) Bernhard Loeser-Stiftung.

Stand am 1. Oktober 1905	ℳ	2400.—
Zinsen (auf Stipendien-Conto verbucht)	„	—.—
Stand am 1. Oktober 1906	ℳ	2400.—

e) Jubiläums-Conto.

Stand am 1. Oktober 1905	ℳ	42386.07
Spende Sr. Hoheit des Herzogs von Anhalt (als abgerundeter Erlös aus der „Meistersinger"-Aufführung des Dessauer Hoftheaters vom 13. Februar 1905)	„	1000.—
Verband alter Herren des Akademischen Richard Wagner-Vereins zu Leipzig (Vermögen des Verbandes nach beschlossener Auflösung)	„	920.—
Musikverein Bayreuth	„	500.—
Landesausschuss Württemberg	„	1048.—
„ Mecklenburg	„	400.—
Mr. Hollnack, Bordeaux	„	6.—
Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam (Ertrag der Schillerfeier am 4. Mai 1905)	„	502.25
Spende des Herrn Kommerzienrat H. Bock, Berlin (w. Verlag eines Männer-Chors v. Richard Wagner durch Herrn Professor Dr. R. Sternfeld, Zehlendorf)	„	1000.—
Jubiläums-Sammlung Berlin (II. Rate)	„	200.—
Orts-Ausschuss Offenbach a./M.	„	590.—
Anhaltischer Landesverein (Ortsgruppen Dessau und Zerbst)	„	500.—
Prager Akademischer Wagner-Verein (Ertrag der Mozart-Feier)	„	165.—
Landes-Verband Böhmen (Dürerbund Oesterreich)	„	203.50

Sr. Durchlaucht Erbprinz von Reuss j. L. (Ertrag einer Fest-Aufführung im Fürstl. Theater zu Gera vom 14. März 1906)	ℳ	5000.—
Herr Ingenieur Ludwig von Bernuth, Graz K. 100.—	„	85.—
Frau Orgler, Berlin	„	30.—
Berliner Ortsgruppe der Musiklehrerinnen (Sammlung bei Gelegenheit eines Vortrages des Herrn Professor Dr. Rich. Sternfeld, Zehlendorf)	„	50.—
Provinzial-Ausschuss Pommern	„	100.—
Landes-Ausschuss Mecklenburg	„	800.—
„ „ Thüringen	„	457.35
Ertrag eines unter dem Patronat von Frau Dr Aennie Noah in Berlin veranstalteten Cyklus von 6 Vorträgen am Klavier über „Tristan" und „Parsifal", die Herr Professor Dr. Rich Sternfeld im Mai 1906 im Hause des Herrn Dr. Noah, Berlin, Lichtenstein Allen 2 gehalten hat	„	1800.—
Landes Ausschuss Hessen-Nassau	„	3680.24
„ „ Württemberg	„	3284.50
„ „ Thüringen (Coburg-Gotha)	„	106.80
„ „ Sachsen	„	7000.—
„ „ der Fürstentümer Reuss	„	1000.—
„ „ Thüringen	„	85.—
„ „ Grossherzogtum Hessen	„	800.—
Provinzial-Ausschuss für Pommern	„	50.—
Orts-Ausschuss Offenbach a./M.	„	80.—
Landes-Ausschuss Bayern	„	6923.66
Intendanz des herzogl. sächs. Hoftheaters und der Hofkapelle (Erlös eines von Herrn Hofkapellmeister Lorenz in Coburg gehaltenen Vortrages über „Das Rheingold")	„	88.80
Zinsen (auf Stipendien-Conto verbucht)	„	—.—
Stand am 1. Oktober 1906	ℳ	80842.17

f) Stipendien-Conto.

Stand am 1. Oktober 1905	ℳ	6045 23
Diverse Spenden	„	3615.50
Zinsen der Conti a—f abzügl. des Agios auf angekaufte Wertpapiere	„	5331.70
	ℳ	14992.43
Hievon ab:		
466 Eintrittskarten an 225 Personen ℳ 9320.—.		
Beiträge zu den Reise- und Aufenthaltskosten an 107 Personen ℳ 4915.—.	ℳ	14235.—
Stand am 1. Oktober 1906	ℳ	757.43

g) Zusammenstellung.

a) Grundstock-Conto	ℳ	157895.49
b) Vermächtnis von der Osten	„	703.50
c) Vermächtnis Hermann Levi	„	3469.28
d) Bernhard Loeser-Stiftung	„	2400.—
e) Jubiläums-Conto	„	80842.17
f) Stipendien-Conto	„	757.43
Gesamtvermögen am 1. Oktober 1906	ℳ	246067.87

Angelegt in:

ℳ 245000.— mündelsicheren Wertpapieren im Werte von	ℳ	242362.50
Bankguthaben	„	3705.37
	ℳ	246067.87

h) Verzeichnis der Spenden

für Grundstock- und Stipendien-Conto.

(Reihenfolge nach Eingang.)

	ℳ
Verlag A. Duncker, Berlin, (vertragsmässige Zuwendung)	5000.—
Herr Architekt Friedr. Hofmann, Graz	50.—
Mitglieder des Rigaer Wagner-Vereins	30.—
Herr Direktor Wippenbeck, Laineck	20.—
Fürstin zu Ysenburg und Büdingen-Wächtersbach Durchlaucht	10.—
Prinzessin Maria zu Ysenburg und Büdingen-Wächtersbach Durchlaucht	10.—
Herr Edward Schmitt, Würzburg	100.—
„ Kleinschmidt jun., Darmstadt	20.—
„ Kommerzienrat d'Hengelière, Würzburg	8.—
„ Freiherr von Oetinger, Darmstadt	50.—
Frau Elmire Selzam, Darmstadt	10.—
Herr Major Selzam, Darmstadt	20.—
„ Thomas Knorr, München	100.—
„ Professor Dr. Prüfer, Leipzig	100.—
„ Friedrich Adelung, St. Petersburg	240.—
Madame Albert Hartmann, Paris	100.—
Frau Gräfin Rechberg, Weitna	100.—
Mrs. Hanson-Catlin, Chicago	20.—
Herr Gustav Berr, Frankfurt a./M.	6.—
„ stud. jur. Diemel, Freiburg i./B.	2.—
Frln. Lina Denzinger, München	20.—
„ Elfriede Hintzke, Liegnitz	8.—
„ Luise L'hardy, Berlin	10.—
„ Toni Merkel, Karlsruhe	10.—
Mr. Victor Nourisson, Alexandria	10.—
Mrs. Hamilton-Ogilvy, Prestonkirk	20.—
Herr Professor Dr. Ludw. Schemann, Freiburg i./B.	10.—
Frln. von Zerzog, Bayreuth	10.—
Ungenannt 5 + 1 + 0,50	6.50
Verlag A. Duncker, Berlin (vertragsmässige Zuwendung	2211.20
Frln. Helga Grönwold, München	30.—
Frau Anna Wendhausen, Klützow	20.—
Frln. Dorothea von Loeben, Mittelschosdorf	250.—
Baron Adalbert von Krüdener, Wohlfahrtslinde	10.—
Frln. Anna Fleischer, Graz	8.50
Zentralleitung des Allgem. Richard Wagner-Vereins	2829.—
Herr Architekt Friedrich Hofmann, Graz	85.—
Richard Wagner-Verein, Graz	50.—
Herr Professor Dr. Karl von Wesendonk, Berlin	200.—
„ Dr. C. Vering, Hamburg	120.—
„ geh. Sanitätsrat, Professor Dr. Kehr, Halberstadt	500.—
Königl. Hoftheater-Intendanz, Stuttgart	20.—
Herr Friedrich Dernburg, Berlin	40.—
Frau Gräfin Schlippenbach, Berlin	1000.—
Herr Hofmarschall Freiherr v. d. Heyden-Rynsch	120.—
„ Graf von Pourtalès Exzellenz, München	40.—
„ Dr. jur. Carl Vering, Hamburg	30.—
„ Adolf vom Rath, Berlin	200.—
Richard Wagner-Verein Cöln	300.—
Frau Erika von Bruckhausen, Naumburg	6.—
Herr Dr. W. Hueck, München	20.—
„ geh. Rat Professor Dr. R. von Kekulé-Stradonitz und Frau Gemahlin	200.—
„ Charles Symons, Gossensass	40.—
„ Georges Khnopff, Bruxelles	40.—
„ Fritz Hoffmann, Bamberg	100.—
„ Graf Wolkenstein-Trostburg Exzellenz, Ivano	300.—
Frau Elise Küchler, Frankfurt a./M.	200.—
Sammlung des Herrn Dr. Kienzl am 20. August	31.—
Herr Fritz Oppenheim, Bremen	20.—
Verwaltung der Bühnenfestspiele	4620.—
Frln. Johanna von Fries, Meran	35.—
„ E. Wolpert, München	14.—
„ Lina Denzinger, München	10.—
„ von Zerzog, Bayreuth	10.—
„ d. L'hardy, Berlin	40.—
Madame Hartmann, Paris	100.—
„ de Potès	100.—
Mr. V. Nourisson, Alexandria	6.—
Herr Hauptmann Rauschning, Charlottenburg	6.—
	ℳ 20062.20

Den hochverehrten Gönnern der Stiftung sei für ihre Gaben auch von dieser Stelle aus nochmals innigst gedankt.

Bayreuth, 1. Oktober 1906.

Die Verwaltung.

Max Gross.

Aus den Vereinen.

Akademischer Wagnerverein zu Leipzig.

Nach dem Jahresbericht 1905/6 fanden im Wintersemester 14 ordentliche Sitzungen statt (Vorträge: O. M. Alb. Gabriel, das Kunstlied; O. M. Walter Müller, die Wesendonk-Briefe; O. M. Walter Fluth, griech.-röm. Musikgeschichte; A. H. Landrichter Dr. Zenker, Gobineau's „Renaissance"; Vorlesungen: Thode, wie ist Wagner zu feiern? Der Oedipusmythos aus Bd. IV der Ges. Schr.; Chamberlain, die Bedeutung des Todes bei Wagner; Diskussion über H. v. Stein); im Sommersemester fanden 11 ordentliche und 8 ausserordentliche Sitzungen statt, worin eine Statutenänderung vorgenommen, ein besonderer Abend für die Erledigung des Geschäftlichen eingerichtet, und wöchentliche Leseabende wieder eingeführt wurden (Vorträge: A. H. Landrichter Dr. Zenker, Ziele und Aufgaben eines akad. W. V's.; O. M. stud. phil. Salow, Goethe's Romantechnik; A. H. Landrichter Dr. Zenker, Wagners Tristan in seinen Beziehungen zu Schopenhauer's Gedankenwelt; A. H. Professor A. Prüfer, Novalis' „Hymnen an die Nacht" in ihren Beziehungen zu W's. Tristan; O. M. cand. phil. Kaiser, Agnes Bernauer-Dramen; O. M. stud. phil. Müller, die Idee des „Ringes" in ihrem Verhältnisse zum Christentum; O. M. stud. phil. Fluth, der innere Zusammenhang der Festspiele in Bayreuth; Vorlesungen: Züricher Neujahrsblatt; H. v. Wolzogen, Bach [„Grossmeister deutscher Musik"], Die Zaubertränke bei Wagner. Vorstand: stud. phil. Paul Salow, stud. phil. W. Fluth (Schriftführer), stud. phil. W. Müller (Kassenwart).

Berlin. W. V. 26. 9. Kammermusik-Abend der Hrn. Ruhtström, Heinecke, Lunden Treff und Prof. A. Egidi (Klavier): Grieg, A-moll Quartett, Strauss, Sonate für Cello und Klavier, Reger, Violinsonate. — 6. 10. Vortrag des Hrn. Dr. P. Ertel über Liszt's Symphonische Dichtungen.

Darmstadt. (Nachtrag), W. V. 14. Mai. Hugo Wolf-Abend von Herrn Dr. Paul Kuhn, Gr.-Hessischem Hofopernsänger; Klavier: Frl. Wiesi de Haan; 25 Lieder von H. Wolf. — 1. 10. Ludwig Hess-Abend: 20 Lieder von L. Hess (Hr. Dr. Hess und Frl. E. Schünemann aus Berlin). — 9. 10. Beethoven-Sonaten-Abend von Edouard Risler aus Paris.

Unsere Leser werden es mit anerkennender Teilnahme vernehmen, dass Fritz Lienhard das erste, Heinrich von Stein gewidmete Heft seiner „Wege nach Weimar", das wir hier angezeigt hatten, in 10000 Ex. weithin hat verteilen lassen, um die Erinnerung an Stein's edle Persönlichkeit und Gedankenwelt bei möglichst Vielen neu zu wecken und zu klären.

General-Register.

Richard Wagner.

Ein ungedruckter Schluss des „Beethoven“. 1.

Egon Aders.

Ist die Erlösung des Bildners in den lebendigen Darsteller in unserer Zeit möglich — und ist sie praktisch zu verwerten? 214.

Ottomar Beta.

„Deutschlands Verjüngung“. 81.

Otto Braun.

Habt Glauben an Gott! 201.

Constantin Frantz.

Briefe an Richard Wagner. 114.

Karl Grunsky.

Neue Schriften über Musik und Musiker. 78. 228. — Tristan und Isolde als Dichtung. 207.

Bernhard Hoffmann.

Die Waldvögel-Motive in Wagners Siegfried. 137.

Franz Liszt.

Brief an Eduard Reuss. 198.

Kurt Mey.

Neue Schriften über Musik und Musiker. 313.

José Vianna da Motta.

Monographien und Anderes. 223. — Ein neues Wagner-Jahrbuch. 317.

Eduard Reuss.

Zur Mozart-Feier. 68. — Liszt's Lieder. 165. 250.

Hans von Wolzogen.

„Wege nach Weimar“. 75. 160. 239. — „Bücher der Weisheit und Schönheit“. 162. — Thode „Kunst und Sittlichkeit“. 237.

George Wrassiwanopulos-Braschowanoff.

Richard Wagner und die Antike. 5. 100.

Gedenkworte.

Vreneli (H. v. W.). 199.
Eugen Gura (H. v. W.). 245.
Antoine Lascoux (H. v. W.). 321.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Der polnische Dichter Mickiewicz über Musik und Poesie. 159.
Nach den Festspielen 1906. (Goethe.) 245.

Litteratur. (S. o.)

Fritz Lienhard, Wege nach Weimar. 75. 160. 234. — Mauritius, Mären und Satiren. 162. — Thode, Kunst und Sittlichkeit. 237. — Kertsch, Mozart-Brevier. — Schott, Hie Welf, hie Waibling 78 — Wolfrum, Bach. — Jahn, Mozart. — Storck, Mozart's Briefe. — La Mara, Altenburg. — Bischoff, deutsches Lied. — Heckel, Hugo Wolf. — Gura, Erinnerungen. — Saint-Saëns, Harmonie und Melodie. 228ff. — Klatte, Programm-Musik. — Bie, intime Musik. — Rolland, Paris als Musikstadt. — Fuchs, Schaubühne der Zukunft — Wimmershof, Oper oder Drama? 223ff. — Wagner-Jahrbuch. 317. — Mous, Richard Wagner's Aesthetik. — Sternfeld, Wagner und Bayreuth. — Nohl, Mozart. 313.

Bayreuth und Draussen.

I. Richard Wagner-Stipendien-Stiftung: 80. 164. 243/4. 323. Bericht: Beilage zu VII.—IX.

II. Allg. Richard Wagner-Verein: Generalversammlung. 241. 321. — Aus den Vereinen: Berlin. 80. 326. — Darmstadt. 80. 241. 326. — Graz. 241. — Hamburg. 80. 242. — Plauen. 242. — Wien. 242. — Leipziger Akad. Wagner-Verein. 326.

III. Richard Wagner-Festspiel-Stiftung. Abrechnung. 322.

Beilagen: I.—III. Statistische Beilage. — VII—IX. Bericht der Landesausschüsse für die Stipendienstiftung. — Verzeichnis der Mitwirkenden bei den Festspielen 1906. — X.—XII. Titel und Inhalt des Jahrgangs 1906.

Umschläge: Litterarische Anzeigen Nr. 156—159. 100 Bücher, 43 Zeitungen, 10 Programme etc., 13 Musikalien, nebst 60 redaktionellen Bemerkungen.

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