

# Anregungen

für

## Kunst, Leben und Wissenschaft.

Unter Mitwirkung von Schriftstellern und Künstlern

herausgegeben

von

Dr. Franz Brendel.

Ersten Bandes viertes Heft.

Inhalt:

Revue über Kunst und Literatur  
der neuesten Zeit, von Arnold  
Schloenbach. II. Artikel:  
Literatur.

Ueber gebundene Rede und deren  
Werth für dramatische Musik,  
von Dr. Franz.

Zur Berichtigung von Missver-  
ständnissen, Richard Wagner be-  
treffend, vom Herausgeber.

Arthur Schopenhauer's Ansicht  
über Musik, von Dr. David  
Asher.

Anregungen vermischten Inhalts.

Leipzig,  
Verlag von G. Neuberger.  
1856.

Jährlich erscheinen 6 Hefte, die einen Band bilden. Preis jeden Heftes 7½ Sgr.

Schop 603/223  
Nr 3

## Revue über Kunst und Literatur

der neuesten Zeit

von

Arnold Schloenbach.

### H. Artikel: Literatur.

Wir haben im vorgehenden Hest dieser „Anregungen“ (Nr. 3 des I. Bds.) die Grundsätze entwickelt, wonach wir unsere Revue zu schreiben gedenken; darauf hinweisend, gehen wir hier sofort zur Hauptsache über.

Zwei Hauptträger der jetzigen freiheitlichen Cultur und Bildung: Naturwissenschaft und Geschichte haben in der Gegenwart die bedeutsamsten Blüthen und Früchte getrieben. Neuester Zeit ist die Geschichte vorwiegend, während im erstgenannten Felde für den Augenblick mehr ein Ruhestand eingetreten, oder vielmehr, als darin hauptsächlich kritisiert und polemisiert und weniger schöpferisch gewirkt wird, als das noch vor einiger Zeit der Fall war. Was Moleschott, Vogt, Büchner zc. bedeutsam und gewaltsam anregten, was da wie mächtige Brander zündend, leuchtend und vernichtend in die bis dahin so exclusiven und verrammelten Systeme und Richtungen fuhr: das ist jetzt erst in den eigentlichen Gährungs- und Läuterungs-Process der Kritik und Polemik getreten und wir wissen es schon von Aristoteles an: jemehr kritisiert wird, desto weniger wird producirt. Ein beachtenswerthes Zeichen der Zeit ist indessen auch hier zu bemerken: gerade diejenigen Bücher, die am heftigsten angegriffen wurden, sind am lebhaftesten verlangt worden, z. B. Vogt's Köhlerglaube und Wissenschaft und Büchner's Kraft und Stoff. — Wie auch die eigentliche Fachgelehrsamkeit von den neuen Strömungen der Naturwissenschaft immer mehr gelockert wird, sehen wir an der ihr freilich zunächst stehenden Medicin: diese ist durch Boek's Buch vom gesunden und kranken Menschen in eine neue Phase getreten; sie ist freier, fruchtbarer geworden und der außerordentliche Absatz, den dieses ebenso einfache als in seinem Gebiete revolutionäre Buch gefunden hat, muß auch für denjenigen von perspectivischer Bedeutung sein, der ihm sonst fern oder gar entgegen steht.

Von historischen Werken wurde Schloffer's bereits zum allgemeinen Nationaleigenthum gewordene Weltgeschichte für das deutsche Volk nun endlich dem langersehnten Abschluß sehr nahe geführt; Gervinus' hochsinnige und in echt historischem Geiste begonnene Geschichte des 19. Jahrhunderts erschien im 1. Thl. des 2. Bandes; der feine und geistvolle Charakteristiker Ranke ließ den 4. Bd. seiner Französischen Geschichte erscheinen; der ernste und schöne Forscher M. Duncker den 2. Bd. seiner Geschichte des Alterthums und der treffliche Häusser den 3. Bd. seiner Geschichte der Deutschen, vom Tode Friedrich's des Großen bis zur Begründung des deutschen Bundes. Von außen her erschienen zwei neue Bände eines der großartigsten und herrlichsten historischen Werke aller Zeiten und Völker: von Macaulay's Geschichte Englands. — In der Literatur-Geschichte kamen zum Abschluß die Werke von Jul. Schmidt und Rud. Gottschall. — Geschichtswerke im eigentlichen Sinne des Wortes kann man indessen die Werke Beider nicht nennen; sie sind vielmehr die künstlich-systematisch zusammengesetzten Journalartikel, die beide Verfasser seit einer Reihe von Jahren nach Zufall, Bedürfniß und Nothwendigkeit des Augenblickes schrieben; es ist Mosaik all überall; der Organismus, die natürliche Entwicklung, die nothwendige Consequenz und die naturgemäße Gliederung, wie das Alles das wahre Geschichtswerk in und an sich tragen muß, ist hier erst nachträglich, also auch nur unvollkommen angestrebt worden. — In Geist, Behandlung und Intention sind beide Werke unendlich weit getrennt; indessen können sie ganz gut neben einander bestehen, ja, in gewissem Sinne deckt oder ergänzt eins das andere. — Viele Leser, auch bedeutende, werden das Werk von Jul. Schmidt werthvoller und nützlicher finden als das von Gottschall; wir selbst sind auch weit entfernt davon, dem Ersteren ein großes Talent und eine, namentlich für unsere schlotterige Literaturzeit, außerordentliche Nützlichkeit abzusprechen; ihm diejenige Achtung, ja in manchen Punkten Bewunderung zu versagen, die eben jenes Talent, sein großer Verstand, sein außerordentlicher Fleiß, seine consequente Wirksamkeit verdienen; aber wir müssen und wollen bekennen, daß das Werk von Gottschall bei aller Schärfe und Strenge seines Urtheils einen wohlthuenden, schönen, sittlichen Eindruck macht, während das von Schmidt immer peinigender und häßlicher erscheint; immer weniger Gerechtigkeit, Honnetität und kritische Sittlichkeit bekundet. Gottschall ist der schöpferisch mitempfindende Kritiker, der uns nur darum strenge tadelt, um das Schöne desto schöner erscheinen zu lassen; er sagt mit Brutus: „laßt Opferer uns sein, nicht Schlächter; zerlegen laßt uns ihn, ein Mahl für Götter, nicht zerfleischen.“ —

Schmidt aber schlachtet, zerfleischt und zwar mit Wollust, um zu schlachten, um zu zerfleischen, um die Macht seiner kritischen Beile und Fäuste zu zeigen; er ist der große van Aken, der große Thierbändiger der Literatur; der Mephisto, der Nihilist im Reiche des Schönen und Idealen; und er kokettirt gleichsam damit; er bezwingt sich jedesmal, wenn eine rein menschliche Regung ihn zu erfassen droht, damit er nur ja nichts an dem Ruhme dieser seiner Stellung einbüße. — Und in diesem Ruhme, dieser Stellung und bei diesem Bewußtsein seiner Macht ist er doch ein armer, unglücklicher Mann; viel ärmer, unglücklicher als irgend einer der jungen Geister, dem er höhniisch die ersten jungen Flügelein ausriß, womit sich derselbe zum erstenmal erheben wollte von der Erde und über des Tages Qualm und nun daliegt und warten muß, bis neue Flügelein gewachsen sind. Zu der Anerkennung, Achtung, Bewunderung und dem Abscheu, so man diesem Kritiker zollen muß, kommt auch noch das Mitleid; man sieht hier eine, von Natur aus höchst bedeutsame, spartanisch strenge, mit echt sittlichen Intentionen ausgerüstete Kraft: verdorben von der Journalistik, von der Gegenwart und von dem Dämon der Eitelkeit; glaubend, innerlich und äußerlich frei zu sein und zu herrschen und doch nur ein Werkzeug der eigenen Leidenschaften und klugen Partheien; glaubend, zu den Freisinnigen zu gehören und doch der Reaction ebenso gut dienend wie Muckerthum und Aberglaube. Wer dem Volk oder auch nur dem Einzelnen seinen Glauben an das Ideal, seine Wärme, seine Begeisterung, sein Hoffen für irgend ein Schönes zu stören trachtet oder gar untergräbt; ihm alle stürmisch klopfenden Adern unterbindet; ihm hohe und edle Gedanken ansziehen will wie hohle Zähne; die freudige Empfindlichkeit wie die frühliche Schaffungskraft zerstört: der vergiftet ihm sein Herz, der ruiniert ihm seinen Charakter, der hilft dazu, aus Sklaven Bediente, aus Männern Philister zu machen und so der Reaction auf's beste vor- und nachzuarbeiten. — In diesem Sinne genommen nennen wir auch die Literaturgeschichte von Jul. Schmidt eine unsittliche und reactionäre und die von Gottschall eine schöne und freisinnige. Daß das Gottschallsche Werk auch weit ausführlicher in der Materie und das Schmidtsche Werk oft die auffallendsten Lücken und Sprünge zeigt, sei noch nebenbei bemerkt.

Das bedeutendste literarhistorische Werk neuerer Zeit ist jedenfalls die Geschichte der englischen Literatur von Hermann Götter, der erste Theil der von ihm intentirten Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Ein echt historisches Werk in innerem Organismus, an äußerer Gliederung und consequenter Entwicklung; ein geschlossenes, gegossenes Ganze, aus Einer Grundidee hervorgegangen. Ein gründlicher Forscher, ein feiner

Denker, ein liebevollhumaner Geist, ein freisinniger Charakter und ein ebenso scharfer als besonnener Dialektiker tritt uns hier überall aus dem Einzelnen wie aus dem Ganzen entgegen und ohne die Grenzen der eigentlichen Literaturgeschichte gesprengt zu haben, hat er dieselben doch nach Möglichkeit ausgedehnt, so daß wir das vortreffliche Buch nicht allein eine spezifische Literaturgeschichte nennen dürfen, sondern darin auch eine Art Culturgeschichte erblicken können; die historische Nothwendigkeit der einzelnen literarischen Erscheinungen und Richtungen sind mit Klarheit aus den betreffenden Culturphasen entwickelt. Darstellung und Sprache sind edel und schön, jedem Gebildeten wohlthuend, jeden Strebsamen anregend und fesselnd. Macaulay's erhabener Genius hat jedenfalls auf den Verfasser dieses Buches einen großen Einfluß ausgeübt. Mit Hochachtung sehen wir dem 2. Bd. dieses Werkes: Geschichte der französischen Literatur, entgegen. — Nennen wir hier auch noch als ein werthes und nütliches Buch die culturgeschichtlichen Vorlesungen von Karl Biedermann, die der Verleger desselben unter dem Titel Frauen-Brevier herausgegeben hat. Vorlesungen, die Biedermann vor einem großen Frauenkreise in Leipzig hielt und die hauptsächlich für gebildete und nach Bildung strebende Frauen geeignet sind; eigentlich sind sie ein, speciell für diesen Zweck, gewählter und erweiterter Auszug aus des Verfassers Culturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Wie diese Vorlesungen in Leipzig von Mund zu Ohr nützlich und schön anregten und wirkten, so werden sie es auch in diesem Buche thun; ein gescheidter Kopf, ein ruhig sinniger Geist, eine vollkommen gefeilte Form, was auch hier wieder aus Biedermann entgegen tritt, wird nie verfehlen, namentlich auf gebildete Frauen zu wirken und wir wollen nicht mit kritischer Schärfe die Ungleichheit auseinandersetzen, worin die verschiedenen Abtheilungen des Buches behandelt sind, worin manche gleichwichtige Gegenstände jetzt mit rapider Kürze, dann mit großer Ausdehnung erledigt werden. Das Ganze ist eben, wir möchten sagen, ein Gelegenheitsbuch und trägt also auch die Fehler eines solchen; aber immer ist es ein gutes, nütliches, empfehlungswerthes Buch. —

Zu den kunsthistorischen Werken von Rügler (Geschichte der Malerei), Förster (Geschichte der schönen Künste) und Overbeck (Altenthümer und Kunstwerke Pompejis) gesellte sich noch Ad. Stahr's Torso („Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten“). — Das im ersten Artikel dieser Revue citirte Wort: „Schlagt ihn todt, den Hund, es ist ein Enthusiast!“ rührt von Ad. Stahr her und wollten wir es bei ihm selbst anwenden oder hätte er selbst es gegen sich anwenden wollen, so wäre er längst nicht mehr; aber es war das gar nicht so böse von ihm gemeint;

er hat es sich nur gewaltsam angeeignet, er hat sich darin gegen seine Natur unnatürlich hineingedacht; das geht aus allem hervor, was Stahr geschrieben; das geht auch aus seinem vorliegenden Buche hervor. Ohne daß er es weiß und will, ist Stahr durch und durch Enthusiast; das Beste, Schönste und Tiefste, was er geschrieben, verdankt er nur seinem Enthusiasmus; dieser war ihm das wassertragende Kameel in der Wüste seiner pädagogischen Laufbahn, der rettende St. Bernhardshund aus dem Schnee und Frost seiner großen Uebergangs-Periode bis zu seiner festen Stellung als Schriftsteller; er rettete ihn dann vor Versumpfung, Guido-Stromerei und Niedertracht der Journalisterei und machte ihn Jahre lang zu einem Kritiker von seltener Frische, Kühnheit, Schärfe, schöpferischer Kraft und sittlicher Charakterwürde; — aber Stahr ist nicht mehr der Mann, der er war; er verleugnete seine rettende und schützende Göttin und sie fing an ihn zu verlassen und er fing an ein recht moderner Journalist zu werden; ein Kritiker für en gros- und en detail-Geschäft; mit Wehmuth mußte man hinblicken auf diese sonst so prächtige und nun so ganz andere Erscheinung, und er wollte sich dafür rächen, an sich selbst und an der Zeit und an Anderen und da rief er eben aus: „Schlagt ihn todt, den Hund, es ist ein Enthusiast.“ — Aber in Mitten solcher Entwicklung trat er doch noch einmal hin zum Duell seiner früheren Kraft und trank daraus noch einmal in tiefen, vollen Zügen und dann schrieb er das vorliegende Werk; das heißt: dann schrieb er dasjenige desselben, was darin am vortrefflichsten, frischesten und unmittelbarsten ist; was aus eigener, directer Anschauung in ihm erwuchs; alles andere ist nur compilatorisch, mit großem Fleiße, aber auch mit großer Schwere aus einer Unmasse alter und neuer Schriftsteller zusammengetragen und so sehr nützlich auch oft dem Kunst-Forscher und -Kritiker der Philologe wird, so oft auch wieder hängt sich derselbe als gelehrtes Blei an die kühne Freiheit und Schönheit seiner Forschungen und Urtheile. Dann schreibt er weit leichter, als es sich liest; dann macht er sich's leichter als dem Publicum und wendet eine immense Gründlichkeit an, um eine Sache zu beweisen, die an sich gleichgültig oder auch gar nicht wahr ist; so z. B. die von ihm so außerordentlich vertheidigte Begründung der griechischen Kunst im Cultus des Orients. Das Buch ist das merkwürdigste Gemisch von Schärfe, Schönheit, Freiheit und Kühnheit des Geistes und der Empfindung, der Forschung und des Urtheils mit Unselbstständigkeit, Weiterschweifigkeit, Zusammenhamsterei zu vielen Bogen, Pedanterie und unsuchbarer Gelehrsamkeit. Unter allen Umständen aber ist es ein werthvolles, verdienstliches Unternehmen: dem Besucher der verschiedenen Antikennuseen Europas das Mittel zu bieten, die wichtigsten und berühm-

testen Werke der alten Plastik und Malerei mit ästhetischem Nutzen und künstlerischem Verständniß betrachten und würdigen zu können; die dem Allgemeinen sonst fernliegende Archäologie populärer zu machen und so den Sinn für das Schöne und Erhabene immer mehr zu erwecken und zu befruchten. Und zu bescheiden nennt der Verfasser sein Werk „Torso,“ „weil — wie er sagt — unser ganzes Wissen von der alten hellenischen Kunst, von ihren Künstlern und Kunstwerken eben sowohl, wie alles, was uns von ihren Leistungen übrig geblieben, selbst nur ein Torso ist;“ — darum aber ist sein Werk über diesen Torso der alten Kunst kein solcher, kein Fragment ohne Hand und Fuß, sondern ein tüchtiges, respectables Ganze, und wenn auch nicht gegossen, oder aus einem Stück herausgearbeitet, sondern mosaikartig zusammengesetzt, so doch immer auf gesundem Fundamente stehend. —

Noch gehört der neuen kunstgeschichtlichen Literatur an: Geschichte der Musik von Franz Brendel, in ihrer zweiten, vollständig umgearbeiteten und vermehrten Auflage. Der Herausgeber dieser „Anregungen“ ist zufällig der Verfasser dieses Buches, und eben weil er das ist, halten wir ihn für zu geistreich, als daß er aus pröder Philisterei die nachfolgenden Worte über ihn zurückhalten und so der historischen Treue unserer Darstellung entgegengetreten wird. Nicht der Verfasser lehrte uns sein Buch achten, sondern die Vortrefflichkeit seines Buches führte uns erst dem Verfasser nahe und wir lernten darin die Objectivität, die klare, gerechte, echthistorische Behandlung seines Buches noch um so höher schätzen, je mehr wir die scharfe Parteilichkeit des Verfassers in seiner Thätigkeit als Redacteur kennen lernten. Konnten wir hier auch nicht immer mit ihm gehen, ja in wenigen Fällen unbedingt zu ihm halten: dort fanden wir uns überall, denn es galt da keine einseitigen Partei- und Tages-Fragen; es galt da dem ewig Wahren, Großen, Cultur- und Weltgeschichtlichen in dem Entwicklungsgange der Musik; in der Charakteristik ihrer Repräsentanten und in der Erfassung, Behandlung und Darstellung der Elemente, fanden wir einen gründlich gebildeten, philosophisch historischen Geist, eine maßvolle Begeisterung und Schärfe, und einen hohen, sittlichen Ernst. — Es gehört eine Bornirtheit und Erbitterung äußerster Art dazu, den Historiker Brendel vom Redacteur Brendel nicht trennen oder unterscheiden zu können oder zu wollen; bei dem Historiker nicht einzusehen, wie viel Falsches, Albernnes, Lügenhaftes man dem Redacteur aufgebürdet hat. Bei nur etwas gesundem Menschenverstande muß auch der heftigste Gegner des Redacteurs dem Historiker gerecht werden. Die neue Auflage seines Buches ist namentlich in der zweiten Hälfte wesentlich

ungearbeitet und in Betrachtung der neuen Zeit bedeutsam vermehrt worden. Schichtung und Gruppierung des Materials haben gewonnen in Feststellung der allgemeinsten Gesichtspuncte, der Kategorien, der Hauptphasen oder Erscheinungen in Verbindung mit den wichtigsten Erscheinungen des allgemeinen Geisteslebens; auch für die Wiedererweckung der Meisterwerke der verflossenen Jahrhunderte ist bedeutsam angestrebt. Die handliche, so leicht zugängliche Form der Vorlesungen ist beibehalten. Der Leser hat da in vielen kurzen Abschnitten immer ein Ganzes vor sich; einen zeitgemäßen Ruhepunct und doch immer den rothen Faden fortschreitender Entwicklung in Händen. —

Die biographische Literatur- und Kunstgeschichte fand bedeutenden Zuwachs in den Werken von Schurz über Lenau, Zahn über Mozart und Ed. Boas über Schiller; auch Schlosser's Werk über Dante gehört hierher. Das Werk von Ed. Boas: Schiller's Jugendjahre (nach dem leider zu früh erfolgten Tode des Verfassers von seinem Freunde W. v. Maltzahn herausgegeben), ist jedenfalls das bedeutendste, weil gründlichste und sicherste, Quellenbuch über den betreffenden Gegenstand. Es bringt eine Menge neuer Data und Thatsachen an's Licht und vernichtet eine Menge falscher Angaben, die bisher als Thatsachen galten. Es läßt in die erste Entwicklung Schiller's viel neue und interessante Blicke thun; es läßt uns des Verfassers Fleiß und Pietät schätzen; es läßt uns innig bedauern, daß es ihm nicht vergönnt war, das begonnene Werk zu vollenden. — Ueberraschend und erfreuend mußte der gebildeten Leservelt die Nachricht sein, daß der ehrwürdige Historiker, der strenge, ernste, herbe Gelehrte, unser Schlosser, ein Werk über Dante herausgegeben habe. Noch mehr überraschen und erfreuen mußte das Werk selbst, denn der große Gelehrte hat hier nicht ein gelehrtes Buch gegeben, er tritt vielmehr den gelehrten Hypererklärern Dante's gegenüber und sucht in Dante weit mehr den Dichter und Darsteller auf, als den Gelehrten, Politiker und Dogmatiker, und zwar den Dichter der Freiheit, Liebe und Wahrheit. — Picci, Landino und Bellutello dienen ihm indessen als Hauptgrundlagen seiner Untersuchungen und Erklärungen; nur die Abhandlung über das „Paradies“ ist durchaus Schlosser's eigenes Forschen und Urtheilen. —

Den Uebergang aus dem Gebiete der bis jetzt von uns besprochenen Literatur zur Literatur der Poesie bietet uns des ausgezeichneten Forschers und Dichters R. Simrock neu herausgegebenen Edda, sodann die Classische Vorschule von Löwenthal. Diese ist eine geschichtlich geordnete Auswahl des Edelsten und Schönsten aus der poetischen Literatur der Griechen

und Römer; nach den besten Uebersetzungen, mit literaturgeschichtlichen und biographischen Einleitungen, kurzgefaßter Mythologie und Metrik, sowie mit den nöthigen Erläuterungen und Anmerkungen. Auswahl und Gruppierung sind ebenso vortrefflich, als die Interpretationen gründlich und klar. Das Werk ist nicht allein der reiferen Jugend beiderlei Geschlechts, sondern überhaupt jedem Bildsamen und Gebildeten durchaus zu empfehlen. Es emancipirt von allem gelehrten Qualm und läßt durch freies Selbststudium das gewinnen, was bisher nur durch Angst und Mühe zu gewinnen war. Der Herausgeber hat sich damit ein entschiedenes Verdienst erworben und sich als Mann von Geist, Geschmack und Bildung gezeigt. —

Bei Betrachtung der neuen poetischen Literatur ist es bedenklich, daß seit dem meteorartigen Erscheinen von Hermann Lingg in der Lyrik nichts mehr von irgend einer höheren Bedeutung erschien; gewiß ist das bedenklich, denn ein Volk, das nicht mehr singen kann, ist wie ein scharfgeforsteter Wald, in den sich keine Nachtigall mehr wagt; wie ein verwachsenes Feld, das keine frische, dampfende Furchen mehr hat, worin sich die Lerche so gern verstecken mag. An Späzen und abgerichteten Dompfaffen und Rothkehlchen fehlt es zwar keineswegs, aber die singen eben nicht. Im Epos wüßten wir auch nichts Neues von hervortretender Bedeutung, wenn sich nicht das soeben angekündigte Sebastopol von Rud. Gottschall als ein solches erweisen würde. Nach Gottschall's Namen und auch wirklich Geleistetem sollte man es annehmen dürfen; nach den Bruchstücken, die Journale davon brachten, kündigte es kühnen und hohen Sprachschwung, eine dunkelglühende Farbenpracht der Bilder, aber weniger eigentlichen Inhalt an.

Unter den Romanen der neuesten Zeit bezeichnen wir Victor Scheffel's: „Eckehard. Eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert,“ als den vortrefflichsten; hier haben wir ein originelles Kunstwerk, gebaut auf gründliche historische Studien; eine echte, unmittelbare Dichtung, die nur sich selbst und keinen Verleger und kein Publicum zum Zweck hatte; eine ursprüngliche, frische Kraft, mit gesunder und zarter Empfindung, mit echtem sprudelndem Humor; mit frappanter und naturwahrer Charakterzeichnung; ein Buch, das uns in Vielem an Walter Scott erinnert. — Sehr treu gehalten, im Anfang nur etwas breit und schwer zu lesen und durch die ganz unnöthigen Zahlenhinweisungen aufgehalten, ist der alte Chronikensstyl, worin erzählt wird, und es ist nicht allein diese äußere Form, die glücklich gehandhabt wurde: sondern die ganze Art und Weise des Buches, der ganze Geist desselben ist so durch und durch

mit historischem Leben getränkt, wir haben das Leben und Treiben, die Menschen und Thaten jener Zeit so lebendig vor uns, wie wir ein ähnliches aus keinem deutschen Roman uns zu erinnern wissen; und doch führt uns der Verfasser seine Menschen mit ihren Conflicten, Leidenschaften und Dualismen so innig nahe vor unser modernes Empfinden, daß wir uns gar nicht so sehr in eine fremde, uns fernegelegene Welt versetzt fühlen; denn das was er uns in jenen Menschen und ihren Empfindungen schildert, ist das reine Menschliche, das Uranfängliche und Nieverschwindende in der Menschenwelt, das sich nur anders äußert und formt, je nach anderen Zeiten und Sitten. Und dieser beste Roman der neuesten Zeit ist wohl am wenigsten gelesen, am wenigsten besprochen, grade wie desselben Verfassers prächtiger Trompeter von Säckingen; ein humoristisch-lyrisches Epos kostbarer, liebenswürdiger Art, das jedenfalls einige Duzend „Dichter“ der neuen Zeit aufwiegt, deren Buchbinderpoesie verschiedene Auflagen erlebte. Woran das liegt? das zu beantworten wäre wieder eine ganz andere Aufgabe als wir uns hier gestellt haben. —

„Soll und Haben“ von Gustav Freytag ist uns der zweitbedeutendste Roman neuester Zeit; keinesfalls ist er so bedeutend wie sein Erfolg war und wie die zahlreichen Freunde und Parteigenossen des Verfassers und seines Freundes Jul. Schmidt ihn ankündigten und beurtheilten; keinesfalls ist er so gering zu stellen, wie viele heftige Gegner sich bemühten ihn zu stellen. Das Buch verdankt seinen außerordentlichen Erfolg ebenso seinen großen Vorzügen wie seinen großen Mängeln, d. h. den Vorzügen und Mängeln seines Verfassers, von dem es, — wie jedes seiner Dramen, — ein lebendiger Abdruck ist. Freytag ist ein wirklicher, ein liebenswürdiger, geistreicher, aber durch und durch moderner Dichter, der nicht mit tiefem, aber mit feinem und scharfem Blicke unsere Gegenwart anschaut, d. h. weniger ihre großen, allgemeinen, historischen Ausströmungen, als vielmehr ihr Dertliches, Locales, Zufälliges: den Salon, das Boudoir, die specifsche Gesellschaft. In diesen Elementen bewegt er sich mit großer Elasticität, mit Anmuth und Liebenswürdigkeit, mit solcher Kraft, wie eben der modische Frack sie zuläßt und was auf dieser obersten Schichte unserer Gegenwart auch an historischen Elementen sich abspiegelt, das faßt er scharf und entschieden auf und bringt es zu entschiedener Gestaltung. Er hat geschmackvollen Witz und gesunde Laune, die sich sogar oft zu echtem Humor zu erheben weiß; er hat ein ebenso warmes als verständiges Gefühl, durch das man oft nicht ohne Nührung und Heiterkeit das tragikomische Schellengeltingel eines „ernsten Narren“ vernimmt; er berührt wohlthuend mit der Sicherheit eines in sich und nach Außen hin freien Mannes von Bildung und Intelligenz, und in gewisser naiver Natur-

lichkeit weiß er manche Menschen, Scenen und Situationen in außerordentlicher Treue und Wahrheit zu schildern. Alle diese schönen und großen Vorzüge, in seltener Weise in ihm vereint und in „Soll und Haben“ den vollsten Ausdruck, die breiteste Geltung findend: sie mußten wohl dem Buche einen Erfolg geben; sie müssen stets Liebe und Anerkennung abnöthigen. Aber Freytag ist kein echt schöpferischer Genius, der entweder in die Tiefen der Menschenbrust hinabzusteigen und von dort her reinmenschliche, ewig bewegende Conflict des Lebens mitzubringen oder mit kühner, starker Hand in die Geschichte zu greifen und der Gegenwart einen Spiegel der Vergangenheit in tiefer, leidenschaftlicher, dramatischer Bewegung vorzuhalten vermag. Es fehlt ihm an Phantasie und Pathos, sich aus sich selbst herauszudenken; es fehlt ihm an Größe und Schwung, eine tiefe, gewaltige Idee in sich aufnehmen zu können; es fehlt ihm sogar an Größe des Charakters, dies thun zu wollen. Der haut gout des Schaffens wie des Lebens ist es, was ihm hauptsächlich Freude macht; eine gewisse kühle, vornehme Arroganz der Intelligenz, eine gewisse geistvolle Frivolität ist es, mit der er jeder großen Leidenschaft, jeder tiefen Frage der Zeit aus dem Wege geht oder sie noch lieber aus dem Wege zu räumen sucht; mit der er lieber blenden als begeistern, lieber brilliren als erschüttern, lieber gefällig als kühn, lieber elegant als tief sein will; Höhe der Anschauung ist ihm lieber als Höhe und der reiche, merkwürdige Geist, den die Natur dazu bestimmt hatte ein Apostel der Dichtung zu werden, zog es vor, ihr Dandy zu sein. Aber alle diese Mängel mußten ebenso wie jene Vorzüge dem berühmten gewordenen Romane seinen Erfolg sichern. Die große Lesermasse fühlte sich davon theils imponirt, theils gaben sie ihr eine so recht unge störte Behaglichkeit und Sicherheit; sie brauchte dabei nicht tief zu denken, nicht hoch zu empfinden; sie wurde von den Leidenschaften nicht erschüttert, sondern nur angenehm frottirt; sie wurde nicht in die brausenden, schäumenden, pochenden Werkstätten und Katakomben der Geschichte der Gegenwart, sondern nur an den sauber gedeckten Tisch schmackhaft zubereiteter „brennender Fragen“ geführt. Das Alles mußte der großen Masse der Tiefenbacher der gebildeten Gesellschaft entzückend sein; dazu nun noch die so billige Apotheose des Kaufmannsstandes und die unverzeihliche Verfolgung des Judenthums; so aus Jenem und Diesem ist der Erfolg des Buches erklärt. — Immerhin aber bleibt derselbe ein neuer, schöner Triumph der Literaten über die Gleichgültigkeit des Publicums, und jeder Betheiligte an demselben muß dem Erkämpfer desselben dankbar dafür sein. Immerhin auch wird das Buch einen ehrenvollen Platz in unserer modernen Literatur beanspruchen können und behalten. —

Unter den deutschen Schriftstellerinnen der Gegenwart ist Fanny Lewald (jetzige Stahr) jedenfalls die bedeutendste und ein neues Buch von ihr macht es jedesmal einem gebildeten Leser solcher Lectüre zur Pflicht, es kennen zu lernen. So auch ihren neuen Roman „Die Kammerjungfer.“ Wie bei ihren früheren Werken, so bekennen wir gern auch bei diesem: die künstlerische Gesinnung dieser Schriftstellerin ist ebenso achtungswerth wie ihre politische, und wenn sie die letztere auch manchmal etwas auf Kosten der ersteren zu cultiviren und fruchtbar für das Leben zu machen suchte, so ist das in unserer characterlosen Zeit zu respectiren und geht sie darin doch auch nie so weit, um künstlerisch unangenehm zu werden. Wir achten ihren Geist, ihre weite, freie Bildung, ihre Kenntnisse und ihre Intentionen überhaupt; wir anerkennen die Klarheit oder eigentlich noch mehr die Schärfe, womit sie tiefe psychologische Conflict des innern und äußeren Lebens, ganzer Verhältnisse und einzelner Individuen aufzufassen und darzustellen, wenn auch nicht immer mit gleichem Glücke zu lösen weiß; wir verfolgen mit lebhaftem Interesse manche Situationen bedeutsamer Art, manche Züge, die sie fein und sicher den Tiefen der Männer- und Frauen-Seelen abgelauscht hat, manche große und weite Verhältnisse, die sie mit scharfer Dialektik aus dem modernen Leben entwickelte. Aber wie früher, so auch jetzt: eine bedeutende Dichterin, eine echte Künstlerin ist Fanny Lewald nicht. Ihr Geist ist mehr chemisch als schöpferisch; ihre scharfe Dialektik aus der Stadt „der reinen Vernunft“ giebt ihren Werken etwas Herbes und Sprödes; in ihren Menschen klopft kein Puls unmittelbaren Lebens; es fehlen auch ihr Stimmung, Pathos, Schwung, Begeisterung, künstlerische Höhe und Tiefe; es fehlt eben der echte Gottesfunke des Dichters von Gottesgnaden. Und immer mehr und mehr ist diese bedeutende und merkwürdige Frau in capriziöses Experimentiren gerathen; immer mehr ist sie „von des Gedankens Blässe angekränkelt,“ immer weniger fühlt man in ihrem Schaffen den dem Dichter doch ein für allemal nothwendigen Glauben an das ewig Schöne, ewig Wahre, ewig Göttliche in menschlicher Erscheinung heraus. Es ist etwas Unzufriedenes, Ungesundes in ihr ganzes Wirken und Walten hineingekommen; der grausamen Wahrheit zu liebe wird sie oft unschön, und in ihrem ebenso starren als haltlosen Unglauben an das Stete im Menschen ist bei ihr alles nur „Wandlungen;“ man kommt zu keinem reinen, echt wohlthuenden Genuß; im vorliegenden Buche ist die Figur der Hanne die einzige echt gesunde und schöne; ist die Scene zwischen Hanne und Ludwig nach der Flucht Mariens die einzig wahrhaft schöne, poestevolle, naive ergreifende. — Die vorerwähnten Vorzüge der Verfasserin sind indessen so bedeutsam, so selten in Eins zu treffen und die neuen Romane der übrigen Frauen

und einer großen Anzahl Männer sind so unbedeutend, daß das vorliegende neue Buch unserer Schriftstellerin immerhin noch einen bedeutenden Platz einnimmt und ein guter Ersatz für fehlendes Bessere genannt werden muß.

Einer der originellsten Erzähler neuerer Zeit ist G. Keller, der mit den ersten Bänden seines grünen Heinrich sofort ein sehr merkwürdiges Talent bekundete. Jetzt hat er uns eine Sammlung von fünf Erzählungen dargeboten: „Die Leute von Seldwyla,“ novellistische Charakterzeichnungen aus einer sonderbaren kleinen Schweizer Stadt. Ein durchaus interessantes Buch; auch in seinen Fehlern interessant. Humor und Ironie, Originalität und frische Naturwahrheit, feine Menschenbeobachtung, frappante Charakteristik und oft echt rührende Gefühlstöne finden wir mehr oder weniger in jeder einzelnen dieser Erzählungen; aber überall hin fühlt man auch einen großen Leichtsin des Schaffens; wir meinen nicht den Leichtsin zu großer Flüchtigkeit, Ungenauigkeit, sondern den Leichtsin der Subjectivität, die sich wenig um künstlerisches Gleichmaß, um richtiges Verhältniß der Theile zu einander bekümmert; die grade so schreibt, weil es ihr grade so gefällt. Eine jede dieser Erzählungen ist viel zu lang, mit gar zu viel Detailmalerei ausgeführt; dies aber nicht um Bogen zu füllen, sondern man sieht, daß der Verfasser Freude daran hatte, daß er sich darin gefiel; dasselbe gilt für die zu viele Reflexion, die er überall angebracht hat; aber nicht um zu reflectiren; nicht um erbaulich, tendenziös zu sein, sondern um sich, wie man sagt, von „Brustbeklemmungen zu befreien.“ Wenn Keller bei seiner jedenfalls originellen und merkwürdigen Begabung mit vollster Kraft und Strenge nach einem echten Kunstwerk ausginge, er würde unbedingt noch Besseres leisten können, als er bis jetzt geleistet hat. —

Das wäre nun so das Bedeutendste und Interessanteste an neuen Werken dieses Genres. Auerbach's Schatzkästlein des Gevattermann und Gutzkow's Kleine Narrenwelt sind nur neue Zusammenstellungen meist älterer und schon gedruckter Arbeiten. Auerbach's Sammelwerk ist weniger als Kunst- und Literaturwerk interessant, als vielmehr empfehlungs- und achtungswerth durch seine Gesinnung, durch das Bestreben diese gute Gesinnung recht flüssig und fruchtbar für das Allgemeine zu machen und denselben lieber ein nothwendiges Gute als ein angenehmes Schöne zu geben. — Gutzkow's Novelle: Die Rihellisten ist eigentlich das Einzige, was wir seit seinen Rittern vom Geiste für seiner würdig halten; sie gehört zu den geistvollsten Novellen dieses Schriftstellers und unserer neuen Novellenliteratur überhaupt; in fast allem Uebrigen aber seiner Arbeiten nach Abschluß der Ritter, sehen wir nur Anläufe, Experimente und Bohr-

versuche nach allem möglichen Neuen, Zeitgemäßen und Publicumgefälligen. Dagegen ist es von großer Bedeutung, daß jenes sein außerordentliches Buch, der größte, schönste und hochgesinnteste deutsche Roman des 19. Jahrhunderts, in dritter Auflage erschienen und in dieser neuen, noch sehr verbesserten und in billigen Volksausgaben hergestellten Erscheinung beinahe schon wieder vergriffen ist. Das ist denn nun freilich von viel ernsterer und tieferer Bedeutung, als der Erfolg von „Soll und Haben;“ es liegt für den Nachdenkenden eine historische Bedeutung darin. — Die Briefe von Alexander Jung über die Ritter vom Geiste sind ein schöner und feiner Cultus dieses Buches und zeigen uns auf's Neue den liebenswürdigen Charakter, die warme Empfindung, die liebenswerthe Pietät dieses wackeren Schriftstellers; das was neulich Herr Gustav Kühne in seiner Europa über Briefe und Buch sagte, zeigt nur auf's Neue, wie dieser früher so sehr begabte und nützliche Schriftsteller immer verbissener, unzufriedener und saurerer wird; wie er auf dem besten Wege ist, als Staatshämorhoidarius der Kritik in Pension gesetzt werden zu müssen. — Der Vollständigkeit wegen müssen wir wenigstens noch bemerken, daß auch noch zwei Namen von gutem Klang neue Werke aussendeten: W. Alexis einen Roman und Franz Dingelstedt Novellen. Wir haben diese Werke aber noch nicht lesen können; unser Artikel drängt zum Abschluß und so seien sie denn einer späteren Rundschau vorbehalten. —

Wir gehen nun zum neuen Drama über und begrüßen da zuerst, gleichsam als Uebergang dazu, zwei Bändchen Spanischer Dramen in neuester Uebersetzung von Ludwig Braunsfels. Dieser poesievolle Gelehrte und gelehrte Poet, dieser ebenso scharfe und herbe als feine und gründliche Kenner und Forscher, hat hier glücklich und geistvoll, gewandt und plastisch experimentirt, wenn auch die dargebotenen Stücke selbst grade keine bedeutende Bereicherung unserer Literatur oder Bühnenrepertoire genannt werden können. Wir möchten sagen: die Behandlungsart ihres Uebersetzens ist uns interessanter als die Stücke an sich; dies gilt wenigstens für das erste Stück des I. Theiles: „Don Juan oder der steinerne Gast“ von Molina, was der Uebersetzer selbst eine leichtfertige und lässige Arbeit weniger Tage nennt; es gilt auch für das Frohnleichnamsspiel: Das Festmahl des Belsazar, von Calderon, eine rein dogmatische Dichtung, eine farben glänzende Apotheose des Katholicismus; es gilt zum Theil auch für das Lustspiel: Gräfin und Jose (im Original: Des Gärtners Hunde) von Lope de Vega; das Urbild zu Moreto's Donna Diana. Das interessanteste dieser Stücke und auch noch am ehesten für die Bühne zu gewinnen, ist unstrittig

das Lustspiel von Lope de Vega: Das Unmöglichste von Allen; hier ist der Uebertrager auch sehr frei, fast schöpferisch zu Werke gegangen und diese Freiheit hat zur Beredelung und Verfeinerung, wenn auch nicht zu rascherem Gange der Handlung beigetragen. Im Grunde genommen sind sich alle Spanischen Trauer- und Lustspiele unendlich ähnlich; sie kommen selten über den specifischen Local-Ton spanischen Charakters hinaus; im Trauerspiel ist es die typische Ehre, der typische Glaube, um welche es sich handelt, im Lustspiel ist es stete List und Betrug durch und für die Liebe, und zwar sehr häufig in solch häßlicher und roher Weise, daß man wieder irre werden muß an jener beherrschenden Ehre, an jenem gebietenden Glauben. — Die deutschen Dramen, die letzter Zeit am meisten Aufsehn gemacht haben, sind Brachvogel's *Narciß*, Gutzkow's *Ella Rose*, Sebhel's *Ring des Gyges*, Laube's *Graf Essex* und Tempelhey's *Klytemnaestra*. Daß in dieser alphabetischen Reihenfolge der Name Brachvogel zuerst steht, ist uns sehr angenehm, denn wir können uns mit um so leichterem Herzen bewegen, wenn wir mit *Narciß* fertig geworden sind. Wir würden uns mit demselben hier gar nicht befassen, wenn wir es nicht zwar für eine sehr peinliche, aber für eine sehr strenge Pflicht hielten, gegen solche schreckenerregende Beispiele mit aller Schärfe anzugehn, und zwar um so mehr, je mehr ein verwüsteter und verwildeter Geschmack des Publicums, eine zuchtlose und sinnverwirrte Kritik dem Stücke entgegen gejauchzt hat und noch entgegen jauchzt, je gräßlicher also die Versumpfung unserer Bühnenzustände sich darstellt. Es würde das zu trostlos erscheinen, wenn nicht gleichzeitig neben jenem Stücke auch wieder eine echte, große Dichterkraft, der Dichter der *Klytemnaestra*, aufgetreten und erkannt worden wäre. Das giebt wieder einigen Trost; eine neue Hoffnung, ein neuer Glaube. Aber das Stück des Herrn Brachvogel wird darum nicht besser, fordert darum nicht minder zu dem Wunsch auf: eine Polizei der Aesthetik und künstlerischen Sitte zu besitzen, die solche Stücke wie *Narciß* über die Grenze brächte. Wir fragen nicht: Wie ist es möglich, daß ein solches Stück geschrieben? wie ist es möglich, daß es an einer großen, gebildeten Bühne gegeben werden kann? wie ist es möglich, daß ein gebildeter und geistvoller Schauspieler sich für die Rolle des *Narciß* interessiren mag? wie ist es möglich, daß einem Publicum das Stück gefallen, daß ein Theil der Kritik es honoriren kann? nein, so fragen wir nicht, denn wir haben nur zu oft gesehen, daß in der Dichtkunst bei der Bühne, beim Publicum und bei der Kritik Alles möglich ist; aber wir fragen: wohin soll es kommen? kann es noch weiter kommen? wenn eben das Alles möglich gewesen ist! — Eine eigentliche Kritikirung dieses

Stückes ist unnöthig; das Ganze ist ein Spital voll Schufte und Narren; von einer tragischen Grundidee, von einer dramatischen Nothwendigkeit, von einer künstlerischen Entwicklung, von nur irgend etwas, was zu einem echten Drama gehört, ist gar keine Rede. Der Verfasser soll früher wirklich bedeutendes Talent gezeigt haben in einem Drama: Der Arzt von Granada; wir kennen das Stück nicht; wir wollen nicht zweifeln, daß es jenes Talent bekundet, aber dann muß dasselbe dem Verfasser ganz und gar verloren gegangen, vielleicht versiegt sein an Schmerz, an Unglück, an Verkennung und Verbitterung; das wäre traurig und wir würden dem Unglücklichen unser inniges Mitleid nicht versagen; vielleicht aber ist es auch noch da, und der Mann hat es mit Berechnung über Bord geworfen, um desto ungestörter den *Narciß* schreiben zu können; das wäre aber noch weit schlimmer. Wer nur einigermaßen das bisherige Wirken des Schreibers dieser Zeilen verfolgt hat, nur diesen Artikel unbefangen zu lesen vermag, der wird, der muß erkennen, daß seine Erbheit gegen *Narciß* vielleicht eine einseitige, aber ehrliche ist; daß er keine andere Parteilichkeit kennt, als die für seine künstlerischen Principe und daß er demselben Manne, dem er hier so scharf entgegentritt, mit inniger Freude Liebe und Anerkennung darbringen wird, wenn ihm derselbe dazu die echte künstlerische Gelegenheit darbietet. Jetzt aber kann und darf er nicht anders. —

Es ist eine rechte Wohlthat, aus der Sticlust des *Narciß* sich auf das Gebiet der Bildung retten zu können, das uns an *Ella Rose* dargeboten wird. Aber eine tiefe Behmuth muß uns ergreifen, wenn wir auch an diesem Stücke und namentlich an diesem, wieder erkennen müssen: wie die großen Kräfte, die künstlerischen Gesinnungen, die tiefen und edlen Intentionen *Guzkow's* immer mehr und mehr sich zersplittern; immer raffinirter und ungesunder werden; der Dichter des besten deutschen Charakter-Lustspiels: *Popf* und *Schwert*, eines der besten neuen Trauerspiele: *Uriel Acosta* ist in seinen Dramen letzter Jahre kaum wieder zu erkennen und wenn nicht *Ella Rose* das letzte dieser seiner neuen Richtung ist, wenn es ihm nicht ein tiefernstes *memento mori* zuruft, dann fürchten wir ist die bedeutendste Kraft der modernen deutschen Bühne derselben verloren, d. h. in dem Sinne, wie ein Schriftsteller von *Guzkow's* Bedeutung und Stellung wirklich betrachtet und behandelt sein muß; er wird dann im Gebiete der *Effect-Muse* gewinnen, was er in seiner bisherigen Stellung im Gebiete der Kunst und Dichtung verlieren wird. — Wir kennen *Ella Rose* nicht mit den Veränderungen, die der Dichter vor der Aufführung des Stückes noch angebracht hat; es sollen Verbesserungen sein und zwar wesentlicher Art; die Aufführung soll auch an manchen Orten von entschiedenem Erfolge gewesen

sein; aber „Erfolge“ haben für uns stets nur einen sehr zweifelhaften Werth und die „Verbesserungen“ haben keinenfalls den anekdotisch zugespitzten Ausgang, die seltsame Dolchgeschichte, überhaupt die etwas raffinierte Theateraffäre geändert, und das sind die Schäden, woran das ganze Stück kränfelt, nachdem es in den zwei ersten Acten auf echt dramatische Conflict und Entwicklungen vorbereitet und ebenso unsern Geist wie unser Gemüth sinnig und bedeutungsvoll anregt. G u z k o w möge der Würde seiner Stellung, Kraft und Verpflichtung eingedenk sein und sie nicht opfern, um äußere Erfolge zu erzwingen. —

Seltam: jemehr dieser Eine unserer Koryphäen dem Publicum, d. h. dem Theatereffect, Concessionen macht, desto herber, düsterer, wir möchten sagen grausamer, tritt der Andere ihm entgegen oder von ihm zurück. Hebbel's neuestes Trauerspiel: „Der Ring des Gyges“ ist ein Beweis für das Letztere; ein tragischer Beweis. Wie wir Hebbel für die größte, gewaltigste und unglücklichste dramatische Kraft nicht allein unserer Gegenwart, sondern der ganzen Periode nach Göthe und Schiller erkennen, so erachten wir sein neuestes Stück für das größte, gewaltigste und häßlichste was er geschrieben hat. Seine granitene Spröde, seine keusche Herbheit und sein stolzer Uebermuth gegenüber der gefälligen Bühnenpraxis; sein eisern-consequentes, fürchterliches und einseitiges Nachbohren in den dunkelsten Schächten der Menschenbrust nach neuen, tiefen, seltsam-psychologischen Problemen, deren entfesslich gewaltiger Dialektik fast alle seine Gestalten zum Opfer fallen; seine titanische und doch so starre, vom Geiste des Dramas gleichsam geseite Kraft, mit der außerordentlichen Wucht ihrer Concentration, mit ihrer wie aus Stahl gehämmerten Consequenz des Gestaltens und mit dem ehernen Comthur-Schritt dramatischer Entwicklung; seine gewaltige Herausforderung der höchsten und schauerlichsten Fragen in der Menschennatur, womit er die bisherigen Grenzen des Dramas gewaltig und gewaltsam ausdehnte, sprengte und übersprang; die dämonische Kraft seiner Skepsis, die auf dem so erweiterten und geraubten Gebiete einen Boden für noch nicht dagewesene Gestaltung fand, seine Gestalten, die uns anschauen wie dräuende Sphinge, deren Räthsel uns furchtbar magisch fesseln, bis wir sie gelöst haben oder dann zu Grunde gehen; seine, wie auf einem blutigrothen Meteor zwischen Hölle und Himmel dahinrauschende Seele, ohne Liebe, ohne Schönheit, aber groß genug, eine Welt erfassen, stark genug, sie zerdrücken zu können; alles dies Große und Außerordentliche, alles dies Traurige und Entfessliche, ist in seinem neuesten Drama potenziert. — Und grade bei diesem ist das um so trauriger, weil es zu Anfang weit liebenswürdiger, freier, klarer,

menschlischer zu werden verspricht als andere Dramen des Dichters; weil es uns glauben macht, nun sei dem Dichter wirklich die Liebe, die Schönheit, das seelenvolle Maß der Beschränkung aufgegangen. Dann aber gelangen wir zur tragischen Grundidee des Stückes und es schaudert, ja noch mehr: es widert uns an. — Wir sind überzeugt, daß der Dichter ein hohes sittliches Motiv in jene Idee legen und darin zu edlem Cultus bringen wollte; daß ihm vielleicht die herrlichste Blüthe wunderbarer Frauenkeuschheit darin repräsentirt erschien und er dafür, nach dem Ausspruche eines sehr geistvollen und tiefen Kritikers, den Namen eines neuen Frauenlob verdienen dürfte. Wir, für unsern Theil aber, können und wollen dem Dichter bis zu dieser Höhe oder Tiefe seiner Anschauung nicht folgen oder wir müssen ihm die Beschuldigung vorwerfen, daß er zu hohem Zwecke schlechte Mittel anwendete. Soviel steht indessen fest, daß Heibel's Dramen, so wenig Befriedigung und Anregung sie der Allgemeinheit unserer Gegenwart auch geben mögen, dieselbe doch unbedingt überdauern, einem nachkommenden Geschlechte noch zu ernstem, tiefem Studium dienen, und auf ihrem Gebiete ebenso neue Richtungen begründen werden, wie Kaulbach, Rich. Wagner und Vog. Dawson auf dem ihrigen begründen müssen. —

Wie eine neue, glänzend ausgeschmückte Locomotive mit historischem Dampfe, brauste Laube's „Graf Essex“ über die deutschen Bühnen; führte uns rasch und frisch nicht in die Tiefe der betreffenden Geschichte hinein, sondern nur daran vorüber und ließ uns manch lebendiges Kleingewehrfeuer höfischer und diplomatischer Rabalen, manch brillantes, hoch und hell aufschießendes Feuerwerk der Leidenschaften genießen. Die Person des Graf Essex ist eine neue Auflage von Laube's bekannten historischen Tausendjährigenkämpfern, in der Art, wie Freitag sie aus dem modernen Leben giebt: Männer mit einer gewissen burschikosen Ritterlichkeit, arrogant und kühn, energisch und phrasenhaft; Helden, ohne heldenartiges Handeln, die außerhalb derjenigen tragischen Grundidee stehen, woran der Dichter sie mit resoluter Willkürlichkeit untergehen läßt; das Ganze überhaupt mehr Begebenheit als Handlung, aber frisch, feck und brillant, geistreich, wenn auch nicht echt dichterisch; anständig, wirkungsvoll, doch ohne dauernde Nachwirkung. — Man braucht nur Laube's frühere Werke genau zu kennen, um dies sein neues Werk auf der Stelle für so echt laubesch ansehen zu müssen, daß alle der langweilige und widerwärtige Journaltrödel von Plagiaten, Pro- und Postoccupationen als gemachter Schwindel erscheinen muß.

Wir schließen unsere Revue mit den freudigsten Empfindungen und Hoffnungen, weil wir sie beschließen mit einer wahrhaft echten, edlen, ja wir dürfen wohl sagen großen Dichtung, mit dem vortrefflichsten Drama,

das seit vielen Jahren unsere deutsche Poesie geboren hat, und — was dabei so außerordentlich bedeutungsvoll ist — mit dem zweiten Drama eines Dichters von höchstens 24 Jahren, mit „*Klytemnaestra*“ von Eduard Tempelkey. Wenn wir nicht irren, so war es der ebenso geistvolle Künstler als umsichtige Oberregisseur am Hoftheater zu Hannover, Herr Wilh. Kaiser, der zuerst diesen jungen Genius erkannte, sein Werk in Hannover zur Annahme und Darstellung brachte und den Dichter ermunterte, es als Theatermanuscript drucken zu lassen; der Dichter und die deutsche Bühne müssen dem vortrefflichen Manne dafür den lebhaftesten Dank wissen. Dann verdient solchen Dank auch Laube, der ebenfalls bald die hohe Dichterkraft erkannte, förderte und zur hohen Geltung brachte; mit kühnem, ja wir dürfen wohl sagen mit genialem Griff ein plötzlich eintretendes Hinderniß gegen die erste Aufführung beim Genick faßte und aus dem Wege schleuderte. Referent gehörte wohl zu den Ersten, die das gedruckte Theatermanuscript der „*Klytemnaestra*“ lasen und davon mächtig ergriffen, freudig gehoben, ja begeistert wurden, noch ehe irgend eine Silbe über das Stück in die Öffentlichkeit gekommen war; wir bemerken das ausdrücklich, um damit anzuzeigen, wie unmittelbar, wie rein innerlich das Stück auf uns wirkte. Wir fühlten sofort den keuschen Odem ursprünglicher Dichterkraft uns anhauchen; wir sahen sofort den Kronenreif des Genies um eine reine, junge Stirne glänzen; der elektrische Gottesfunke eines geborenen Dichters von Geistesgnaden zuckte durch unsere ganze Empfindung, während wir zugleich die feine Bildung, die edle Mäßigung verehrten, die überall durch die junge, ursprüngliche Genialität und durch eine immense Leidenschaft hervorleuchtete. Daß solch junges Werk seine Fehler hat, versteht sich von selbst; hier finden sie sich namentlich in den drei letzten Acten, während die zwei ersten fast vollkommen erscheinen; aber es sind Fehler, die uns lieber sind als manche sogenannte glänzende Vorzüge an bekannten erfolgreichen Theaterstücken; es sind Fehler, die theils der Nothstift tilgen kann, theils nur von bedeutenden, echt dichterischen Kräften begangen werden können. Möge der Dichter er selbst bleiben und er wird eine reiche Zukunft haben. —

### Ueber gebundene Rede und deren Werth für die dramatische Musik.

Von Dr. Franz.

„Wie einfach ist die Erklärung und das Verständniß aller Metrik, wenn wir uns die vernünftige Mühe geben, auf die natürlichen Bedingun-

gen alles menschlichen Kunstvermögens zurückzugehen, aus denen wir auch einzig wieder zu wirklicher Kunstproductivität gelangen können!" So wahr diese im II. Theile von R. Wagners, „Oper und Drama“ S. 186 enthaltenen Worte an sich sind, so problematisch wird ihr Werth, wenn das endliche Resultat lediglich darin besteht, daß man der deutschen Sprache ihren verlorenen jugendkräftigen Geist durch Wiederbelebung der Alliterationspoesie (Stabreim) wieder zu erringen glaubt. Um aber die völlige Unbrauchbarkeit und Ueberlebtheit des Stabreims zu erweisen, werden wenige Andeutungen über das Verhältniß der alten germanischen Sprachen zum Neuhochdeutschen genügen. Hier fällt zunächst auf, daß das sprachliche Material dem Stabreime dort sehr günstig, hier aber sehr ungünstig ist. C. Förstemann hat in seinen Versuchen über die numerischen Lautverhältnisse im Deutschen nachgewiesen, daß die Sprache die vocalischen Auslaute immer mehr in den Hintergrund dränge und dafür consonantische brauche, während beim Anlaute das umgekehrte Verhältniß, wenn auch etwas weniger erkennbar, stattfindet. Gleich ungünstig für den Stabreim gestaltet sich das Verhältniß der Vocale: die älteren und klingenden (i, a und u) treten immer mehr zurück, um e und o Platz zu machen. Dem angeführten Schriftsteller zu Folge ergibt sich folgendes Schema als arithmetisches Mittel von drei- bis achtfachen Beobachtungen:

Ältere Vocale (i, a, u) und jüngere (e und o)  
kommen vor

im Gothischen	6 2	. . . . .	9
im Althochdeutschen	5 2	. . . . .	3 1
im Mittelhochdeutschen	3 7	. . . . .	4 8
im Neuhochdeutschen	2 9	. . . . .	4 8

Im Gothischen kommt das e unter 100 Vocalen 4 mal und im Neuhochdeutschen 43 mal vor.\*)

Die Folge hiervon ist, daß nicht allein die alliterirenden Wörter überhaupt abgenommen, sondern auch die noch vorhandenen an sinnlich wahrnehmbarer Wirkung verloren haben; denn Niemand wird läugnen, daß der consonantische Anlaut durch consonantischen Ablaut geschwächt wird, und daß die Vocale e und o hinter dem charakteristischen Eindruck, den i, a und u auf das Gehör machen, weit zurückstehen.

Ergibt schon das numerische Lautverhältniß ein so schlimmes Resultat, so ist es nicht wunderbar, wenn wir bei Betrachtung des Wortreichtums

\*) Jahrbücher der Berlinischen Gesellschaft für deutsche Literatur und Alterthumsfunde. Bd. 7. 1846.

der alten Sprachen nur zu einer Bestätigung der eben mitgetheilten Beobachtung gelangen. Jener Reichthum an stehenden aus der Natur der Sache geschöpften und deshalb dem ganzen Volke eigenen Redensarten und Formeln ist in unsrer neuhochdeutschen Sprache kaum in einem annähernden Verhältniß zu finden. So hatte einer unsrer Dialekte\*) für den Begriff Mann acht verschiedene Ausdrücke, von denen jeder seiner Abstammung und seinem Gebrauche nach mit gleich anlautenden Wörtern zusammenkam, wodurch die alltäglichsten profaischesten Redensarten lebendige dichterische Farben bekamen. Ebenso reich wie an Substantiven war nun die Sprache auch an Adjectiven, welche in ähnlicher Weise zu den durch Anlaut verwandten Substantiven gesetzt wurden, wie diese unter sich.

Außerdem sind auch die syntaktischen Unterschiede zwischen gothischer und neuhochdeutscher Sprache in ersterer so zweckmäßig und in letzterer so unvortheilhaft wie möglich für den Stabreim. So hat z. B. der gothische Dativus fast die gleiche Energie wie der griechische Ablativus, wodurch die der Alliterationspoesie gewiß hinderlichen Präpositionen, wie „an, in, mit, durch, bei, von“ z. und auch das „als“ vor dem übertroffenen Gegenstande im Comparativ vermieden wurden. Ebenso machte auch der Genitiv die Präposition „un“ überflüssig und der Infinitiv reichte hin, wo wir das Gerundium mit „zu“ bilden.\*\*)

Alle diese kleinen Wörtchen aber sind in unserer heutigen Sprache unentbehrlich.

Aus vorstehenden Andeutungen ist zur Genüge ersichtlich, daß weder das sprachliche Material noch der Sprachgeist des Neuhochdeutschen in der Art sich entwickelt hat, um die Alliterationspoesie mit Erfolg wieder einzuführen. Wilmar ist deshalb a. a. D. völlig in seinem Rechte, wenn er sagt, daß das Bestreben, Naturlaute auch dann noch, nachdem der Naturgeist entwichen ist, der sie schuf, festhalten oder gar dergleichen willkürlich erfinden und machen zu wollen, zu leeren Förmlichkeiten und Kunststücken führen müsse, von welchem Tadel auch die besten Versuche neuerer Dichter, die die Alliterationspoesie wieder einzuführen strebten, nicht frei zu sprechen seien. Ein gesundes Volk bewahre keine Form seines Lebens über ihre naturgemäße Dauer hinaus, sondern stoße dieselbe ab, sobald sie zu erstarren und zur dünnen Schale zu werden drohe. Wir sind berechtigt, vorauszusetzen, daß es sich mit dem Stabreime ebenso verhalten habe. Jene naturgemäßen feststehenden Bilder, welche die Alliteration schuf, konnten im längeren Zeitenlauf zu starren, ihres Inhalts entkleideten Formeln, aus

\*) Wilmar, Geschichte der deutschen Nationalliteratur. 3. Aufl. Bd. I.

\*\*) Ueber das Weitere s. Germania her. v. v. d. Hagen. Band I. S. 39 u. ff.

der höchsten, weil naturgemäßen, Kunst eine schulmäßige Künstelei werden, — ein Schicksal, welchem die Alliteration im Norden, in Norwegen und Island, wirklich erlegen ist.

Hat nun die Sprache ihre Plastik mehr und mehr aufgegeben, so trat in gleichem Maaße an ihre Stelle eine vergeistigende Innerlichkeit, die zuletzt eine Präcision des Gedankens zuließ, wie dies in den altgermanischen Sprachen geradezu unmöglich gewesen wäre. Ebenso wenig als in unsern Tagen der „Seliand“ geschrieben sein könnte und der Deutsche des neunzehnten Jahrhunderts ein Ohr für die darin enthaltenen Stabreime hat, ebensowenig hätte zur Zeit, als der unbekante Verfasser des „Seliand“ lebte, ein ästhetisch-kritisches Werk verfaßt und verstanden werden können. Was R. Wagner a. a. D. Bd. III. über die sinnliche Schönheit der Stabreime sagt, ist deßhalb nur so lange wahr, als man es auf jene Periode unsrer Sprache bezieht, in der Erfindung und Anwendung der Alliteration ein inneres unabweisbares Bedürfniß waren und vom Hörer als ein „Schönes“ aufgenommen werden konnten.\*)

Ich berührte soeben einen weitem der Alliteration sehr hinderlichen Punkt, nämlich unser sinnliches Unvermögen, diese auf uns wirken zu lassen. Wagner selbst charakterisirt a. a. D. Bd. II. S. 187—190 die Entwicklung unsrer Sprache ganz richtig. Die Ursache dafür findet er zuletzt in einer „religiös-staatlich-historischen Convention.“ Besser würde man dies wol bezeichnen durch den unabweisbaren Einfluß äußerer allgemein menschlicher Beziehungen und Verhältnisse, wodurch noch bei jedem Volke und zu allen Zeiten nicht allein die Sprache, sondern überhaupt alle Producte des Volkslebens modificirt wurden und werden, so lange es Leidenschaften, so lange es Menschen, stärkere und schwächere, reichbegabte und schwach-sinnige, phantastereiche und phantastearme geben wird. In diesem Sinne genommen wird es auch immerhin (d. h. bis zum endlichen Erlöschen der menschlichen Rasse) eine „religiös-staatlich-historische Convention“ geben, selbst wenn man in der Träumerei von einer Fortentwicklung der Menschheit die extravagantesten Luftschlösser bauen wollte. Es giebt allerdings eine Fortentwicklung der Menschheit; diese steht aber mit jener unsrer philo-

\*) Nach Wilmar a. a. D. wurden die durch den Anlaut hervorgehobenen Wörter beim Vortrag des Liedes musikalisch unterstützt, und die Umgebung stimmte, wenn nicht in den ganzen Gesang, wenigstens in diese Wörter mit ein, und begleitete sie nach Umständen durch Anschlagen der Schwerter an die Schilde, vielleicht auch durch das dumpfe Hineinrufen in die gewölbten Schilde, dessen Tacitus Erwähnung thut. Derselbe Schriftsteller glaubt, daß wir die Stärke der Organe gar nicht mehr besitzen, einzelne Buchstaben so hervorstechend hörbar auszusprechen.

sophischen Optimisten im grellsten Widerspruch, nämlich die in unabänderlichen Naturgesetzen begründete von der Jugend zum Alter und somit von überwiegender Kraft der sinnlichen Thätigkeit bis auf einen bestimmten Höhepunct der intellectuellen. Dem naturgeschichtlichen Beweis dafür genügen wenige Sätze.

Die vergleichende Anatomie hat längst nachgewiesen, daß das Gehirn das Organ des Denkvermögens ist und daß dessen qualitativ und quantitativ verschiedene Construction zwischen zwei oder mehreren Individuen der gleichen oder verschiednen Rasse in geradem Verhältnisse zu seinen Functionen steht. Es ist ferner bekannt, daß das kleine Gehirn und sogenannte verlängerte Mark zumeist den mehr sinnlichen, das große hingegen den rein intellectuellen Functionen vorzustehen hat. So ist es, um nur ein sehr nahe liegendes Beispiel anzuführen, eine bekannte Thatsache, daß wilde Völkerschaften, die einen zurückliegenden oder auffallend kleinen Schädel haben (wie Neger und amerikanische Indianer), sich durch große Schärfe der Sinnesorgane auszeichnen, während ihr intellectuelles Vermögen auf so niederer Stufe steht, daß sie einer höheren Cultur kaum fähig sind. Nun ergeben Vergleichen zwischen ausgegrabnen Schädeln der Vorzeit mit jenen unsrer heutigen Generation, daß die Größe des menschlichen Schädels bedeutend zugenommen, und Abbé Frère erwies, daß je älter und primitiver ein Menschentypus, desto entwickelter der Schädel in der Hinterhauptsggend (kleines Gehirn) und desto flacher in der Stirngegend (großes Gehirn). Der für uns hieraus zu ziehende Schluß liegt auf der Hand, und die schon oben erwähnte Metamorphose der deutschen Sprache aus zunächst sinnlichem (plastischem) Material zu mehr begrifflichem ist sonach eine naturgeschichtliche Nothwendigkeit, die, wenn auch für mehre Generationen kaum bemerklich, doch stetig im Fortschreiten begriffen ist.

Halten wir die soeben dargelegten Thatsachen fest, so läßt sich die Idee, hinsichtlich einer Wiederbelebung der Alliterationspoesie, mit Wagner's eignen Worten widerlegen (a. a. D. Band III. S. 51): „Ghe wir unsere — — — Empfindungen nicht bis zu ihrer ursprünglichen Wahrheit gleichsam zurückzuempfinden vermögen, sind wir auch nicht im Stande, den sinnlichen Gehalt unserer Sprachwurzeln zu fassen. Was die wissenschaftliche Forschung uns über sie enthüllt hat, kann nur den Verstand belehren, nicht aber das Gefühl zu ihrem Verständniß bestimmen.“

Aus Vorstehendem ist ersichtlich, wie mißlich das Unternehmen ist, eine Sprache und deren Kunstformen aus aprioristischen Gründen construiren wollen.

Nachdem ich nun die Unbrauchbarkeit des Stabreims für Gegenwart und Zukunft nach sprachlicher und völkergeschichtlicher Richtung darzuthun versuchte, sei es mir vergönnt in Kürze noch einiger praktischen Schwierigkeiten bei Behandlung der Alliteration zu gedenken, die Dichter, Componisten und Sänger treffen. Zuvörderst übersteigt die Schwierigkeit des Stabreims die des Endreims um vieles, weil die zu reimenden Wörter viel näher aneinander gerückt sind als hier, und überdies auch eine Ähnlichkeit der stabgereimten Wörter hinsichtlich ihres begrifflichen Inhalts stattfinden soll, was für den Endreim ganz gleichgültig ist. Es könnte deshalb vorkommen, daß manche dramatisch ganz wirksame Gedanken in jener Präcision, wie sie von Wagner selbst und mit Recht verlangt wird, bei unserer großen Armuth an alliterirenden Wurzeln im Stabreime gar nicht zu geben wären.

Wenn aber der Stabreim in der That wurzelhafte Verwandtschaften zu den melodischen Betonungen für den äußern und innern Sinn verständlich vorführen soll (s. „Oper und Drama“ Band II. S. 189), so würde dies auch bei Erfindung einer Melodie etwa in der Art zu berücksichtigen sein, daß auf die stabgereimten Wörter immer die gleiche oder mindestens höchst ähnliche musikalische Ausdrucksweise treffen müßte. Wie unendlich schwer aber, die Erfindung hemmend und Monotonie herbeiführend ein solches Verfahren sein würde, liegt am Tage. Wollte man jedoch von dieser Bedingung absehen, so bleibt in den meisten Fällen nichts, als eine Häufung gleichartiger Consonanten übrig, die dem Gesange keineswegs einen höheren Schwung verleihen wird.

Den entschiedensten Protest — und nicht ganz mit Unrecht — werden aber die Sänger gegen die eben berührte unvermeidliche Consonantenhäufung einlegen. Würde das Ganze noch mit einfachen consonantischen Anlautern abzumachen sein — wiewohl ich auch schon die musikalische Schönheit von drei r oder z auf vier Hebungen\*) nicht zu würdigen verstehe —, so wäre der Sänger noch gut daran. Nun kommen aber die wegen ihrer größeren

\*) Ich habe hier selbstverständlich die ganz strenge Form im Auge, von der abzuweichen als unberechtigte Neuerung zurückzuweisen ist. Da ich jedoch nicht voraussetzen darf, daß alle Leser obigen Aufsatzes die Gesetze für die Stabreime kennen, so will ich sie hier in Kürze mittheilen: Sämmtliche Vocale reimen aufeinander ohne Unterschied (z. B. offen und ehrlich); bei Consonanten hingegen wird genaue Wiederholung derselben Laute erfordert, so daß z. B. nicht z auf zw, sondern nur auf sich selbst reimen kann. In den zwei zusammengehörigen Versen müssen drei Wörter vorkommen, die zusammen reimen, z. B. Sorgen mac diu sela

Unzi diu suona argét. (Muspilli).



Zur bessern Uebersicht läßt sich das einschlägige Material in drei Fragen zerlegen:

- 1) Hat die deutsche Sprache eine entwickelte Quantität?
- 2) Wenn nicht; welcher Werth kommt dann allen jenen Versmaßen zu, die nicht ausschließlich auf Betonung der Wurzelsylben beruhen? und
- 3) Ist der Endreim für den gegenwärtigen ästhetischen Standpunct noch als künstlerisches Requisit zu gebrauchen?

Daß die deutsche Sprache keine entwickelte Quantität habe, hat sowohl Zelle in der „Germania“ Bd. I. als auch Wagner zu Anfang des 3. Bandes von „Oper und Drama“ bis zur Evidenz nachgewiesen. Ein kleines Experiment als Beweis für die Nichtigkeit dieses Sages kann jeder Leser leicht selbst machen. Er baue sich nämlich aus nur einsylbigen Wörtern Verse mit zwei- und dreitheiligen Rhythmen (also nach antiker Metrik Jamben (— —), Trochäen (— —), Daktylen (— — —) und Anapäste (— — —)), so wird er sehen, daß die dem Sinne der Rede nach zumeist betonten Wörter als „Längen“ gelten und alle übrigen als „Kürzen“. Gleichwohl ist jedes einsylbige Wort an sich schon betont. Man betrachte nur folgenden Hexameter:

Bringt dir der Lenz, mein Kind, auch Lust, — rasch nimmt sie der Herbst dir.

Zerlegen wir aber auch diesen wieder in seine beiden Theile und setzen jedem derselben moderne zweitheilige Rhythmen vor, so zerfällt die ganze Quantitätslehre der deutschen Sprache in den entgegengesetzten Fehler, in jene nichtsnußige Sylbenzählerei, die bekanntlich zuerst durch die schlesische Schule eingeführt wurde und noch heutigen Tags unter den guten und schlechten Dichtern ihr Unwesen treibt:

Und bist du jetzt recht fromm und gut,  
Bringt dir der Lenz, mein Kind, auch Lust.

Hast du noch so viel der Blüthen,  
Rasch nimmt sie der Herbst dir (weg).

Da wir also nicht die Quantität der antiken Sprachen (und ebenso wenig die Accente der romanischen) haben, sondern lediglich die logisch gehobenen Wurzelsylben betonen, so ist ersichtlich, daß die im Deutschen zumeist gebräuchlichen Versmaße ein dem Sprachgeiste völlig Fremdes sind, und daß namentlich die Anwendung der antiken Metren nur aus dem falschen Glauben an eine kunstreiche Quantitätsentwicklung unsrer Sprache entsprungen ist.

Wir sind sonach ausschließlich auf die Maße rein deutschen Ursprungs angewiesen, nämlich auf die „Nibelungenstrophe“ und das „Reimpaar“. Beide eignen sich auch recht gut zum Ausdruck höchster Leidenschaften, wenngleich auch hier nicht zu verkennen ist, daß sich die frühere Fülle der Sprachform — namentlich durch Schwächung der Flexions sylben — gänzlich verloren hat. Allerdings kann man nach den, beiden eben genannten Maßen zu Grunde liegenden Regeln auch sogenannte jambische und trochäische Verse bauen, und durch ein Mehr oder Minder in Berücksichtigung dieser Geseze wird sich der Verskünstler vom Versstümper unterscheiden; es ist aber kein vernünftiger Grund für die absichtliche Häufung formeller Schwierigkeiten aufzufinden, wenn dadurch blos monotone Rhythmen gewonnen werden und — was leider das Schlimmste ist — nur zu häufig zum Nachtheil des poetischen Gedankens.

Mußten nun die beiden ersten Fragen zu Ungunsten der gebundenen Rede beantwortet werden, so befinden wir uns in Betreff der dritten in gleicher Lage. Auch hier muß ich zunächst auf das von Wagner (a. a. D. Band III.) hierüber Gesagte verweisen. Der Reim hat sich abgelebt und wirkt nicht mehr überraschend. Wol aber wird er in vielen Fällen auf jedes feingebildete Ohr den Eindruck eines kindischen Geklingels machen. Was demnach oben über Nibelungenversmaß und Reimpaar gesagt wurde, galt nur ihrer Rhythmik. Für jene Dichter jedoch, die zur Herbeiführung eines Gedankens einen gewissen Zwang brauchen und von denen Tieck sagt, daß es ihnen „geradezu am leichtesten würde, in Stanzas, oder gar Sonetten ein Schauspiel zu schreiben, weil ihnen die noch festere Form am schnellsten alles zuführte, was sie könnten zu sagen haben“, — wird er immerhin eine äußerst brauchbare Peitsche bleiben, um die müde Phantasie und den lahmen Verstand in stolpernden Trab zu versetzen. Was übrigens die Abstammung des Reims betrifft, so will ich jene, die ihn für etwas der deutschen Sprache Fremdartiges und den romanischen Völkern Eigenthümliches halten — und zu diesen gehört auch Wagner, — nur darauf aufmerksam machen, daß Grimm in der Vorrede zu „Andreas und Elena“ (S. 43) den Reim in den ältesten Gedichten neben dem unverbrüchlichen Geseze der Alliteration nachweist.

Speciell für die musikalische Kunst hat der moderne Vers, von dessen conventioneller Rhythmik sich große und kleine Musiker betäuben ließen, zwei gleich große Uebel mit sich geführt: 1) das völlige Verkommen in banalen melodischen Phrasen — man erlasse mir das Unrühren in diesem Pfuhl! — und 2) häufig genug völlig sinnlose Declamation. So declamirt z. B. Mendelssohn in einem seiner Lieder:

Diese Rose pflück' ich dir  
In der weiten Ferne.

Ebenso trifft man Fehler wie folgenden gar nicht selten:

Die Potosblume ängstigt —  
(einige Pausen oder Schluß der Phrase)  
Sich vor der Sonne Pracht.

Und das Alles, weil man sich einmal in den Veierkastenton hineingelegt hatte und das Volkslied zum goldnen Kalbe machen wollte! — Es ist ein durch und durch falscher Grundsatz, bei Composition eines Gedichtes von der Musik die gleichen Einschnitte und Rhythmen zu verlangen, wie sie sich in den Worten finden. Man mache beispielsweise eine Probe mit Eichendorffs „Intermezzo“:

I.

Dein Bildniß wunderselig  
Hab ich im Herzensgrund,  
Das sieht so frisch, so fröhlich  
Mich an zu jeder Stund.

II.

Mein Herz still in sich singet  
Ein altes schönes Lied,  
Das durch die Luft sich schwinget  
Und zu dir eilig zieht.

Die Verpflichtung der Musik, sich an das Metrum zu halten, ist schon deshalb nicht vorhanden, weil letzteres kein nothwendiger mit Art der Darstellung und Empfindung zusammenhängender Bestandtheil des Gedichtes ist. —

So wären wir denn glücklich bei der ungebundnen Rede, als der für gegenwärtige und künftige Poesie zumeist berechtigten Form angelangt. Ich sage ausdrücklich: ungebundene Rede, und nicht: Prosa, weil dieses Wort im gewöhnlichen Leben meistens identisch mit Poesielosigkeit genommen wird. Selbst Wagner scheint (a. a. D. Band II. S. 190) zuweilen den primitiven Sinn des Wortes mit seinem conventionellen confundirt zu haben und unter Prosa nur schlechte oder von vornherein auf poetischen Werth nicht abzielende zu verstehen. Daß man aber auch in ungebundner Rede die höchste Poesie mit der höchsten Sprachschönheit hinsichtlich des Wohlklanges und Rhythmus vereinigen kann, bedarf keines Beweises. Man erinnere sich nur an so manche Streckverse Jean Paul's, z. B. (Flegeljahre Bd. III) „D wär' ich ein Stern, ich wollte ihr leuchten; wär' ich eine Rose, ich wollte ihr blühen; — wär' ich ein Ton, ich dräng' in ihr Herz; — wär' ich die Liebe, die glücklichste, ich bliebe darin; ja wär' ich nur der Traum, ich wollt' in ihren Schlummer ziehen, und der Stern und die Rose und die Liebe und alles sein, und gern verschwinden, wenn sie erwachte.“

Weiterhin ist auch wohl zu bedenken, daß es sich hier nicht um das fertige Kunstwerk handelt, sondern um die äußere und anregende Zweckmäßigkeit, der das Schöne nur als unabweisbares Attribut dient, daß es durchaus

nicht Aufgabe des poetischen Styls sein kann, durch dem Gedanken fremden Prunk den dichterischen Gehalt zu erhöhen, und daß zuletzt nur der Rhythmus als ein Immanens der poetischen Rede zu beachten ist, während Metrum und Reim rein accessorisch sind. \*) Betrachten wir endlich ein gutes alliterirendes Gedicht etwas näher, so bleibt, abgesehen von den uns entweder gar nicht oder unangenehm berührenden Alliterationen genau das übrig, was ich unter poetischer Prosa verstehe, und zum Zwecke der musikalischen Behandlung von Wagner selbst (a. a. O. Band III, S. 40 u. ff.) ganz richtig dargestellt ist. Ich habe deshalb dem dort Gesagten nur wenig beizufügen. Drei Vortheile, die der Musiker hierdurch erlangt, sind so in die Augen springend, daß ich sie wenigstens andeuten will. Der erste besteht darin, daß der Tondichter nicht mehr so leicht, wie bei dem metrischen Gedichte in die oben erwähnten banalen Phrasen verfallen kann, die zweite Erzungenschaft würde eine jugendkräftigere und überraschendere Rhythmiik sein, an deren Stelle jetzt nur das Klappern einer Mühle oder der Schrecken der Schrecken, die sogenannten „Dreiachtellieder“ (nämlich 3 Achtelnoten im Auftacte) nach der Schablone von „Bertrand's Abschied“ zu finden sind. Der dritte Gewinn wäre endlich der, daß sich der Musiker das eine oder andre leicht selbst ändern könnte, was bei gebundner Rede unmöglich ist, wenn er sich die dazu nöthige Technik nicht angeeignet hat. So könnte sich der Componist das oben angeführte Gedicht Jean Paul's nach Umständen folgendermaßen ändern: „Wär' ich ein Stern, ich wollt' ihr leuchten; wär' ich die Rose, ich wollt' ihr blüh'n; wär' ich ein Ton, ich dränge in ihr Herz, und wär' ich die Liebe, ich bliebe darin. Ja wär' ich nur der Traum, in ihren Schummer wollt' ich zieh'n und Stern und Rose, Liebe und alles sein, und wenn sie erwachte, gern verschwinden.“ (Wenn ich mich recht erinnere, so existirt eine recht gute Composition dieses Streckverses von W. Taubert, worin ähnliche Aenderungen vorgenommen sind.) Wie viele Schwierigkeiten sind hingegen bei gebundner Rede zu überwinden, wenn man nur ähnliches Unbedeutende zu Gunsten einer sinngemäßen Declamation oder schöneren Abrundung einer musikalischen Phrase zu ändern versucht. Auf diese Weise könnten sich vielleicht Musiker und Dichter am meisten in die Hände arbeiten. —

Sollte Vorstehendes sich einer freundlichen Beachtung zu erfreuen haben, so würde es die Aufgabe einer weitem Abhandlung sein, die Gesetze und Regeln für eine solche Prosa festzustellen. Allerdings ist hier — wie

\*) Infolge einer Bemerkung in J. Raff's „Wagnerfrage“ (S. 103) scheint auch dieser die ungebundene Rede vertreten zu wollen.

schon bemerkt von Wagner das Meiste gethan, allein in einer Art, wie es nur einem kleinen Leserkreise zugänglich sein dürfte. Das dort Gesagte muß aus dem Treibhause kunstphilosophischer Speculation auf das Feld praktischer Didaktik verpflanzt werden.

## Zur Berichtigung von Mißverständnissen,

R. Wagner betreffend.

Das Drama in seiner Stellung zur Oper. Kein Satz der Wagner'schen Theorie hat bekanntlich mehr Anstoß gegeben, als das von dem Schöpfer derselben geforderte Aufgehen der einzelnen Künste im Gesamtkunstwerk, das Aufhören derselben in ihrer gesonderten Existenz. Es hat zwar an berichtigenden, orientirenden Erklärungen darüber von unserer Seite nicht gefehlt; die Sonderkünstler aber hatte ein solcher Schreck ergriffen, daß sie, wie man zu sagen pflegt, nicht mehr hörten und sahen, daß sie gar nicht bemerkten, wie kein einziger von den Freunden Wagner's in dieser Beziehung mit ihm vollkommen übereinstimmte. Nicht um das Aufhören der einzelnen Künste handelt es sich, sondern um ein gleichzeitiges Bestehen derselben mit dem Gesamtkunstwerk, um ihre Verwendung zu Gesamtzwecken neben einer vollkommen freien Einzelexistenz. Daß nur so das Verhältniß zu fassen ist, wurde von mir gleich Anfangs ausgesprochen, in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ sowohl, als auch in meiner Schrift „Die Musik der Gegenwart 2c.“, und neuerdings wieder ist in jedem dieser Hefte von verschiedenen Verfassern dieselbe Ansicht dargelegt worden. Es ist demnach ganz richtig, wenn man Wagner's Einfluß zunächst auf die Oper beschränkt wissen will, wie mir kürzlich einer unserer geschätztesten jüngeren dramatischen Dichter schrieb, wenn man hier dessen Ideen „durchaus berechtigt und wahr“ findet, wie es der erwähnte Schriftsteller in seinem Schreiben thut, dem Drama aber eine selbstständige Sphäre gewahrt sehen möchte. Jene Lehre von dem völligen Aufhören der Sonderkünste war nichts als eine anfängliche Uebereilung, wie man sie bei dem Erfinder natürlich finden, diesem zu Gute halten muß.

Eine Einschränkung indes ist jetzt, nachdem dies festgestellt, jenen Zuständen gegenüber zu unserem Gunsten wieder zu machen, und das ist der noch nicht zur Sprache gebrachte neue Gesichtspunct, den ich im Nachfolgenden eröffnen will.

Ich läugne nicht das Fortbestehen der einzelnen Künste, ich bin der Meinung, daß dieselben unter veränderten Verhältnissen recht wohl zu einer neuen Blüthe zu gelangen vermögen, mag wenigstens eine solche Möglichkeit nicht direct verneinen, aber ich behaupte daß das Wagner'sche Gesamtkunstwerk den Höhepunct unserer Zeit bildet, so daß selbst das Drama gegenwärtig ihm gegenüber nur eine untergeordnete Geltung beanspruchen kann. Meine Gründe dafür sind folgende:

1) Das Drama bedarf einer völlig ausgebildeten Weltanschauung, welche ihm zur Grundlage dient. Gegenwärtig aber befinden wir uns im Stadium des Uebergangs. Unsere Zeit bewegt sich im Bereiche des unmittelbaren Lebens, will neue Erfahrungen sammeln und an diesen sich sättigen. Die große kurz vorangegangene speculative Entwicklung hat ihr Ende erreicht. Diese fand ihren höchsten Ausdruck in den classischen Schöpfungen, das aber was nun folgen muß ist noch nirgends fertig vorhanden, weder auf theoretischem Gebiet noch in praktischer Gestaltung. Eine solche Zeit bietet keinen Boden für das Drama, wenigstens nicht für die höchsten Schöpfungen desselben. Das Drama kann nicht existiren ohne eine fertige, völlig ausgebildete Gedankenwelt. Anders die Musik. Die Musik bedarf nicht dieser verständigen Vermittelung; sie vermag die Stufen derselben zu überspringen, sich unmittelbar in eine neue fertige Welt hinein zu versetzen.

2) Die Blüthe des Dramas tritt ein, wenn eine Epoche ziemlich fertig und abgeschlossen den Dichtern vorliegt, wenn die Völker im Genusse des Erreichten zurückblicken auf die Kämpfe, welche die Gewinnung desselben kostete. Dies war in Griechenland der Fall, auch zur Zeit Shakespeare's, und neuerdings wieder bei Göthe und Schiller; von der Gegenwart aber ist es durchaus nicht zu sagen.

Aus diesen Gründen demnach behaupte ich, daß das Wagner'sche Musikdrama der höchste Ausdruck unserer Zeit sei.

Damit sind die äußerst erfreulichen Bestrebungen auf jenem Gebiet in der Gegenwart durchaus nicht von der Hand gewiesen, im Gegentheil, Jeder der an der Entwicklung der Künste Antheil nimmt, muß denselben mit dem größten Interesse entgegenkommen. Diese Bestrebungen sind nothwendig, um die Aufgabe fortzuführen und eine künftige Blüthe vorzubereiten; meine Ansicht spricht nur aus, daß zur Zeit auf dem Gebiete des Dramas kein voller Abschluß erreicht werden kann. Man hat Fortschritte gemacht, zum Theil sehr bemerkenswerthe über Göthe und Schiller hinaus, insbesondere in der theatralischen Gestaltung, aber alle Schöpfungen weisen doch über sich hinaus, auf ein später zu erreichendes Ziel hin. Neben großer Dichterkraft, die in den hervorstechendsten Erscheinungen vor-

handen, bildet die alte Anschauungsweise, bilden die alten Zustände die Voraussetzung, und dieser Widerspruch eines erneuten Strebens auf alter Grundlage ist die Ursache, weshalb meiner Ansicht zufolge ein völliger Abschluß zur Zeit nur in dem Wagner'schen Musikdrama zu finden ist.

Ich sollte meinen, daß diese Auffassung eine allseitig befriedigende wäre. Man mache sich vertraut mit derselben, man vergleiche Wagner's Werke mit denen auf dramatischem Gebiet, und ich glaube, daß man derselben beipflichten kann.

**Das Verhältniß der Opern Wagner's zu seiner Theorie.** Noch immer kommt es vor, daß Solche, die nicht Gelegenheit hatten, die Wagner'schen Opern zu hören, ihren Mangel an ausdrücklicher Zustimmung, an bestimmter Parteinahme, mit diesem Umstand entschuldigen. Daß dies irrig ist, wurde schon oft erwähnt. Ich halte es indeß nicht für überflüssig, noch einmal darauf zurückzukommen, da mir aus neuester Zeit wieder ein derartiges Beispiel vorliegt. Nicht um Wagner's Opern hat es sich zunächst gehandelt, im Gegentheil, in erster Linie um die Theorie und nur nebenbei um jene. Wagner brauchte keinen Vers, keine Note geschrieben zu haben, und die Sache bliebe dieselbe. Auch ist es zunächst ganz gleichgültig, ob die eigenen künstlerischen Leistungen desselben bedeutend oder unbedeutend sind. Die Untersuchung dieser Frage ist ein Gegenstand ganz für sich. Die Theorie, die Anerkennung der Principien, die Durchführung derselben ist der Gegenstand unsres Strebens gewesen, und die Entscheidung Für oder Wider erscheint demnach lediglich von einer Orientirung darüber abhängig, von einer Prüfung der wichtigsten Lehren, als da sind: die Vereinigung der Künste zu einer Gesamtwirkung, die Behandlung der Singstimme (Melodie der Sprache), die Steigerung des Textes zu wirklich poetischer Bedeutung, die Behandlung desselben im einzelnen, was den Versbau betrifft, die Umgestaltung der musikalischen Form u. s. w. Andererseits hat es allerdings seine Richtigkeit, wenn man immer wieder auf die Kunstwerke Wagner's zurückkommt. Die Theorie kann niemals Selbstzweck sein, sondern weist immer über sich hinaus auf ihre praktische Erfüllung, und es ist daher natürlich, wenn man beide Seiten nicht ausreichend auseinander hält, sondern die Erfüllung der Lehre in den Kunstwerken sucht und jene nur als Nebensache, als in den letzteren verwirklicht, betrachtet. Vor allen Dingen aber sollte hierbei nicht übersehen werden, was unendlich oft schon berichtet, immer aufs Neue wieder verkannt wird, daß die Kunstwerke der Zeit nach das Erste waren, die Theorie erst aus ihnen resultirte, und daher

eine vollständige Verwirklichung der Letzteren in jenen nicht gesucht werden darf. Folgendes ist demnach die einzig richtige Stellung zur Wagnerfrage: Ist Jemand Gelegenheit geboten, Wagner's Opern durch entsprechende Aufführungen kennen zu lernen, so ist dieser Eingang der leichtere und bequemere, weil ein der eigenen Entwicklung Wagner's am meisten entsprechender. Dem eben Gesagten zufolge aber ist dabei nicht zu vergessen, daß dies nur als Vorbereitung betrachtet werden kann und das eigentlich Entscheidende erst nachher, mit dem Studium der Theorie sich ergeben muß. Ist Jemand nicht in dem Falle, Wagner's Opern aus unmittelbarer Anschauung kennen zu lernen, so braucht er sich nur an die Theorie zu halten. Dieser Weg nun ist allerdings der schwierigere, zugleich aber der bei weitem sicherere, weil Nebeneinflüsse dabei wegfallen, die Blicke nicht abgelenkt werden, das Urtheil nicht getrübt wird durch Zweifel an den Kunstwerken. Ob jene Lehren an und für sich richtig, war und ist noch jetzt die Hauptfrage, und die Entschuldigung demnach, die sich auf mangelnde Bekanntschaft mit den Kunstwerken stützt, nichtig. Daß die neuen Principien nun aber nicht bloß das Resultat theoretischer Speculation, sondern lebendiger künstlerischer Erfahrung sind, ist allerdings ein Umstand, der ihren Werth bedeutend steigert. Die Theorie allein, als Resultat bloßer Speculation, vermag nie zu einer derartigen schöpferischen Bedeutung sich zu erheben, und andererseits ist auch ihre Wirkung eine bei weitem geringere auf Genossen und Nachfolger, wenn dieselbe nicht zugleich durch eine einigermaßen entsprechende Praxis getragen wird. In diesem Sinne würde in der That eine durchaus unangemessene Verwendung derselben von Wagner's Seite in seinen eigenen Kunstwerken fast undenkbar sein.

**Wagner's Stoffe.** Es giebt noch immer Solche (auch Marx thut dies in seiner Schrift „die Musik des 19. Jahrhunderts“), die von dem öfter ausgesprochenen Vorwurfe nicht loszukommen vermögen, daß Wagner, der Vorkämpfer der Zukunft, sich diese alten Stoffe gewählt, sich in katholische und weiter sogar in mystische Anschauungen versenkt habe. Hierauf ist zu erwiedern: 1) daß Wagner ausdrücklich andere Stoffe als die der Zukunft bezeichnet und die von ihm gewählten nur als die momentan möglichen betrachtet. Es spielt 2) in diesen Vorwurf die im voranstehenden Artikel berichtigte Verwechslung von Theorie und Praxis hinein, eine Vermengung des der Zeit nach Getrennten, denn als Wagner seine Opern schrieb, dachte er noch nicht daran, seine „Zukunftstheorie“ aufzustellen. 3) Endlich beruht ein wesentlicher Unterschied darauf, in welchem

Geiste solche Stoffe erfasst werden. Hier bei Wagner ist die äußere Ein-  
 fleidung allerdings mittelalterlich, die zu Grunde liegende Gefühlswaise  
 aber durchaus modern, so modern, daß wir eine neue, von Stimmungen  
 die die Kunst noch gar nicht zum Ausdruck gebracht hat, beseelte Individua-  
 lität vor uns haben. Wir sehen hier demnach ganz dasselbe, was bei allen  
 großen Dichtern, die ebenfalls Stoffe der Vergangenheit wählten, der Fall  
 war: sie durchdrangen diese Stoffe mit dem Geiste ihrer Zeit. Diese neuen  
 Stimmungen bei Wagner sind es hauptsächlich gewesen, welche im Publi-  
 cum gezündet haben, welche dem Ausgelebten auf dem Gebiete unserer Oper  
 gegenüber, diesem beständigen Wiederholen des schon längst Gesagten, ihn  
 als Ausdruck unsrer Zeit erscheinen, ihn als eine wirklich neue Erscheinung  
 begrüßen ließen.

**Künstlerischer Widerspruch.** Als Resultat der bisherigen nun  
 schon mehrjährigen Bestrebungen auf musikalischem Gebiet kann man gegen-  
 wärtig wohl aussprechen, daß die übergroße Mehrzahl der Tonkünstler sich  
 zu Wagner bekennt. Seine Werke sind überall, wo man sie in ent-  
 sprechender Weise kennen zu lernen Gelegenheit hatte, durchgedrungen.  
 Mit Ausnahme vielleicht einiger Höpfe, einiger alter Capellmeister, einiger  
 nicht zur Anerkennung gelangten Componisten, die neidisch sind auf die Er-  
 folge desselben, möchte es wohl nur noch wenige Musiker geben, welche nicht  
 mindestens bis zu einem gewissen Punkte mitgehen, welche, bei aller Ver-  
 schiedenheit der Ansichten im Einzelnen, nicht mindestens Wagner's große  
 Bedeutung im Allgemeinen anerkennen und ihm in dieser Beziehung die  
 schuldige Anerkennung versagen. So weit sind wir in der That gekommen.  
 Die Frage ist indeß jetzt in ein neues Stadium getreten. Die Musiker  
 kennen Wagner als Tonsetzer und Dichter, lassen aber seine  
 Theorie, insbesondere die derselben zu Grunde liegende Welt-  
 anschauung auf sich beruhen. Jetzt demnach müssen wir darauf bedacht  
 sein, diesen neuen Irrthum in seiner Unhaltbarkeit darzulegen. Daß auch  
 ich weit entfernt bin, Alles zu unterschreiben, was Wagner in seinen  
 Büchern gesagt hat, habe ich schon in meiner „Musik der Gegenwart“  
 ausgesprochen. So weit aber jene Ideen wahr und berechtigt erscheinen,  
 sind dieselben nicht, weder von den Kunstwerken, noch von der Kunsttheorie  
 im engeren Sinne, zu trennen. Das Irrige besteht hier in der falschen  
 Sonderung der Kunst überhaupt von dem allgemeinen Geistesleben. Ueber  
 jene frühere Beschränkung zwar ausschließlich auf das Technische der Musik  
 ist die neue Schule glücklich hinaus. Alle Künstler, welche ihr angehören,

sind zugleich hervorstechend durch ihre allgemeine Bildung. Ich erinnere zum Beleg dafür daran, daß dieselben ihre Kunst auch theoretisch und kritisch vertreten, während früher das abgeschmackte Vorurtheil allgemein war, daß der Musiker nicht „schreiben“ d. h. nicht literarisch sich bethätigen dürfe. Das aber wird noch nicht anerkannt, daß der Künstler nicht zugleich in seinem Schaffen neu sein und in seiner übrigen Geistesrichtung dem Alten anhängen kann, es wird der Widerspruch und die Selbsttäuschung nicht erkannt, die darin liegt, mit Wagner als Künstler zu sympathisiren und zugleich seine Weltanschauung verwerflich zu finden. Es ist zunächst allerdings ganz natürlich, wenn der Künstler den auszusprechenden Inhalt als das unmittelbar von der Natur Gegebene, als Voraussetzung, die sich von selbst versteht, betrachtet, und sein Augenmerk daher ausschließlich auf die Mittel des Ausdrucks, das Technische seiner Kunst richtet. Hierin aber liegt zugleich der Irrthum, in Zeiten namentlich, wie die gegenwärtigen, wo eine große Entwicklung vorausgegangen, wo — in gewissem Sinn — das von der Natur Gegebene erschöpft ist. In solchen Momenten ändert sich die Sache. Die Künstler erkennen überhaupt noch viel zu wenig, daß nicht allein die eminente künstlerische Begabung Größen ersten Ranges zu dem gemacht hat, was sie sind; nur die künstlerische Begabung im Verein mit der Energie ihrer Gesinnung, mit der Macht und Schwere des sie erfüllenden Inhalts, der geistigen Bedeutung desselben, ist es gewesen, die ihnen die epochemachende Stellung, welche sie besitzen, verliehen hat. Die künstlerische Begabung an sich — wir haben solche Fälle — ist etwas sehr Schönes und Respectables, bringt es aber allein doch niemals zu einer nachhaltigen allgemein menschlichen Bedeutung; das was sie gewährt, beschränkt sich auf Erweiterung der Technik. Jene großen Künstler dagegen waren stets auch Träger bestimmter Ideen, und es ist dabei ganz gleichgültig, ob sie dies nur unmittelbar und an sich, oder ob sie sich dessen ausdrücklich bewußt sind. Selbst bei Mozart, den die Tonkünstler gewöhnlich als Beleg anführen, daß man nur Musiker zu sein brauche, um das Größte zu leisten, war das eben Bemerkte der Fall. Mozart war Repräsentant des Schönen in der Musik, ganz wie Göthe, und wenn wir sein Leben betrachten, zeigt sich sofort ein auffallender Unterschied von den Künstlern früherer Zeit, zeigt sich zum ersten Male diese freie, fessellos einerschreitende Genialität. In dem Gesagten demnach liegen die Gründe, weshalb ich es für eine große Selbsttäuschung erkläre, künstlerisch dem Fortschritt zu huldigen, und in anderer Beziehung am Alten zu haften. Erst das Durchdrungensein des ganzen Menschen von einem bedeutenden, neuen Inhalt ist im Stande dem künst-

lerischen Schaffen einen höheren, allgemein menschlichen Werth zu verleihen. Das ist es insbesondere, was Wagner jenen großen Hintergrund verleiht, den er als bloßer Künstler im engeren Sinne nicht haben würde, das ist es auch, was ihn z. B. von Berlioz, der hierin ihm nachsteht, in seiner Stellung überhaupt unterscheidet. Will man hiergegen vielleicht noch einwenden, daß der Tonkünstler es nicht mit Ideen zu thun habe und also in das Bereich derselben einzutreten nicht nöthig habe, so ist das zwar an sich ganz richtig, aber ich entgegne: 1) daß rückwirkend erst die Befehlung von einem neuen Inhalt die Empfänglichkeit für neue Anschauungen im Allgemeinen, die künstlerische Originalität zur Folge hat, sowie 2) daß gegenwärtig eine Epoche der Reflexion gekommen ist, die eben nicht mehr gestattet, auf das was der Künstler unmittelbar in sich vorfindet, sich zu beschränken, daß die künstlerische Natur, die künstlerische Naivität jetzt eine durch jene Reflexion vermittelte sein muß. Abgesehen aber von alle dem, so ist Folgendes das Entscheidende: die bisherige Kunst war, wie dies als selbstverständlich gar nicht erst besonders erwähnt zu werden braucht, Ausdruck der bisherigen Weltanschauung. Die Gebrechen, die wir bekämpfen, sind eine Folge der letzteren, und wir können daher nur hoffen, jene Mängel zu beseitigen, wenn die Grundlage selbst eine andere wird. Nur dadurch ist eine Umgestaltung der Kunst an sich und in ihrer Stellung zur Gesamtheit möglich, nur auf diese Weise werden die Künstler im Stande sein, ihrer Kunst das zu erringen, was jetzt fehlt. Aus diesem Grunde auch stellen sich diese Hefte die Aufgabe, das Interesse der Künstler auf nicht unmittelbar und zunächst zur Sache Gehöriges zu lenken, die Empfänglichkeit für einen unlängbar nothwendigen geistigen Umschwung zu wecken, um so allmählich die gesammte Anschauungs- und Empfindungsweise umzugestalten.

Fr. Br.

### Arthur Schopenhauer's Ansicht über Musik.

Diese Hefte haben, wie der Herausgeber in der Einleitung erklärte, der „Neuen Zeitschrift für Musik“ gegenüber eine erweiterte Bestimmung, sie betrachten zwar die Musik, sowie überhaupt Poesie und Kunst als ihren Mittelpunkt, sollen aber zugleich näher oder entfernter damit in Verbindung Stehendes zur Sprache bringen. Es sind daher dieselben vorzugsweise

geeignet, um auf eine Erscheinung aufmerksam zu machen, welche im hohen Grade Beachtung verdient: A. Schopenhauer's Philosophie und speciell dessen Auffassung der Tonkunst. Mag man derselben beitreten oder nicht, jedenfalls wird man ihr Originalität zugestehen müssen. Zwei Gründe sind es, welche mich bestimmen hier nur die Musik ins Auge zu fassen und Schopenhauer's Betrachtung der übrigen Künste auszuschließen: einmal ist, was diese letzteren betrifft, dieselbe schon anderweitig vorgetragen worden, und man kann annehmen, daß Aesthetiker, Schriftsteller und Dichter, denen derartige Untersuchungen überhaupt näher liegen, damit schon bekannt sind, während dies nicht in gleichem Grade von der Tonkunst und den Tonkünstlern gesagt werden kann; sodann aber und hauptsächlich sind derartige Untersuchungen über Musik überhaupt noch so selten, daß sie auch aus diesem Grunde eine besondere Beachtung verdienen.

Gehe ich indessen auf die nähere Darlegung der Ansicht Schopenhauer's ein, so sehe ich mich genöthigt einige einseitige, allgemeine Bemerkungen voranzuschicken. Es handelt sich nämlich hier zunächst um die Stellung der Musik unter den Künsten überhaupt, eine Frage die, wie sich später zeigen wird, auch unserm Philosophen sich aufdrängte und bei deren Untersuchung sich ihm das Wesen der Musik erschloß. Viele wollen zwar von einer Rangordnung der Künste gar nichts wissen, und weisen jede Frage über den höhern oder niedern Rang der einen oder der andern Kunst ungehalten zurück. Für sie giebt es blos die Kunst überhaupt, und Architektur, Sculptur, Malerei, Musik und Dichtung sind ihnen nur verschiedene Ausdruckweisen, die das Genie vermöge seiner inneren Anlagen sich wählt oder vielmehr ergreift, um das Schöne und Erhabene zur Anschauung zu bringen. Es erinnert diese Auffassung an die berühmte Fabel von den drei Ringen, die Lessing so treffend zu verwenden gewußt. Man könnte nämlich die Künste mit den verschiedenen Religionen vergleichen und behaupten, daß wie diese himmlisch geborenen Töchter bei den abweichendsten Formen dennoch alle darauf hinauslaufen, das Göttliche darzustellen und zur Anerkennung zu bringen, so auch die ihnen ebenbürtigen Künste alle gleichmäßig die Idee oder das dem Künstler vorschwebende Ideal zu verwirklichen suchen. Indessen dürfte eine nähere Betrachtung schon bei den Religionen zu einem andern Resultat führen. Sie wird bald deutlich machen, daß es auch hier Grade der Vollkommenheit giebt, daß die verschiedenen Religionsysteme, wie sie im Laufe der Zeit sich entwickelt und aufeinander gefolgt sind und im Raume noch bis heute nebeneinander bestehen, je eine höhere oder niedere Stufe mit Hinsicht auf die Reinheit ihrer Anschauung

vom Schöpfer und seiner Schöpfung sowohl, als auch in Bezug auf ihre Sittenlehre einnehmen, und wird man, auf diesem Gebiete freilich nicht vorurtheilsfrei, der einen oder der andern den Vorzug zuerkennen. Aehnlich verhält es sich mit den Künsten. Hier wird der Stoff oder das Medium, mittelst dessen der Künstler die Idee zur Anschauung zu bringen sucht, für die umfassendere oder beschränktere Darstellungsfähigkeit seiner Kunst maßgebend sein. Von diesem Grundsatz ausgehend, hat die Hegel'sche Philosophie eine Rangordnung der Künste aufgestellt, nach welcher dieselben in eben angedeuteter Weise aufeinander folgen. So hat noch Rosenkranz in seinem geistreichen Werke „Aesthetik des Häßlichen,“ jene Rangordnung festhaltend, einzelne treffende Bemerkungen über die Aufgabe der verschiedenen Künste fallen lassen. Als derjenige Hegelianer, welcher nächst Gottho am eifrigsten der Aesthetik sich zugewendet hat, mag er hier als Ausleger der Ansichten jener Schule auftreten. Jede Kunst, heißt es bei ihm, kann das Schöne nur innerhalb ihres specifischen Mediums darstellen. Die Baukunst soll die Materie durch die Materie heben und tragen lassen, hat also den Schwerpunkt zu betrachten, dann aber soll die Materie sich zum Himmel hinaufschwingen, das ist ihr Schwung, ihre Freiheit. In der Säule kündigt der Architekt schon die Natur an, so wie die Sculptur im Relief die Malerei. Diese drückt die Wärme des individuellen Lebens schon mit solcher Macht aus, daß der Ton nur zufällig zu fehlen scheint; doch sind die Töne der Farben noch kein wirklicher Klang. Die Musik erst schildert in Tönen unsre Gefühle, die Poesie allein aber vermag es dieselben klar auszudrücken, sie ist der innerste Ausdruck des Geistes. Auf diese Weise, wenn auch nicht genau in diesen Worten, sucht Rosenkranz den Zusammenhang der Künste und den immanenten Uebergang der einen in die andere zu verdeutlichen. Auch bei Vischer, in seiner vortrefflichen „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen“, findet man eine ganz ähnliche Gliederung der Künste, die jedoch wieder auf eine Einheit zurückgeführt wird. Die Erklärung hat auf den ersten Anschein etwas sehr plausibles, man kann fast nicht umhin ihr, ihrer logischen Schärfe wegen, Beifall zu zollen, und doch sträubt man sich im Innern dagegen sie vollständig gelten zu lassen. Man fragt sich, wie sollte die „göttliche Kunst“ die Musik, die so mächtig auf uns wirkt, die eine so allgemein verständliche Sprache spricht, die so wunderbar alle Saiten unseres Innern zu berühren versteht, die mit wahrhaft zauberischer Kraft eben so leicht die heftigsten Leidenschaften in der Brust zu wecken wie sie zu besänftigen vermag, die uns bald zum höchsten Jubel, bald zur tiefsten Trauer stimmt, bald in namenlose Seeligkeit, bald in unaussprechliche Wehmuth versetzt, sollte die Kunst,

welche die Dichter selbst besungen und gefeiert, der man so allgemein huldigt, und die sich namentlich in der Gegenwart einer so weit verbreiteten Cultur erfreut, nicht alle anderen Künste überragen, sollte nicht ihr der Vorzug vor ihren Schwestern gebühren? Da stellt sich Schopenhauer ein, die Frage bejahend, und macht die hervorragende Vortrefflichkeit der Musik wieder geltend. Aber wenn ein Dryden und ein Pope, ein Schlegel und eine Staël mit einander wetteifern die Kunst zu besingen, die Macht der Töne zu feiern oder durch ihre glühende Beredtsamkeit sie als die Tochter des Himmels zu verherrlichen, so thut Schopenhauer mehr, er befriedigt den denkenden und forschenden Geist, und zeigt uns was es eigentlich an der Musik sei, das ihr eine solche Macht verleiht, weshalb ihr der Vorrang vor den übrigen Künsten zugestanden werden müsse. Seine Ansicht ist eben so neu wie überraschend. Da sie indessen mit seiner ganzen Weltanschauung innig verwachsen ist und allein aus ihr hervorgeht, so dürfte es hier am Orte sein, zum bessern Verständniß jener einige Worte über Schopenhauer's metaphysische Lehre voranzuschicken. Er selbst hat seine Philosophie mit dem hundertpfortigen Theben verglichen, weil, wie dort jedes Thor in die Mitte der Stadt führte, man durch jede Seite seiner Lehre oder jede einzelne Disciplin seines philosophischen Systems auf den Mittelpunct desselben gelange. Wer würde mir nicht willig folgen, wenn ich ihn unter musikalischer Begleitung hineinführe? —

Das Endresultat der Kantischen Philosophie, wenn es kurz und prägnant ausgedrückt werden soll, war der die menschliche Erkenntniß so demüthigende, aber höchst folgenreiche Satz oder Gedanke, daß wir nur die Erscheinungen der Dinge (phänomena) nicht aber das Ding an sich (noumenon) zu erkennen im Stande sind. Der Fichte'sche Idealismus, die Schelling'sche Identitätsphilosophie und das Hegel'sche Absolute verdanken diesem Satze ihre Entstehung; während aber diese verschiedenen Systeme nach und nebeneinander sich die Herrschaft streitig machten, und man besonders dem Hegel'schen fast allgemein huldigte, hatte Schopenhauer im Stillen und unbeachtet den großen Gedanken Kant's zu Ende gedacht und den Schleier gelüftet, welcher jenes Ding an sich für unser geistiges Auge bis dahin verdeckt hatte. Es ist bemerkenswerth und für die Unvollkommenheit des menschlichen Intellects, wie hoch auch der Grad den er erreicht, bezeichnend, daß Kant, der so glücklich entdeckt und so richtig nachgewiesen hat, wie wir selbst die Erscheinungen der Dinge nur vermöge unserer eigenen uns inwohnenden (a priori) Ideen von Raum, Zeit und Causalität zu erkennen im Stande sind, nicht im entferntesten daran gedacht, daß wir auch für die andere Seite der Welt, für das Ding an sich, den Schlüssel in uns tragen.

Man war aber seit Cartesius und seinem cogito, ergo sum zu sehr von dem Wahne befangen, im Intellect alles suchen zu müssen, als daß selbst ein Kant sich ganz hätte davon befreien können. Indessen mochte er, nach seinem fruchtbaren Gedanken, den er wie ein Saamenkorn in den deutschen Boden geworfen, wo er wuchernd aufging, eine Ahnung gehabt haben, daß wir doch noch auf einem anderen Wege zur Erkenntniß des Dinges an sich gelangen könnten — Schopenhauer schrieb sein unsterbliches Werk: „Die Welt als Wille und Vorstellung“, kehrt die Ordnung der Dinge um, indem er dem Willen das Primat zuerkennt und dem Intellect nur eine secundäre Stellung einräumt, und bricht somit den Zauber, der die Geister gefesselt hält. Alle Philosophen, sagt Schopenhauer, haben geirrt, indem sie den Intellect als das Prius (Erste) angenommen haben, nach ihm ist es der Wille, dieses innere, wahre und unzerstörbare Wesen des Menschen, welches jedoch an sich selbst bewußtlos ist. Er, der Wille, ist das Erste, der Intellect das Zweite. Der Wille ist metaphysisch, der Intellect physisch, d. h. Erzeugniß des Gehirns. Der Wille, der sich in allen Wesen gleich bleibt, während der Intellect nicht nur unter den verschiedenen Wesen, sondern auch unter den Menschen selbst einer großen Verschiedenheit, Gradation, unterliegt, ist ihm das Ding an sich — in uns selbst es erkennend, erkennen wir auch die Welt als Wille; die Dinge aber, ja unser Leib selbst, in denen der Wille in die Erscheinung tritt, sich objectivirt, sind allein durch unsere Vorstellung bedingt und bilden die Welt als Vorstellung. Während nun der Wille, d. h. der bewußtlose, nicht von Erkenntniß geleitete Wille das unveränderliche in allen Dingen bleibt, objectivirt er sich doch stufenweise, nach dem principio individuationis und tritt die Welt der Erscheinungen, oder die Reihe der Wesen, von den großen Himmelskörpern bis zum Menschen, in welchem der Intellect als Leuchte des Willens zur höchsten Entwicklung gedeiht, in unsere Vorstellung ein und umgaukelt sie gleichsam, als wären sie selbst das wahre, ewig Seiende. So senkt sich der Schleier der Majah (wie die alten Indier es bezeichnen) über unsre Augen, und verhüllt uns das wahre Wesen der Dinge. Wir stehen befangen vor den Erscheinungen da, und vermögen weder diese noch unser eigenes Dasein zu enträthseln. Da wenden wir uns entweder zur Kunst oder zur Philosophie, denn beide arbeiten gleichmäßig darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen, diese vermittelt der Reflexion, jene vermittelt der Anschauung. Die Kunst, denn von ihr allein haben wir hier zu reden, geht von der Idee aus; sie, die ewige, den Dingen inwohnende und dem Willen bei der Objectivirung bewußtlos vorschwebende Idee, ist die wahre und einzige Quelle jedes ächten Kunstwerkes, und

wie sie selbst für den Künstler anschaulich ist, so strebt auch er, ohne jedoch der Absicht und des Ziels seines Werkes im Abstracten sich bewußt zu sein, durch dasselbe die Idee zur Anschauung zu bringen.

Die verschiedenen Künste laufen nun bei Schopenhauer parallel mit der Objectivation des Willens, so daß auch bei ihm die Baukunst, die Sculptur, die Malerei in ihren verschiedenen Zweigen und die Dichtkunst in ihrer Reihenfolge und Rangordnung betrachtet werden. Obschon ich nicht gesonnen bin seine treffenden Bemerkungen über jede einzelne dieser Künste hier zu reproduciren, so sei es mir doch erlaubt ihn bei dem Uebergang zum eigentlichen Gegenstande dieser Abhandlung in seinen eigenen Worten\*) reden zu lassen. „Nachdem wir nun im Bisherigen,“ heißt es bei ihm, „alle schönen Künste, in derjenigen Allgemeinheit, die unserm Standpuncte angemessen ist, betrachtet haben, anfangend von der schönen Baukunst, deren Zweck als solcher die Verdeutlichung der Objectivation des Willens auf der niedrigsten Stufe seiner Sichtbarkeit ist, wo er sich als dumpfes, erkenntnißloses, gesetzmäßiges Streben der Masse zeigt und doch schon Selbstentzweiung und Kampf offenbart, nämlich zwischen Schwere und Starrheit; — und unsre Betrachtung beschließend mit dem Trauerspiel, welches, auf der höchsten Stufe der Objectivation des Willens, eben jenen seinen Zwiespalt mit sich selbst, in furchtbarer Größe und Deutlichkeit uns vor die Augen bringt; — so finden wir, daß dennoch eine schöne Kunst von unsrer Betrachtung ausgeschlossen geblieben ist und bleiben mußte, da im systematischen Zusammenhang unsrer Darstellung gar keine Stelle für sie passend war; es ist die Musik. Sie steht ganz abge sondert von allen andern. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt: dennoch ist sie eine so große und überaus herrliche Kunst . . . daß wir gewiß mehr in ihr zu suchen haben als ein exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi, wofür sie Leibniz ansprach.“ Die Zahlenverhältnisse, in welche die Musik sich auflösen läßt, können sich nicht, meint Schopenhauer, als das Bezeichnete, sondern selbst erst als das Zeichen verhalten. Gleichwohl müsse sie sich, denn das schließen wir aus der Analogie mit den übrigen Künsten, in irgend einem Sinne, wie Darstellung zum Dargestellten, wie Nachbild zum Vorbild, zur Welt verhalten, zu ihr eine Beziehung haben, und zwar eine sehr innige, wahre und richtig treffende, weil sie von Jedem augenblicklich verstanden werde. Er sucht nun das Problem auf folgende Weise zu lösen.

\*) Die Welt als Wille und Vorstellung. 2. Aufl. I. Band. Leipzig, Brockhaus 1844. S. 289 ff.

„Die adäquate Objectivation des Willens sind die Ideen; die Erkenntniß dieser durch Darstellung einzelner Dinge anzuregen, ist der Zweck aller andern Künste. Sie alle objectiviren also den Willen nur mittelbar, nämlich mittelst der Ideen“ . . . „die Musik“ aber „ist eine so unmittelbare Objectivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht.“

„Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objectität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher als die der andern Künste, denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen. Da es inzwischen derselbe Wille ist, der sich sowohl in den Ideen, als in der Musik, nur in jedem von beiden auf ganz verschiedene Weise objectivirt; so muß zwar durchaus keine unmittelbare Aehnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie sein zwischen der Musik und zwischen den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist. Die Nachweisung dieser Analogie wird als Erläuterung das Verständniß dieser durch die Dunkelheit des Gegenstandes schwierigen Erklärung erleichtern.“ —

Der Grundbaß ist ihm in der Harmonie, was in der Welt die unorganische Natur, die roheste Masse, auf der alles ruht und aus der sich Alles erhebt und entwickelt. Ferner erkennt er in den gesammten die Harmonie hervorbringenden Rippenstimmen, zwischen dem Baße und der leitenden, die Melodie singenden Stimme, die gesammte Stufenfolge der Ideen wieder, in denen der Wille sich objectivirt. Die dem Baße näher stehenden sind die niedrigeren jener Stufen, die noch unorganischen, aber schon mehrfach sich äußernden Körper: die höher liegenden repräsentiren ihm die Pflanzen- und die Thierwelt. — Die bestimmten Intervalle der Tonleitern sind parallel den bestimmten Stufen der Objectivation des Willens, den bestimmten Species in der Natur. Das Abweichen von der arithmetischen Richtigkeit der Intervalle ist analog dem Abweichen des Individuums vom Typus der Species. — Am schwerfälligsten bewegt sich der tiefe Baß, der Repräsentant der rohesten Masse; diese langsame Bewegung ist ihm wesentlich. Schneller, jedoch noch ohne melodischen Zusammenhang und sinnvolle Fortschreitung, bewegen sich die höheren Rippenstimmen, welche der Thierwelt parallel laufen. Hier ist die Analogie mit der ganzen unvernünftigen Welt, vom Krystall bis zum vollkommensten Thier, in der kein Wesen ein eigentlich zusammenhängendes Bewußtsein hat, welches sein Leben zu einem sinnvollen Ganzen machte, wie auch keines durch Bildung sich vervollkommnet,

sondern Alles gleichmäßig zu jeder Zeit dasteht, wie es seiner Art nach ist, durch festes Gesetz bestimmt. In der Melodie endlich erkennt er die höchste Stufe der Objectivation des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen. Gleich dem menschlichen Leben nämlich, hat die Melodie allein bedeutungs- und absichtsvollen Zusammenhang vom Anfang bis zum Ende. Sie erzählt aber nicht blos die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens, dessen Abdruck in der Wirklichkeit die Reihe seiner Thaten ist, sondern auch seine geheimste Geschichte, sie malt jede Regung, jedes Streben, alles das, was die Vernunft unter dem weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfaßt. Daher auch hat es immer geheißen, die Musik sei die Sprache des Gefühls und der Leidenschaft, sowie Worte die Sprache der Vernunft. Wie nun das Wesen des Menschen darin besteht, daß sein Wille strebt, befriedigt wird und von neuem strebt, und so immerfort . . . ; so ist dem entsprechend das Wesen der Melodie ein stetes Abweichen, Abirren vom Grundton auf tausend Wegen, nicht nur zu den harmonischen Stufen, zur Terz und Dominante, sondern zu jedem Tone, zur dissonanten Septime und zu den übermäßigen Stufen, aber immer folgt ein endliches Zurückkehren zum Grundton, wie das vielfache Streben des Willens zur Befriedigung. Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Wollens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher als irgendwo fern von aller Reflexion und bewußten Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heißen könnte. — Wie nun schneller Uebergang vom Wunsch zur Befriedigung und von diesem zum neuen Wunsch, Glück und Wohlsein ist; so sind rasche Melodien, ohne große Abirrungen, fröhlich; langsame, auf schmerzliche Dissonanzen gerathende und erst durch viele Tacte sich wieder zum Grundton zurückwindende sind, als analog der verzögerten, erschwerten Befriedigung, traurig. Ich übergehe die weitere Ausführung dieser Nachweisung der Analogien, die dem Musiker nun schon von selbst in die Augen springen werden, und mache nur mit Schopenhauer darauf aufmerksam, daß man dabei nie vergesse, daß die Musik zu ihnen kein directes, sondern nur ein mittelbares Verhältniß hat; da sie nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das An sich aller Erscheinung, den Willen selbst, ausspricht. „Die Musik, wie als Ausdruck der Welt angesehen, ist eine im höchsten Grade allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen. Wenn zu irgend einer Scene, Handlung u. s. w. eine passende Musik ertönt, so scheint sie uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen und tritt als der richtigste und deutlichste Commentar dazu auf. Daß überhaupt eine

Beziehung zwischen einer Composition und einer anschaulichen Darstellung möglich ist, beruht darauf, daß beide nur ganz verschiedene Ausdrücke desselben inneren Wesens der Welt sind. Wenn nun im einzelnen Fall eine solche Beziehung wirklich vorhanden ist, also der Componist die Willensregungen, welche den Kern einer Begebenheit ausmachen, in der allgemeinen Sprache der Musik auszusprechen gewußt hat; dann ist die Melodie des Liedes, die Musik der Oper ausdrucksvoll . . . Dies unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies in uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unsers innersten Wesens wiedergiebt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.“ Ich füge noch einige Ergänzungen aus dem zweiten Theil hinzu. \*) „Die vier Stimmen aller Harmonie“ heißt es daselbst, also Baß, Tenor, Alt und Sopran, oder Grundton, Terz, Quint und Octav, entsprechen den vier Abstufungen in der Reihe der Wesen, also dem Mineralreich, Pflanzenreich, Thierreich und dem Menschen . . . Daß die hohe Stimme, welche die Melodie singt, doch zugleich integrierender Theil der Harmonie ist und darin selbst mit dem tiefsten Grundbaß zusammenhängt, läßt sich betrachten als das Analogon davon, daß dieselbe Materie, welche in einem menschlichen Organismus Träger der Idee des Menschen ist, dabei doch zugleich auch die Idee der Schwere und der chemischen Eigenschaften, also der niedrigsten Stufen der Objectivation des Willens, darstellen und tragen muß. — Da die Musik unmittelbar den Willen selbst darstellt, so ist hieraus auch erklärlich, daß sie auf den Willen, d. i. die Gefühle, Leidenschaften und Affecte des Hörers, unmittelbar einwirkt, so daß sie dieselben schnell erhöht oder auch umstimmt.

Die Worte sind und bleiben für die Musik (die eine selbstständige Kunst, ja die mächtigste unter allen ist) eine fremde Zugabe, von untergeordnetem Werthe, da die Wirkung der Töne ungleich mächtiger, unfehlbarer und schneller ist, als die der Worte; diese müssen daher, wenn sie der Musik einverleibt werden, sich ganz nach jener fügen. Umgekehrt aber gestaltet sich das Verhältniß in Hinsicht auf die gegebene Poesie, also das Lied oder den Operntext, welchem eine Musik hinzugefügt wird; denn alsbald zeigt an diesem die Tonkunst ihre Macht und höhere Befähigung, indem sie jetzt über die in den Worten ausgedrückte Empfindung, oder die in der Oper dargestellte Handlung, die tiefsten, letzten, geheimsten Aufschlüsse giebt, das eigentliche und wahre Wesen derselben ausspricht und uns die innerste

\*) Die Welt als Wille und Vorstellung 2. B. S. 446.

Seele der Vorgänge und Begebenheiten kennen lehrt, deren bloße Hülle und Leib die Bühne darbietet. Daß übrigens die Zugabe der Dichtung zur Musik uns so willkommen ist und ein Gesang mit verständlichen Worten uns so innig erfreut, beruht darauf, daß dabei unsere unmittelbarste (durch den Willen) und unsere mittelbarste (durch die Intelligenz bewirkte) Erkenntnißweise zugleich und im Verein angeregt werden. — Werfen wir jetzt einen Blick auf die bloße Instrumentalmusik, so zeigt uns eine Beethoven'sche Symphonie die größte Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Einigkeit gestaltet; sie ist ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt, welche dahin rollt, in unübersehbarem Gewirre zahlloser Gestalten und durch stete Zerstörung sich selbst erhält.

Die Melodie besteht aus zwei Elementen, einem rhythmischen (quantitativen) und einem harmonischen (qualitativen). Beiden liegen rein arithmetische Verhältnisse, also die Zeit, zum Grunde. Das rhythmische Element ist das wesentlichste, da es für sich allein eine Art Melodie darzustellen vermag, wie z. B. auf der Trommel geschieht: die vollkommene Melodie verlangt jedoch beide. Sie besteht nämlich in einer abwechselnden Entzweiung und Versöhnung derselben. Das harmonische Element nämlich hat den Grundton zur Voraussetzung, wie das rhythmische (welches der Symmetrie in der Architektur analog ist) die Tactart, und besteht in einem Abirren von demselben, durch alle Töne der Scala, bis es, auf kürzerem oder längerem Umwege, eine harmonische Stufe, meistens die Dominante oder Unterdominante, erreicht, die ihm eine unvollkommene Beruhigung gewährt; dann aber folgt, auf gleich langem Wege, seine Rückkehr zum Grundton, mit welchem die vollkommene Beruhigung eintritt. Beides muß nun aber so geschehen, daß das Erreichen der besagten Stufe, wie auch das Wiederfinden des Grundtons, mit gewissen bevorzugten Zeitpunkten des Rhythmus zusammentreffe, da es sonst nicht wirkt. . . . Nun besteht die Entzweiung jener beiden Grundelemente darin, daß indem die Forderung des einen befriedigt wird, die des andern es nicht ist, die Versöhnung aber darin, daß beide zugleich und auf ein Mal befriedigt werden. Diese in der Melodie stattfindende beständige Entzweiung und Versöhnung ihrer beiden Elemente (Schopenhauer erläutert die Sache näher und führt sogar ein Beispiel an) ist, metaphysisch betrachtet, das Abbild der Entstehung neuer Wünsche und sodann ihrer Befriedigung.

Hieran schließt sich eine Erklärung der Dissonanz und Consonanz, des Dur und Moll, welche zwei letzteren allgemeinen Tonarten der Musik den zwei allgemeinen Grundstimmungen des Gemüths, Heiterkeit oder wenig

stens Nüchternheit und Betrübniß oder doch Beklemmung\*), entsprechen. Statt also ein „unbewusstes Zählen“ zu sein, ist die Musik nach Schopenhauer ein unbewusstes Philosophiren.

Hoffentlich ist dem Leser nun seine Ansicht über Musik klar geworden; um ihre Richtigkeit zu prüfen dürfte es rathsam sein, sein von ihm selbst angegebene Verfahren, welches ihm das innere Wesen jener göttlichen Kunst erschlossen, nämlich den Geist gänzlich dem Eindruck der Tonkunst in ihren mannigfaltigen Formen hinzugeben und dann wieder zur Reflexion und dem oben in Kurzem vorgezeichneten Gedankengange unsers Philosophen zurückzukehren, zu beobachten. —

Wir möchten den zahlreichen Besuchern der Concerte keineswegs den reinen Kunstgenuß trüben, indem wir sie auffordern bei der Anhörung eines Musikstückes philosophische Betrachtungen anzustellen; wo ein angeborener Hang zur Speculation ist und ein innerer Drang nach Aufklärung über Alles, was den Sinnen und vermittelt ihrer dem Geiste geboten wird, sich fühlbar macht, da wird es von selbst geschehen; wo hingegen diese Bedingungen ermangeln, da wird auch die Aufforderung vergebens sein. Aber sollte die Kunst zum bloßen Sinnentzettel dienen? Sollte sie wirklich bloß genossen werden dürfen, und sonst zwecklos sein? Wir glauben nicht; im Gegentheil sind wir der Meinung, daß sie veredelnd auf uns wirken, daß sie uns läutern, von der groben Sinnlichkeit befreien und uns erheben soll. Ein echtes Kunstwerk wird sich zwar diesen Zweck nicht als Aufgabe stellen, wird ihn aber unbewußt bei dem empfänglichen Gemüthe erreichen. Einem solchen wird eine Beethoven'sche Symphonie nicht bloß Hochgenuß sein, sondern zugleich eine wirksame Predigt, eine Mahnung, im eigenen Innern jene Harmonie herzustellen, welche ihm aus dem Meisterwerke entgegen tönt und dem ganzen Leben jene Weihe zu verleihen, die der Musik innewohnt und sie zur göttlichen Kunst stempelt.

Dr. D. Asher.

---

\*) So sind ja auch bei Spinoza alle Affecte der Seele auf *laetitia* und *tristitia* zurückgeführt.

## Anregungen vermischten Inhalts.

**Zurechnungsfähigkeit.** Das bisherige Bewußtsein vermengte die Freiheit des Willens, welche dem ganzen Geschlecht inwohnt, mit der thatsächlich vorhandenen Unfreiheit des Einzelnen, die Möglichkeit demnach mit der Wirklichkeit, und setzte in Folge davon auch da jene Freiheit des Willens voraus, wo in Wahrheit nur die trübste Befangenheit, die tiefste, geistige Knechtschaft vorhanden war. Bisher galt in allen den Fällen, wo keine ausgesprochene Geisteskrankheit vorlag, die Zurechnungsfähigkeit. Für uns ist jene Verdüsterung der Sünde und des Verbrechens auch eine Geisteskrankheit, wenn schon in milderer Form. Das bisherige Bewußtsein sah daher Freiheit und Zurechnungsfähigkeit, wo wir vollständige Unfreiheit erblickten. Nicht da ist Freiheit, wo die eine Waagschaale, die der Sünde und des Verbrechens, so sehr beschwert ist, daß die andere hoch in der Luft schwebt; soll von freier Wahl die Rede sein, so müssen beide, wenn auch abwechselnd steigend und fallend, schließlich doch ins Gleichgewicht treten können. Künftige Jahrhunderte werden daher auf unsere Strafbestimmungen ebenso herabsehen, wie wir auf die Barbarei des Mittelalters. Auf unserem Standpunct hat Strafe nur die Bedeutung einer entsprechenden Belehrung, sie ist das dem momentanen Verhalten des Verbrechers angemessene Verfahren, ihn über sich selbst zum Bewußtsein zu bringen. Der Fortschritt besteht zunächst in der Erlangung dieser Einsicht, überhaupt darin, daß die Liebe mehr und mehr zur Geltung kommt.

**Steigerung des Erkennens.** Der Unterschied in den geistigen Fähigkeiten der Menschen hat seinen Grund nicht allein in der wirklichen größeren oder geringeren Begabung, obschon natürlich dies zunächst das Entscheidende ist, er liegt zugleich in der moralischen Beschaffenheit. In der egoistischen Verhärtung, in der daraus entspringenden Verdüsterung ist oft der Schlüssel für mangelnde Erkenntnißfähigkeit zu suchen. Aus diesem Grunde vermag auch der minder Begabte seine Fähigkeit außerordentlich zu steigern, insbesondere sein Verständniß, seine Empfänglichkeit, sobald er nicht Egoist ist. Es erklärt sich hieraus zugleich, daß gering begabte aber treffliche Menschen uns mit einer tiefen Anschauung plötzlich überraschen können, während glänzend begabte Egoisten nur ihre Bornetheit zur Schau tragen.

**Der Fortschritt auf religiösem Gebiet.** Schon seit geraumer Zeit sehen wir die moderne Geistes-Bewegung darauf gerichtet, eine neue Grundlage des Bewußtseins zu finden, an die Stelle der früheren Religiosität einen neuen Mittelpunkt zu gewinnen. Die alten dogmatischen Vorstellungen haben die bindende Kraft verloren, und es ist mit ihnen überhaupt nicht mehr zu operiren. Nur eine außerordentliche Täuschung muß es genannt werden, wenn man meint, damit noch wirken zu wollen, wenn man bestrebt ist, das Alte einem gänzlich veränderten Innern immer noch aufzuzwingen. Ebenso wenig genügt, was früher einen Ersatz bieten zu können schien, der alte Rationalismus, obschon derselbe in der Menge immer noch ein ziemlich ausgedehntes Terrain besitzet. Es ist jedoch immer offener geworden, wie leer und geistesdürre derselbe ist, wie wenig derselbe die tiefere Empfindung zu befriedigen vermag. Wir sehen darum unsere Zeit in rastlosem Ringen begriffen, über diese Gegensätze hinaus zu kommen, einen neuen Ausgangspunct, eine feste Grundlage zu gewinnen, ohne daß es jedoch bis jetzt gelungen wäre, dies Ziel schon zu erreichen. Das Schwankende, Haltlose, welches wir in dieser Beziehung so allgemein wahrnehmen müssen, erklärt sich hieraus. — Was indeß hier gesucht wird, ist auf den Höhen des Geistes, wenn auch nur zum Theil, schon erreicht. Von der umfassendsten Bedeutung ist, wie überhaupt für das gesammte Geistesleben, auch hier die Philosophie, insbesondere die Hegel'sche, und in ihrem Gefolge die speculative Theologie gewesen. Sie war es, welche vermittelnd eintrat, indem sie die Forderungen des Erkennens befriedigte und zugleich das Wahre und Bleibende in der Uebersieferung zu seinem Recht brachte. Der nächste Schritt, der zu thun ist, würde demnach darin bestehen, die großen Ergebnisse der Philosophie dem allgemeinen Bewußtsein näher zu bringen, dieselben zu popularisiren. Hegel selbst sprach sich gegen alles Popularisiren der Philosophie aus, und mit Recht. Die Resultate der Philosophie sind das, was sie sind, nur dadurch für den Einzelnen, daß er sie selbstständig in sich erzeugt, daß er dem Wege, auf dem sie gefunden wurden, nachgeht, die strenge Schule des Gedankens durchläuft. Ohne diese Zucht, nur äußerlich aufgenommen, verführen dieselben sehr leicht zu oberflächlichem Geschwätz, werden schieß aufgefacht, bald völlig in ihr Gegentheil verkehrt. Was hier in seiner Berechtigung anerkannt wurde, gilt jedoch nur für den Anfang, für die Zeit, wo ein neues philosophisches System sich zunächst erst Bahn zu brechen beginnt. Haben die Verufensten, haben die Führer die Entwicklung, die es vorschreibt, in sich durchlebt, so tritt ein Moment ein, wo das, was früher Ergebnis eines umfassenden Denkprocesses war, die unmittelbare Grundlage des allgemeinen Bewußt-

seins zu bilden bestimmt ist. In diesem Zeitabschnitt befinden wir uns jetzt, und es ist schon so viel nach dieser Seite hin geschehen, daß gesagt werden kann, wie in der Gegenwart alle höhere Geistesthätigkeit in Wahrheit durch jene Philosophie hervorgerufen worden ist, wie dieselbe in ihr ihre fortwährende Befruchtung gefunden hat. Demohngeachtet aber bleibt noch sehr viel zu wünschen übrig, was die vollständige Durchführung jener Aufgabe betrifft, und es giebt große, selbst der höheren Bildung nahe stehende Kreise, ja ganze Länder, in die noch kein Lichtstrahl des neuen Erkennens zu dringen vermochte.

Zwei Ursachen sind zu nennen zur Erklärung dieser Erscheinung. Zunächst ist es die Einrichtung unserer Schulen, die viel zu wenig Notiz nehmen von den großen und unzweifelhaften Errungenschaften der höchsten Wissenschaft der Neuzeit, noch immer das Alte in seiner überlebten Gestalt zum Ausgangspunct und zur Grundlage machen und dadurch die Einzelnen fortwährend in die traurige Nothwendigkeit versetzen, Wege, die schon durchlaufen sind, aufs Neue zu durchlaufen, was schon gethan ist, aufs Neue zu thun, statt ihnen dies alles zu ersparen, und dieselben von Haus aus auf einen höheren Standpunct zu versetzen. Eine zweite Ursache ist die, daß allerdings die berühmten Vertreter der speculativen Auffassung des Christenthums zu sehr im Negativen stecken geblieben sind und dadurch außerordentlich Viele wirklich abgeschreckt haben. Das ist allerdings der Mangel, über den wir gegenwärtig noch nicht hinaus sind. Die Denkbewegung ist noch nicht zu jenem Punkte vorgeedrungen, wo sie die Ueberlieferung vollständig erfaßt und durchdrungen hat; es bleibt ein in jener nicht aufgehender Rest in der letzteren, und dieser Rest ist die Ursache, daß das religiöse Bewußtsein sich nicht vollständig in der neuen Richtung wiederfindet, im Gegentheil zum Theil abgeschreckt wird. Doch dies nur beiläufig. Eine populäre Darstellung in dem oben bezeichneten Sinne, d. h. also auf der Grundlage der modernen Wissenschaft, jedoch so, daß das wissenschaftliche Gerüst nicht bemerkbar hervortritt, andererseits zugleich freilich womöglich eine schöpferische, aus dem Negativen, in dem die früheren Vertreter befangen waren, zu tieferer Erfassung fortsührende That, würde von der mächtigsten Wirkung sein, würde dem gesammten modernen Leben einen neuen Halt verleihen. In diesem Sinne empfehle ich den Künstlern, speciell den Musikern, die ich ja immer vorzugsweise vor Augen habe, ein Buch, welches freilich die Aufgabe noch nicht vollständig gelöst hat, indeß bedeutend genug ist, um außerordentlich förderlich zu sein; ich mein Friedrich von Sallet's „Laien-Evangelium“ (Leipzig, 1842). In den ausgedehnten Kreisen meiner Bekanntschaft sind mir nur höchst sel-

ten Einzelne vorgekommen, denen dasselbe bekannt gewesen wäre, und doch entspricht dasselbe in so hohem Grade der angedeuteten Bestimmung, daß ihm kaum eine andere Erscheinung an die Seite gesetzt werden kann. Die Gedichte darin sind natürlich überwiegend didaktisch, aber schwungvoll, großartig, voll mächtiger Gedanken. Allerdings ist darin ebenfalls ein noch nicht aufgegangener Rest, aber nach der entgegengesetzten Seite hin, der Standpunct ist noch nicht frei genug, die Färbung eine zu dogmatische. Wir können uns dies jedoch gefallen lassen, wünschend, die Menge möchte erst bis zu der hier erreichten Höhe der Anschauung durchgedrungen sein. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Hauptursache des Darniederliegens unserer Kirchenmusik in der Unklarheit und Unentschiedenheit der Künstler in Bezug auf religiöse Gegenstände zu suchen ist. Hier ist ein Einigungspunct gegeben, und es wird ein tüchtiger Fortschritt errungen sein, wenn man sich diesen angeeignet hat. Darum sei den Künstlern das genannte Werk angelegentlich empfohlen.

**Der Krieg.** Wir haben in der Auffassung und Beurtheilung der Zulässigkeit des Krieges zwei Ansichten, welche sich feindlich gegenüber stehen. Die Vermittlung derselben ergiebt sich auf unserem Standpuncte. Die Religion einerseits bestreitet schlechthin die Zulässigkeit des Krieges, und in diesem Sinn spricht sich daher die Ansicht derjenigen aus, welche sie zur Grundlage ihrer Lebensanschauung machen. Dieser Ansicht gegenüber steht eine Auffassung, welche im Krieg und der Entwicklung dahin gehöriger Fähigkeiten ebenso sehr die Aeußerung menschlicher Größe, das Walten des Genius, die ganze Pracht großartiger Weltlichkeit erkennt, und denselben darum für durchaus berechtigt hält. Marx z. B. in seiner in diesen Hefen schon oft citirten Schrift bekennt sich in einer beiläufigen Bemerkung zu dieser Ansicht.) Principiell richtig ist die Auffassung, wie sie vom religiösen Standpunct aus uns geboten wird, aber es verirrt sich dieselbe in ihren Konsequenzen und zieht darum eine durchaus irrige Schlussfolgerung. Mit solcher Verneinung des Weltlichen schlechthin ist nicht von der Stelle zu kommen, und es würde, sollte sie gelten, für die Menschheit die Gelegenheit zur Entwicklung gänzlich abgeschnitten. Das ist der große Mangel jenes religiösen Standpunctes, daß er nicht auf die irdischen Beziehungen eingehen will, daß er im Gegentheil, wie ich schon früher einmal in diesen Hefen sagte, gleichgültig von seinem Himmel aus auf dieselben herabsieht. In diesem Sinn ist daher die zweite Ansicht die einzig wahre, und die Klage ungerechtfertigt. Aber die Menschheit soll sich nicht bis ans Ende der

Welt in derartigen Kämpfen herumschlagen, sie kann darin nicht ihr letztes Ziel finden. Die Geschichte der Menschheit gleicht der Geschichte der Erde und ist die Wiederholung der letzteren in höherer Sphäre. Erst gewaltige Umwälzungen, dann ein ruhiges Walten der Naturgesetze. So sollen auch in der Geschichte die stürmischen Umwälzungen selten und immer seltener werden, und zuletzt einem Reiche allgemeinen Friedens, nur bewegt durch die nothwendigen Lebensäußerungen, wie wir es gegenwärtig in der Natur sehen, Platz machen. Die religiöse Ansicht demnach verkennt die Nothwendigkeit der Entwicklung auf weltlichem Gebiet, die zweite bleibt im Endlichen stecken. Erst die Durchdringung beider zur Einheit, wie sie so eben ausgesprochen wurde, gewährt die befriedigende Lösung.

Fr. Br.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Fr. Brendel. — Verlag von C. Meesburger in Leipzig.

Leipzig, Druck von Giesecke & Devrient.