

ERINNERUNGEN
AN
RICHARD WAGNER.

EIN VORTRAG,

gehalten am 13. April 1883 im Wissenschaftlichen Club zu Wien

von

Hans von Wolzogen.

Herausgegeben

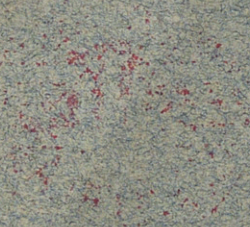
vom

Wiener Akademischen Wagner-Verein.

WIEN, 1883.

VERLAG VON CARL KONEGEN
(FRANZ LEO & COMP., HEINKRICHSHOF).

11



ERINNERUNGEN

Commemorativa

AN

RICHARD WAGNER.

EIN VORTRAG,

Relation

gehalten am 13. April 1883 im Wissenschaftlichen Club zu Wien

von

Hans von Wolzogen.

Herausgegeben

vom

Wiener Akademischen Wagner-Verein.



WIEN, 1883.

VERLAG VON CARL KONEGEN.





Es sind mit dem heutigen Tage zwei Monate vergangen, seit der grosse Mann, über welchen ich hier zu Ihnen sprechen will, aus dem Kreise der Lebenden geschieden ist. Unter dem Himmel Italiens, im Palast der französischen Bourbonen, schloss der deutsche Meister seine Augen. Ein ewiger Schleier sank nieder zwischen ihnen und dieser Welt, der sie so tief und schonungslos, und doch auch so liebevoll und trostkräftig in das Herz geblickt hatten. Das ist das Wunderbare, das Unfassliche, ja, das Fürchterliche, was dem Menschengemüthe bei dem Tode eines solchen Grossen des Geistes sich aufdrängt: ein Weltbild ist mit einem Schlage dahin, — eine heftige Blutwelle des Herzens hat es im Nu ausgelöscht — ein Weltbild, einzig in seiner Art, nur in diesem Einen mächtigen Gehirne, durch dieses eine charaktervolle, gewaltige Leben gerade so zur genialen Bestimmtheit ausgebildet und ausgestaltet — es ist zertrümmert wie ein Spiegel, der eben noch die ganze Fülle der Wirklichkeit in seinem klaren Scheine barg, und nun ist nichts mehr übrig als arme Scherben und Splitter, in denen das grosse Bild sich tausendfältig, kleinlich bricht: das sind die schwachen, unfertigen, täuschenden, engen, kleinen Weltanschauungen, welche die Menge der hinterbliebenen Menschheit nach dem Hingange eines grossen genialen Geistes gewohnheitsmässig mit sich weiterträgt! Ihr wahrhaftiges, meister-

liches, allumfassendes Bild hat die Welt mit jedem solchen Tode verloren, es ist aus ihr verschwunden auf Nimmerwiedersehen!

Sie wird nie mehr also gesehen werden, diese Welt! Nie mehr so gesehen werden, wie sie Goethe sah! — wie sie Schopenhauer sah! — wie sie Wagner sah! —

Wenn man diesen Gedanken recht durchzudenken versucht, ist es wahrlich, als rührte man an die schrecklichsten Geheimnisse des Lebens und Todes — alle anderen Klagen, wie sie sich so leicht am Grabe eines dahingeschiedenen grossen Mannes uns auf die Lippen drängen, müssen davor verstummen. Was sie für die Welt gethan haben in ihren Werken, das haben sie gethan und das bleibt ihr gethan, wie ihre Werke sie überleben und sie in ihnen fortleben; und wer da gethan hat, was ein Goethe, ein Schopenhauer, ein Wagner gethan, nun, der konnte wohl von dannen gehen als Einer, der von sich sagen darf: ich habe meine Pflicht erfüllt, ich habe mein Ziel erreicht; und wir sollen nicht danach jammern, was diese Grossen etwa noch hätten für uns thun können, wenn sie noch ein Weilchen länger auf dieser Erde geathmet hätten.

Sie sind alle Drei in hohem Alter eines schönen, friedvollen Todes gestorben, diese letzten deutschen Weltbild-Meister, welche in dem kurzen Zeitraume eines halben Jahrhunderts uns verlassen haben. Der deutsche Mann — „nehmt Alles nur in Allem“ — Goethe, unser Olympier! — der deutsche Denker und Weise, Schopenhauer, den sie gerne den „neuen Buddhisten“ nennen! — und nun auch der deutsche Künstler, dieses Wort im höchsten Sinne genommen, Wagner! — Welche Sterne haben uns da geleuchtet! Neben dem olympischen Weitblicke des göttergleichen Genius der deutschen Natur, und neben dem indischen Tiefblicke des reinen, scharfen, freien deutschen Ge-

dankens ein geheimnißvolles glänzendes Drittes: ich weiss es nicht anders zu bezeichnen als den Blick aufs Kreuz, den Christenblick, der zwischen den Weiten und Tiefen der Welt das Heilige erschaut und es als das leidende Herz der Welt in seinem umfassenden Geistespiegel zur verklärten künstlerischen Schau darstellt.

Ja, sie Alle haben von dem einzigen Weltbilde, das ein Jeder von ihnen als ein Unvergleichliches in sich trug, in ihren einzelnen Werken uns herrliche Dinge mitgetheilt — und solche Werke der grossen Meister einer Nation bleiben immer noch ihr allerköstlichstes Gut, die monumentalisirten Ahnungen von dem Ewigen, welches nur den Helden der Welt sich entschleiert. Aber dieses entschleierte Bild selber lebt und stirbt mit dem Helden. Die Welt sieht wohl noch die erhabenen Bilder des Faust und der Wanderer eines Goethe, der Welt als Wille und Vorstellung und der Moral des Mitleidens eines Schopenhauer, des Tristan, Wotan und Parsifal eines Wagner; diese Einzelbilder — gross, wahr und schön — die sieht sie noch: aber sie wird nicht mehr gesehen von den Sonnenaugen des Helden. Die schwere, schwarze Wimper des Grabes verschliesst ihr den Stern des Lebens, darinnen sie ihr Wesen und Schicksal lesen konnte.

Und wie war doch gerade bei Wagner Alles Auge, Alles Sehen, Alles Schau! — Wie konnte er sich entsetzen über die Unfähigkeit der Menschen einfach zu sehen. Immer sah er sie nur calculiren und speculiren, construiren und systematisiren im grauen Nebel blinder Theorie. „Habt ihr Augen! Habt ihr Augen?“ so ruft er fragend und klagend noch in seinem letzten Aufsätze vom 31. Januar. Und dieses sehende Auge hatte sich schon 14 Tage später auf immer geschlossen! Dieser lichte Geist des Schauens ging in jene Nacht ein, die er auch im Dichtertraume seines Tristan schon so wunder-

bar „liebend erschaut“. Er ging nicht in die Fremde, er ging in die Heimath, — dort in die „traulich-treue Tiefe“, welche seine Rheintöchter, die klagenden Stimmen der Natur, so ergreifend zu preisen wussten. Am Abend vor seinem Tode hatte er ein schönes deutsches Märchen vorgelesen, das von den Elementargeistern handelt; er hatte sich, lange noch sprechend, in dieses phantastische Reich der Volkspoesie vertieft und war dann noch einmal, zum letzten Mal, an das Clavier getreten, um die Schlussworte jenes wehmüthigen Rheintöchteranges anzustimmen: „traulich und treu ist's nur in der Tiefe!“ — Damit war er von den Kindern geschieden, um sich zur Ruhe zu legen. — War es die Tiefe des Grabes, in deren treue Vertraulichkeit, in deren ewiges Schweigen er nun eingehen sollte? — Nein, eine andere Tiefe hatte sich ihm in seiner lebenslangen Weltschau längst erschlossen; und wenn sein Tristan sie den Tod nennt, so nennt er sie doch auch die Liebe, den Tod der Lüge und des Scheines; und in dieser tiefen Liebesmacht wurzelt alles neue, ewig junge und wahre Leben!

Wir haben für diese Tiefe, in der das Unsterbliche unserer grossen Weltschau-Meister heimisch ist und aus der es neugeboren uns in jedem Helden des Geistes wiederkehrt, — wir haben dafür zwei thatsächliche Zeichen in der Wirklichkeit; und mit Beiden sind die echten Grossen des Geistes stäts wie mit ihres Gleichen oder mit ihrer Heimath so recht innig und treulich vertraut gewesen. Es ist die Natur, aus welcher alles Sein in das Werden quillt, und das Gemüth, in welchem alles Ewige menschlich wird.

Versenken wir den Leib eines grossen Todten in die Tiefe der Erde, in das Heim der Natur, so mag uns dabei wohl ein tröstlicher Blick aufgehen: diese Erde, zu welcher Du Grosser nun auch heimkehrst, dieser

Staub, dem dies Wunderwerk Deines weltumspannenden Gehirns sich nun auch gesellt, sie sind doch der unendlich fruchtbare Grund und Boden, aus welchem mit jedem Lenze wieder der volle, warme, blühende Lebenssegen des Daseins sich an das Licht emporringt, aus welchem immer von Neuem die wunderbaren Stoffe sich geheimnissvoll entwickeln, die dann wiederum Menschenleiber und Heldenhirne bilden helfen: ja, Du erdgewordener Grosser, dieses dein sterbliches Theil des Staubes, es birgt in der Tiefe der Natur die Möglichkeit aller künftigen Helden und Helfer der Welt in sich. Trauern wir nicht um das Dahingegangene; um uns lebt, ruht, wartet und wirkt eine heilig schöpferische Natur, welche fähig war, uns die Goethe, die Schopenhauer, die Wagner zu bilden. Ersetzlich ist Keiner von ihnen, aber Jeder ist wieder das Ganze, die Erscheinung des ewigen Geistes der deutschen Natur, und dieses Ganze vergeht nicht: es wird wiederkommen, wie der Lenz, in den grossen Frühlingszeiten der Geschichte, wenn der Gesang des Ewig-Jungen, des Genius, aus den Wipfeln heimathlicher Wälder schallt, und die Blumen des Glaubens, der Liebe und der Treue, des Enthusiasmus und des Idealismus wieder blühen. Was wäre die Welt ohne diese Lenze, diese Sänge, diese Blumen? „Traurig wäre das, traun!“ sagt Siegfried, der wie sein Meister der Natur zu lauschen versteht.

Ein kleiner Kreis engerer Freunde des Meisters stand einsam schweigend im sinkenden Abenddunkel um das frische Grab, nachdem die Trauerfeier lange vorüber war, und der Schnee rieselte leise nieder zwischen den ernstesten Pappeln und Büschen ringsum auf die winterlich dürren Epheublätter am Steine, der das theure Eigen der Natur uns barg: da war es wohl kalter, stiller, öder Winter —: aber in den Herzen der Einsamen und Verwaisten regte sich das Ahnen jenes

Geheimnisses: dass das „Staub zum Staube“ auch ein „Leben aus dem Tode“ bedeute. Hier sprach die irdische Natur in stiller Todes- und Liebesnacht ihr grosses Trostwort zu ihrer ewigen Schwester: dem menschlichen Gemüth! —

Das war wohl wie eine Stimme aus dem Grabe; denn wer hat unsere Gemüthskräfte in diesen Zeiten der gemüthlosen Hast alles geistigen und materiellen Lebens mächtiger und tiefer erregt, geweckt, gestärkt, erhoben als Wagner und seine Kunst?! Ja, recht aus der Tiefe des Gemüthes ist dieser Mann uns noch einmal zur letzten, rechten Zeit emporgestiegen, um uns durch Alles, was er aus jenem Horte des Heils uns mitgebracht, an das Heil selber zu mahnen, das für alle leidende Welt einzig in der Kraft des Gemüthes beschlossen liegt.

Wie hatten wir dessen so sehr vergessen können! — Wie interessirte uns Alles und Jedes, was der Tag an Moden und Maximen, an Parteien und Theorien, an Schlagworten und Profiten hervorbrachte so weit mehr, und wie erschien es uns so viel wichtiger, als der schlichte, einfache, aber allein wahrhaft schöpferische Urquell aller grossen menschlichen Ideen und Thaten: das Gemüth! — Wir aber, die modernen Germanen des neunzehnten Jahrhunderts — und es ist doch nur deshalb das neunzehnte, weil vor neunzehnhundert Jahren die Religion des Gemüthes aus göttlichem Munde der Welt verkündet ward — wir aber liessen Goethe in seinem kleinen Weimar ein alter Mann werden; der alte Mann vollendete derweil seinen Faust, aber wir sympathisirten lieber mit der Julirevolution in Paris — wir Deutsche im weitesten Sinne, denn auch der junge Studiosus musicae Wagner in Leipzig war mit darunter. — Und dann liessen wir Arthur Schopenhauer als einen wohlschmeckerischen Sonderling durch die Strassen

von Frankfurt zur Table d'hôte im „Englischen Hofe“ gehen und ereiferten uns heftig über Liberalismus und Parlamentarismus, debattirten auch wohl schon etwas über das *ästhetische Problem* der „Zukunftsmusik“, wobei damals wenig herauskam. Der Studiosus aber war inzwischen zum Magister geworden und „studirte“ als ein Solcher gerade das Hauptwerk des Frankfurter Philosophen, nachdem er den „Ring des Nibelungen“ gedichtet hatte; und als er ihm hernach die Dichtung widmete, da konnte das Jener mit all' seiner Philosophie wieder nicht begreifen; denn anstatt einer harmonischen Sphäre rein, frei und warm fühlenden deutschen Gemüthes, wovon in den Büchern noch immer viel die Rede war, hatte sich über das ganze Volk und selbst zwischen seine wenigen noch lebenden Grossen und Helden eine trübe, dicke, täuschende Stickluft gebreitet, die sich im Allgemeinen als politischen Ursprungs und jedenfalls als ganz gemüthlos bezeichnen lässt. Der Philosoph aber wusste sehr wohl, dass eine Menschheit, welche gemüthlos geworden, auch nur auf die ungemüthlichste Weise von der Polizei in Ordnung zu halten sei; der junge Magister der Nibelungen war aber, weil er noch an die Kraft des Gemüthes und darum an hohe menschliche Ideale glaubte (denn er hatte sie in sich selber), — er war in den Augen jenes weisen Greisen nichts Anderes als der thörichte Revolutionär von Dresden, der denn auch offenbar in der Musik nichts Besseres zu thun haben könne, als auch diese edle Kunst, die letzte Zufluchtsstätte des Gemüthes in der Welt, ja die Urkunst dieses weltgeschöpferischen Wesens selbst nach des Philosophen eigenster Erkenntniss, — auch sie in ihren heiligen Grundvesten zu erschüttern und aus den Trümmern der Schönheit die Barricaden des grossen Nihilismus zu erbauen, wozu Freund Semper die architektonischen Grundrisse liefern mochte.

Gewiss wird Niemand leugnen, dass in jener modernen Welt der „Revolution“ eine Masse von Geist und Witz zu Tage trat und sich eifrig zu thun machte; dass tüchtige Kräfte sich rührten und grosse Pläne mit Geschick ihrer Verwirklichung zugeführt wurden. Um so trauriger muss es bei all' dem grossen Treiben und Leben in der modernen Welt erscheinen, dass offenbar die edelste Macht des menschlichen Gemüthes dabei überall zu kurz kam, dass ihr die besten Kräfte, dass ihr das lebendige Interesse des Volkes entzogen ward, und dass man mit dem gepriesenen Fortschritte, der auf vielen Gebieten so unleugbar glänzend sich bemerkbar liess, nur immer mehr in den Materialismus und Mechanismus hineingerieth. Wenn an irgend etwas, so zeigt sich diese Wirkung ersichtlich an dem Rückgang des religiösen Sinnes in der Allgemeinheit des deutschen Volksgemüthes. Der Ruf einzelner ernsterer Männer nach einem neuen „Reformator“, wie er wohl mehrfach in diesen Zeiten laut geworden ist, deutet auf die Herzensöde hin, die nichts anzufangen weiss mit der einfachen Thatsache, die über alle reformatorischen Bemühungen unendlich erhaben dasteht: mit dem Besitze der Lehre Christi selber.

Wer das grosse Glück genossen hat, Wagner nicht nur aus seinen Werken und Schriften, sondern auch persönlich kennen gelernt zu haben, der hat es auch erfahren können, dass es Einen unter uns gab, welcher etwas damit anzufangen wusste!

Es war am Tage nach der Vollendung der Composition des „Parsifal“, da sagte Wagner im Gespräche über ein neues Buch von der materialistisch-atheistischen Richtung etwa Folgendes: „Man sollte doch froh sein, von Kindheit an mit den religiösen Traditionen verwachsen zu sein; sie sind durch gar nichts von aussen zu ersetzen. Sie enthüllen nur immer mehr und immer

beglückender ihren tiefen Sinn. Zu wissen, dass ein Erlöser einst da gewesen ist, bleibt das höchste Gut eines Menschen. Dies Alles mit einem Mal wegwerfen zu wollen, zeugt von grosser Unfreiheit, von einer Slaverei des Geistes durch unsinnige demagogische Einflüsse, ja, und es ist schliesslich nichts wie *Renommage!*“ Ein andermal gebrauchte er von einem solchen schriftstellerisch gewandten Kritiker des Christenthums den glücklichen Ausdruck: „der schreibe über Religion und Christus wie ein Quartaner, der eben Tertianer geworden ist“. Und wenn er den Mann dann beklagte, wie ihm so ganz der tiefe, ernste Blick fehle in das Innere des Grössten, Einzigen, welches da für uns erschienen sei, so hat er selbst ein anderes Mal von diesem Blicke, wie er ihn gethan, uns, die wir ihn darüber reden hören durften, ein herrliches Zeugniß abgelegt, als er sagte:

„Man könnte meinen, es habe ja doch so viele Märtyrer und Heilige gegeben, warum sollte gerade Jesus der Göttliche unter ihnen sein? Aber alle jene heiligen Männer und Frauen wurden es erst durch göttliche Gnade, durch eine Erleuchtung, eine Erfahrung, eine innere Umkehr, die sie aus sündigen Menschen zu Uebermenschen werden liess, die uns nun beinahe wie unmenschlich berühren. Auch Buddha war ein wollüstiger Prinz mit seinem Harem, ehe ihm die Erleuchtung kam. Es war sittlich gross, erhaben von ihm, aller Weltlust zu entsagen, aber es war nicht göttlich. Bei Jesus dagegen ist von Anfang an völlige Sündenlosigkeit ohne jede Leidenschaftlichkeit, göttlichste Reinheit von Natur, und dabei erscheint es doch nicht, wie man denken sollte, dadurch etwa wie etwas Interessantes, oder gar wie etwas Unmenschliches, sondern diese reinste Göttlichkeit ist gänzlich von reinsten Menschlichkeit, durch Leiden und Mitleiden innig und allgemein menschlich ergreifend, eine unvergleichlich

einzigste Erscheinung.“ Und er schloss mit dem unvergesslichen Satze: „Alle Andern brauchen des Heilands. Er ist der Heiland.“

Doppelt bedeutsam aber klingt mir jetzt folgendes Wort wieder: „Ein einziges, niemals wiederkehrendes Mal hat der Göttliche selbst in vollster Naivetät und reinsten Schönheit das Menschliche durchbrochen und uns den Weg der Erlösung gezeigt. Dieser Weg aber geht in den Tod: und Christus hat uns das Vorbild gegeben, schön zu sterben, wozu auch ein schönes Leben führt.“

Doch freilich, es gehörte zu solchen Worten auch der ganze Mann, der nun nicht mehr ist, seiner Stimme Ton und Accent, sein sprechendes Auge, die Lebendigkeit all' seiner Gebärden, der furchtbare Ernst, die tiefe bebende Ergriffenheit seines ganzen Wesens in solchen Momenten. Was man aus der Erinnerung als „sein Wort“ mitzutheilen sucht, bleibt immer ein Stückwerk, künstlich erst wieder nach der Art unserer gewöhnlichen Buchrede zusammengefleckt, und es macht besonders dem armen Reproducenten selber den schmerzlichsten Eindruck einer klingenden Phrase an Stelle dessen, was durch und durch Leben und Wahrheit war. Man konnte in solchen Augenblicken unmittelbar empfinden, wie bei Wagner das Empfundene und Geschaute gleich ein lebendiges Ganzes, ein durchaus Körperlich-Wirkliches, ein Kunstwerk ward. Es blieb niemals beim blossen Worte: die Musik klang aus der Tiefe des Gemüthes, dem dieses Wort entquoll, geheimnissvoll mit darein, und die Gestalt des „Helden“ erschien vor dem Blicke des Hörers. Dass so etwas nun wirklich dahin ist, solche Projection des Weltbildes aus dem Geiste des Mannes in seine unmittelbare Persönlichkeit — das ist freilich ein Ding zu ewiger Trauer! —

Hätte nun Wagner mit dieser Tiefe des Blickes in das Wesen der Religion ein Reformator werden können?

Sicherlich nicht im Sinne Derer, die nach einem Solchen in ihrer religiösen Drangsal riefen. Denn das ist das Eigenthümliche in unserer nach hunderterlei Richtungen, Facultäten, Disciplinen zertheilten Culturwelt, dass man sich die Dinge oder Personen, welche man heranseht, immer nur nach bestimmten Schablonen und Kategorien aus der historischen Vergangenheit vorzustellen weiss; und wenn dann eine andersartige Erscheinung in die Welt tritt, um in einer andern Cultursphäre das Heilswerk zu vollbringen, dann erkennen dieselben Leute, welche sich danach innig sehnten, es in solcher fremden Gestalt nicht an. Sie reden dann wohl gar von Entweihung oder Blasphemie, wenn der neue Reformator seiner Natur nach Künstler ist und deshalb das grosse Weltbild, welches er erschaut, aus echt religiöser Gemüthstiefe hervor in die symbolische Form der schönen Kunst zaubert. Das gilt eben nur als Spiel und Schein, das ist ja „Theater“, „Comödie“, „Amusement“, ein im Grunde frivoles Ding, womit sich ja auch wohl mitunter geniale Meister befasst haben, wo aber doch eigentlich die Offenbach's und Meyerbeer's aller Zeiten heimisch sind und — bleiben mögen. So ist im Allgemeinen die Auffassung der ernstesten Leute vom Theater. Und nun kommt Jemand und will da reformiren, indem er sagt: „Ja, so ist es leider, aber so soll es nicht sein! Die Stätte, auf welcher so grosse Meister durch die edelsten Eingebungen ihres Genius das Reich des Gemüthes auf selige Weihestunden uns aufgethan haben, diese Stätte ist es werth, und sie ist es fähig vor anderen, dem Volke das Edelste und Gewaltigste darzubieten und recht in Herz und Seele hineinzusingen, um darin den schlummernden Urquell jenes menschlichen Gemüthes wieder zu erwecken, in dessen innerster Tiefe auch das reine Gold des echten Glaubens an das Göttliche ruht! — Wenn solch' Einer kommt, wie

Wagner kam, und das sagt und sein Leben lang sich darum müht, die ideale Weihe jener wirkungskräftigsten Stätte im Volksleben, des Theaters, irgendwie und wo zu ermöglichen, und wenn er dann sieht, in der schweren, langen Erfahrung eines ganzen Menschenlebens sieht, dass das Weihe- und Würdelose unter den seit hundert Jahren bestehenden und eingewurzelten Verhältnissen sich eben nicht so ohne Weiteres, auch mit dem Mittel edelster Kunstwerke selber nicht, aus den offenen Tempeln der Kunstconvention hinausfegen lässt, und wenn er es dann wagt, seinem Ideale und seinen Werken ein eigenes Haus zu erbauen, um wenigstens an Einer Freistatt würdige Beispiele darbieten zu können, Beispiele eines reinen, unbeeinflussten, künstlerischen Darstellungsstyles — wenn ein deutscher Meister dies thut für die theatralische Kunst seines Volkes, so stellen sich die ernsten Leute bei Seite und meinen, das gehe sie nichts an, das seien eben Theatersachen, da sei kein Ernst dabei, daraus könne doch wahrlich dem Volksgeiste kein Heil erwachsen! Man wolle wohl gar das Theater zum Tempel, zur Kirche machen! So weit komme man in der eiteln Selbstüberhebung des Künstlertalentes! —

„Selbstüberhebung“ heisst es, wenn ein grosser Mann das Gemüth seines Volkes wieder einmal über sich selbst, über den Zustand der politischen Einseitigkeit und materiellen Verkümmerng erheben will und — kann!

In schlichten schönen Worten hat es dagegen noch vor kurzer Zeit der Deutsche Kaiser Wilhelm gegen seinen erlauchten Gast, den Prinzen von Wales, ausgesprochen, „dass er ruhig fernem, ihm nicht mehr beschiedenen Tagen entgegensehen könne, so lange der Deutsche sein Gemüth zum Regenten in der Moral und im Wandel mache.“

Ein noch lebendiges, deutliches Zeichen der Herrschaft des Gemüthes bei den Deutschen meinte der edle Herrscher in der Harmonie zwischen Fürst und Volk erkennen zu sollen. Wir haben es nicht zu untersuchen, inwieweit diese Harmonie, deren sich die würdige Persönlichkeit des erhabenen Sprechers allerdings im hohen Maasse erfreuen darf, thatsächlich noch heute ein wirkendes Element der gesammten deutschen Cultur bedeuten kann. Aber die gleiche harmonische Kraft wirkt auch aus den königlichen Persönlichkeiten der grossen Männer, der Helden und Genien einer Nation, und verbindet ihnen die dankbaren Herzen des Volkes. Darum darf man wohl sagen, dass in der Bildung einer Art von Gemeinde begeisterter Anhänger eines Künstlers wie Wagner ebenfalls ein nicht zu unterschätzendes Anzeichen zu erkennen sei von dem noch lebendigen, durch ihn neu belebten Vorhandensein und Wirken des nationalen Gemüthes und des daraus erblühenden Idealismus.

Allerdings hat eine solche Gemeinde mehr zu thun, als nur für Kunst zu schwärmen; die Welt gibt ihr zu thun, und die unmittelbar wirkende Kraft ihres Meisters fösst ihr dabei einen gewissen unbekümmerten Muth zur Bethätigung ein, welcher wohl Manchem mitunter wunderlich genug vorkommen mag, der selber mitten in diesem verclausulirten und maskirten Welt-Leben darin steht und das gar seltsame, aber immer wiederkehrende Verhältniss zwischen Welt und Held vor dem Gedränge der umstehenden Gesellschaft nicht persönlich überschauen kann.

Fest überzeugt von der ethischen Bedeutung der Wirksamkeit einer jeden solchen grossen heroischen, und in diesem Falle künstlerischen Gemüthskraft, muss die rechte Gemeinde sich zunächst als eine treue Garde aufstellen gegen eine mächtige Gegnerschaft, welche

unermüdlich und unmässig mit Einwänden, Vorwürfen, Anschuldigungen, Verläumdungen und Verdrehungen gegen Das ankämpft, was Jene gross und heilig dünkt. Weniger durch Angriff als durch Abwehr, wozu fortwährender Anlass sich ihr aufdrängt, muss die Gemeinde sich bemühen, die Hemmnisse und Schwierigkeiten nach Möglichkeit zu beseitigen, welche dem vorwärtsstrebenden Künstler oft recht gehässig in den Weg geworfen werden. Vor Allem muss sie also das nationale Bewusstsein aufzuklären suchen, welches durch solchen Widerstreit in „Kunstfragen“, wie es heisst, ganz beirrt und von dem Wichtigsten, ja einzig Wichtigen abgehalten wird: von der reinen Empfängnis der lebendigen Kunsteindrücke selbst. Denn zuletzt wirkt doch eben immer wieder die offene Sprache der Kunst als solcher am Entscheidendsten für des Meisters Kunstwerk und am Eindrücklichsten für den Sieg der Gemüthskraft in der empfänglichen Volksseele.

Deshalb auch sucht die Gegnerschaft vor Allem dieses freie Wort der Kunst nicht aufkommen zu lassen; und — ein grossartiger Plan zum Idealtheater für Fixirung der Tradition klassisch-reinen Aufführungsstyles nationaler Bühnenwerke, 1850 bereits gefasst, kann erst nach sechsundzwanzig Jahren zur Verwirklichung kommen; ja, der eigentliche Sieg wird erst nach zweiunddreissig Jahren, 1882 in Bayreuth, gewonnen. Wagner hat es wahrhaftig an Kraft und an Muth in der stäten Wiederbelebung seines Gedankens nicht fehlen lassen; und von seinen Anhängern hat schon eine Generation das Kampfesfeld fast ganz räumen müssen, um einer jüngeren Platz zu machen. Auch diese hat noch ein Jahrzehnt zu thun gehabt, bis man so weit war, dass man in ziemlich weiten Kreisen erstaunt ausrief: „Mein Himmel, das ist ja Etwas, — das ist ja gar kein Unsinn — darüber geht ja die heilige, keusche Kunst gar nicht aus den Fugen

— das hätten wir doch längst haben sollen — ei dazu wollen wir immer wieder nach Bayreuth kommen!“

Dem Meister sagte solcher Ausruf freilich jetzt nichts mehr; er winkte uns nur noch sein Lebewohl und liess uns allein. —

Und nun wird die Taktik der Gegner sogleich geändert. Jetzt hat man ja nur den besten Willen gehabt, dem Meister die stille Verehrung seines Herzens offen zu bezeigen, wenn nur nicht die „verwünschte Gemeinde“ immer Alles wieder verdorben hätte durch ihr „herausforderndes“, wüstes, „korybantisches“ Treiben.

Ich möchte nur wissen, ob es nicht „herausfordernd“ für uns war, dieses stäts erneute Gefühl des Verletztwerdens in den innigsten, aufrichtigsten Gefühlen und Ueberzeugungen von der Grösse, Güte und Heilsamkeit einer gewaltigen Künstlererscheinung, wie wir es zu ertragen gehabt haben? Und haben sich dabei auf unserer Seite mitunter übereilte Heftigkeit und undiplomatisches Darauflosgehen gezeigt, so ist das wohl nicht so arg, als Verdrehung der Thatsachen und Herabziehen des Idealen in das Persönliche und in das Gebiet des Zeitungsklatsches, als gäbe es gar keine Volksseele, welche in Folge so übler Manieren Schaden davontragen könnte, während ihr das Vorhandensein eines rechten Enthusiasmus gewisslich nichts schadet! Ich bin denn doch immer noch lieber ein Korybant, der von der Wiege des Zeus die bösen Geister verscheuchen hilft, als ein Sykophant, der etwa im Stande wäre den Zeus für seine köstlichen Göttergaben beim Kronos, dem Zeit- und Zeitungsgeiste, in Verrath und Verruf zu bringen. Ein Bild hat man da der Welt gemalt von dem „echten Wagnerianer“, so abschreckend und schauderhaft, dass es wahrhaftig gar nicht zu begreifen ist, wie die Gesellschaft die Existenz solcher geradezu wahnwitzigen und gemeingefährlichen Wesen in ihrer Mitte, und zwar

in all' ihren Schichten, auch nur eine Woche lang hat dulden können. Ueber die Schwelle von Tribschen und Wahnfried z. B. wäre ein solcher abstruser Mordsgeselle mit buschigem Haar und wilder Lust am Zerstören der Altäre und Heiligenbilder niemals gekommen! Da wurden die heiligen Feuer auf den Altären unserer Heroen stäts mit reinster Ehrfurcht gewahrt, und der grösste Hohepriester versah mit unvergleichlicher Würde den frommen Dienst. Diese Erinnerungen, aus deren Schatz ich Ihnen noch Einiges mittheilen werde, sie bleiben für mich — und hätte ich auch nie ein Wort in Wagner's Schriften gelesen — der vollgenügende und giltige Maassstab für das, was „Wagnerianer“ heissen will. Das muss Ehrfurcht haben vor dem Grossen und Echten aller Zeiten! Wäre mir einmal solch' ein Geschöpf nach dem Bilde unserer Gegner begegnet und hätte sich als ein Mitglied der Wagnergemeinde mir vorgestellt, — ich hätte ihm rundheraus erklärt: „Wenn so Etwas das Recht hätte, sich „Wagnerianer“ zu nennen, so danke ich jedenfalls für diesen Titel!“ Da mir aber dergleichen noch nicht passirt ist, so halte ich den „Wagnerianer“ nach wie vor für einen Ehren-Namen.

Wagner selbst gedachte mit seiner Kunst wahrlich nicht etwa allen und jeden überzeugten Theilhabern an einer Civilisation, die ihm immer mehr wesentlich unmenschlich erschien, ab und zu einmal idealische Vergnügungsstunden zu gewähren. Er hoffte vielmehr, den wahrhaft Gläubigen an eine andere, edlere, immanente Herzenscultur noch für künftige Zeiten einen würdigen künstlerischen Ausdruck ihres eigenen Bewusstseins zu verschaffen; und solche Cultur in den Gemüthern der Einzelnen heranbilden zu helfen, dazu sollten im Anschluss an die grossen Thaten und Werke der Vergangenheit auch seine Worte und Werke uns

dienlich sein. Oft sprach er es aus: „Es steht schlimm mit unserer Cultur! Retten wir wenigstens auf alle Fälle das Gute, Schöne, Edle, was uns darin noch geblieben ist; suchen wir es wie eine Fahne im Gefecht zu schützen, wie ein Heiligthum nach Möglichkeit rein zu erhalten. Vielleicht bleibt es noch über den allgemeinen Untergang, der doch schliesslich vorauszusehen ist, als unbeachtetes Kleinod hinübergerettet; wenn nicht, — nun, so ist es schon etwas werth, dass in dem grossen Untergange nicht nur das Schlechte und ganz Verdorbene, sondern auch noch ein Weniges von dem edelsten Erbe der Menschheit mituntergeht!“ Immer mehr schien ihm ein würdiges heroisches Ende des Grossen, Edlen und Schönen das höchsterreichbare Ziel unseres Strebens; aber auch dazu müsse es, wo es noch wirksam sei in Erinnerungen und Thatsachen, aus allen Kräften zu erhalten gesucht werden, bis zur erhabenen Todesstunde.

Gerade in diesem Sinne lag ihm auch so viel an der Ermöglichung jener Stylschule zur Erhaltung einer würdigen Tradition für classische Ausführung der Werke seiner grossen Vorgänger in der musikalischen Kunst. Es war ihm stäts ein trauriges Zeichen für die deutsche Nation, dass sie es ertrage, so viel Grundverschiedenes, Echtes und Uechtes in der Musik dicht nebeneinander mit gleicher Andacht und Begier auf sich wirken zu lassen. „Es ist unglaublich, was der Deutsche Alles für schön hält, wenn er's im Abonnement hören kann,“ scherzte er einmal. Sein eigenes Feingefühl für das Uechte und Unwahre, für den Anschein und die Maske, in jeder Hinsicht und Gestalt, war geradezu erschreckend. Man hat es eben verlernt, so stark und echt zu empfinden, und erschrickt, wenn ein Urtheil über eine Kunsterscheinung, wie es bei Wagner stäts mit elementarer Nothwendigkeit der Fall war, aus dem Urgrunde jenes

unzweifelhaft sicheren, gewaltigen und so leicht aufs Aeusserste empörten Gefühles für die Wahrhaftigkeit hervorbricht, das sich absolut nichts vorspiegeln und vorflunkern lässt, und wovon man eben bei diesem einzigen Meister der Weltschau unserer Tage so unendlich viel für die Ausbildung der eigenen Urtheilskraft und des ästhetischen Rechtsgefühls lernen konnte.

Dies Gefühl zeigte sich auf das Schönste, als schöpferische Macht, jedesmal wenn Er uns ein grosses Dichtwerk vorlas oder ein musikalisches Stück am Clavier durchnahm, was immer ganz spontan geschah. Wie so manches Schöne und Grosse unter dem Vielen, was uns öffentlich dargeboten wird, ist uns doch über das unruhige Abendeleben des Repertoirewechsels bereits zu einer achtungsvoll registrirten Nummer im Katalog der litterarischen und musikalischen Nationalbibliothek geworden! Nun aber lebte es mit einem Mal auf als ein unmittelbar ergreifendes Document der Wahrhaftigkeit des im Künstler dichtenden Volksgemüthes

So las Wagner mit Vorliebe die classische Walpurgisnacht aus Goethe's Faust, welche für das allgemeine Bewusstsein selbst unserer Gebildeten etwa als ein mystificirendes Experiment des alternden Dichters aufgefasst, oder von einem geschickten Bühnenleiter als theatralisches Zaubereperiment gelegentlich vorgeführt wird. Wagner aber machte durch seinen Vortrag dieser unglaublich phantastischen Scenen sein eigenes Wort zur Wahrheit: dass dies gerade wohl das Originellste und künstlerisch Vollendetste sei, was Goethe geschaffen habe, und dass sicherlich nur ein Deutscher so etwas habe schaffen können: eine solche völlig eigenartige Wiederbelebung des Alterthums in freier Form, mit solchem meisterlichen Humor und dabei in so durchaus genial gesehener scenischer Lebendigkeit und in solcher Sprache, die zugleich auf das

Feinste künstlerisch gebildet und doch dabei ganz populär ist. Und so las er uns auch Shakespeare — ich gedenke noch mit Entzücken der ganzen Reihe der Königsdramen, des Hamlet und des Macbeth. Von Hamlet sagte er: das sei die Krone der Renaissance; denn hier werde von der Bühne aus der unerbittliche Blick tief in jene ganze elende, sittlich verkommene Welt geworfen, welche alle Künste der Renaissance nur eben künstlich mit einem schönen Schimmer überdecken konnten, die aber eine Welt war, in der es keinen Helden mehr geben kann, sondern welche nur noch dem brutalen Soldaten, dem starken Arme, dem Fortinbras als Erbe anheimzufallen hat! — So auch las er Calderon, Cervantes und Lope de Vega, so altnordische Sagen und indische Weisheitssprüche — die lebende Wahrhaftigkeit der Dinge stand vor uns da und sprach ihre eigenthümliche Bedeutung in so einfach schlichter Weise aus, so ganz aus der Tiefe der Empfindung und im Lichte der lebendigen Anschauung, wie es aller Aufwand pathetischer Rhetorik und darstellender Virtuosität niemals vermocht hätte. Alles quoll aus dem Vollen und traf das Rechte. Es lebte vor unserer Phantasie, etwa in der Weise, wie Wagner selbst Shakespeare's Werke als mimische Improvisation von höchstem dichterischen Werthe bezeichnet hat; und ein lebhaft dazwischen geworfenes, abgebrochenes Wort aus derselben erregten Tiefe des Gemüthes des Lesenden spendete dann oft mehr Licht, als alle litterarhistorisch-ästhetischen Erläuterungen, deren Diejenigen bedürfen, welchen diese Werke mehr Litteratur als Leben bedeuten.

Immer von Neuem, unter Thränen des künstlerischen Entzückens, rief der Meister bei solchen Shakespeare'schen Scenen aus: „Was hat der Mann gesehen! — Was hat er gesehen!“ — „Er bleibt der ganz Unver-

gleichliche! — Er ist nur als Wunder zu verstehen!“ —
 zumal wenn er mitunter im besonders angeregten Gespräch
 darauf kam, plötzlich zum Ausdruck der guten Stimmung eine
 heitere Lustspielszene herauszugreifen, woran er sich immer mit
 der Glückseligkeit des naivsten Enthusiasmus zu erquicken pflegte.
 Da sah man gleichsam die Genien der Jahrhunderte miteinander
 spielen und scherzen wie die Kinder! Und das war's ja auch,
 was Wagner's Wesen so eigenartig und bezaubernd machte,
 dieses in das Ungeheure der Genialität vergrösserte Wesen
 des Kindes! Und nirgends trat dies mit grösserer Lieb-
 enswürdigkeit und Freiheit zu Tage, als wenn die ewig ärgernde,
 nörgelnde, stichelnde, reizende, kleinliche Welt — wie
 sie seiner grossen Wahrhaftigkeit täglich die elendesten
 Feldsteine und Erraten in den blühenden Garten seines
 Empfindens warf — wenn diese grosse Hässliche und
 Lärmende ihn einmal in Ruhe liess, und er in dem heiligen
 Asyl des reinen geistigen Verkehrs mit den Heroen der
 Vorzeit auf selige Momente verweilen durfte, die dann
 auch wahrhaft beseligend waren für Alle, die solchem
 Verkehre lauschen durften.

Man kann sagen: Wagner war immer ganz Wagner,
 und dann ganz herrlich, in seinen Werken selbst und in
 seinem Beisammensein mit den grossen Genien aller Zeiten.
 Ueberall sonst zwang ihn sein Leben in der Welt zum Kampf
 gegen deren widerliche Störungen; und wenn man die Unmasse
 dieser Weltstörungen bedenkt, welche gerade Wagner auf
 Schritt und Tritt bei seinem Lebensgange zum Ideale berei-
 tet worden sind, so muss man immer wieder in das grösste
 Erstaunen darüber gerathen, wie es ihm doch so ganz un-
 gemein, so ausserordentlich und vorzüglich gelungen ist,
 mit der merkwürdigsten Energie, welche die Kunstge-
 schichte vielleicht aufzuweisen hat, immer wieder zu

jener tiefen Besonnenheit, jenem Sichversenken in den eigenen schöpferischen Genius, in das Wesen des Gemüthes zu gelangen, aus welchem alsdann die Wahrhaftigkeit selbst in ihren reichsten Gebilden und Erfahrungen an das Licht trat. Wer aber dieser seiner Wahrhaftigkeit einmal selber mit dem Muthe des Vertrauens nahe getreten war, der fühlte, wie befreiend oft ein Blick, ein Wort dieses Mannes wirken konnte, dessen geistiges Auge unbeirrt den Dingen in das Herz sah und sie auch nur nach ihrem Herzenswerthe beurtheilen wollte und konnte. Alle die hundertfachen Wichtigkeiten, Interessen, Rücksichten, Berechnungen und Täuschungen, welche in dem täglichen Drangsal der Welt die einfache Wahrhaftigkeit des Gemüthes verhüllen, — sie schwanden miteinander dahin und ein ganz anderes Weltbild stand da, worinnen gar Manches, was dort für grossartig und herrlich gilt, nun klein und schlecht sich darstellte, manches Kleine und Unscheinbare aber gross, edel und bedeutend. Der schweigende Blick eines treuen Thieres, die mitleiderregende Erscheinung eines armseligen Menschenwesens, sie sagten dem grossen Betrachter der Welt ebenso Vieles und ebenso Bedeutendes, wie die herrlichsten Werke der Kunst, die gewaltigsten Begebenheiten der Geschichte, und für Alles — Alles hatte er das gleiche lebendige Interesse einer ganz unvergleichlichen, in jedem Momente wieder schöpferischen Theilnahme.

Dieselbe wundervolle harmonische Kraft, welche Wagner den Blick in das Wesen der Religion erschloss, welche ihm die grossen Begebenheiten der Geschichte unter einem erhabenen Gefühle allgemeiner Menschlichkeit erschauen liess, welche ihm es unmöglich machte, die Leiden der Geschöpfe als ein berechtigtes Mittel für den Fortschritt der Wissenschaft anzuerkennen, und welche ihm die ideale Traum-Vorstellung

von einer Regeneration der Menschheit durch Harmonisirung ihres natürlichen und sittlichen Lebens ermöglichte, — dieselbe Kraft belebte ihm auch die Gebilde der schönen Kunst aller Zeiten zu so bedeutsamer Erscheinung und Bewegung vor seinem geistigen Auge, und ganz ebenso lebte sie in seinen eigenen Schöpfungen auf, worin jenes Ganze eines Weltbildes, das von dem Lichte der Gemüths-Wahrhaftigkeit durchstrahlt wird, nun als ideale Thatsache auch nach aussen trat und sich der Welt als Kunst verkündete.

Thöricht aber wäre es nun zu wähen, als ob das, was wir hier das Welt-Bild nennen, dem Menschen Wagner mit Einem Male zum Bewusstsein gekommen wäre, und er nun, etwa in den guten Momenten, danach schlechthin sein Kunstwerk geschaffen hätte! Vielmehr liefert sein Leben für den, der es in diesem Sinne verfolgen will, einen sehr interessanten Werdeprocess des Weltbildes; und dabei haben denn auch die ihm vorangegangenen grössten Geister unseres Volkes, wie er sie immer tiefer erkennen lernte, redlich mitgewirkt. Dagegen war das Kunstwerk, als eine schöne Wahrheit des schöpferischen Gemüthes, lange schon in ihm und durch ihn wirklich geworden. In seinen späteren Werken unterscheidet es sich von den Vorgängern nur eben dadurch, dass der philosophische Gedanke mit schärferem Bewusstsein darin ausgeprägt ist und die künstlerische Form in allen ihren Theilen eine aufs Höchste vollendete Ausarbeitung gefunden hat. Das Weltbild selbst hat wohl für Wagner's Bewusstsein erst mit dem Aufsatze „Religion und Kunst“ (1880) seinen uns erkennbaren Abschluss gefunden. Als Kunstwerk ertönt es schon in den Weisen des „fliegenden Holländers“ von 1841, welche die Natur, die Liebe, den Fluch und die Erlösung mit ergreifender Echtheit und Unmittelbarkeit des Ausdrucks uns erklingen lassen, vierzig Jahre vor-

her ebenso wahrhaftig, allgemein-menschlich und deutsch wie im Parsifal von 1882! —

Dieses Kunstwerk Wagner's ist aber ein Werk der Musik, ein musikalisches Drama. Man hat es ihm zwar vorgeworfen, er habe die Musik herabgewürdigt, — ein würdiger Vorwurf, welcher freilich seltsam genug klingt gegenüber den ungeheuren Wirkungen gerade der Wagner'schen Musik auf das deutsche und ausserdeutsche Publicum — aber genug: er habe sie herabgewürdigt, weil er in seiner Schrift „Oper und Drama“ das Schlagwort ausgesprochen, die Musik sei in der Oper fehlerhafter Weise „aus einem Mittel des Ausdruckes zum Zwecke desselben gemacht“ worden. Dieses gerne nachgesprochene und bekämpfte Schlagwort hat aber nur eine relative Richtigkeit, indem es sich dabei eben nur um eine Kritik der Opernform und um das specielle Verhältniss von Mittel und Zweck handelt. Neben dem Mittel Musik haben wir auch noch das Mittel Dichtung, das Mittel Action, das Mittel Scene u. s. f., welche alle zusammen dem Zwecke des dramatischen Lebens, des lebendigen dramatischen Kunstwerkes dienen. Aber unter allen diesen Mitteln bedeutet die Musik allein mehr als nur ein Mittel des künstlerischen Ausdruckes: sie ist zugleich der Untergrund und Lebensquell der ganzen Kunsterscheinung. Denn sie ist es, welche aus der tiefsten, schöpferisch erregten Seele des Künstlers hervor nach der Aeusserung ihrer wunderbaren Geheimnisse in Bild und Wort drängt.

Abgesehen von ihren verschiedenen historisch gestalteten Erscheinungsformen, also ihrem immanenten ästhetischen Wesen nach, darf man die Musik wohl als die tönende Bewegung der Seele der Dinge bezeichnen. Man wird damit ungefähr dasselbe ausdrücken, was ein naiver Hörer bei der unmittelbaren Wirkung der

Musik unbewusst empfindet und was er dann etwa in subjectiver Uebertragung als einen „Ausdruck von Gefühlen“ schildern mag. Wagner selbst nennt in diesem Sinne die Musik eine „zweite Offenbarung der Welt, das unaussprechlich tönende Geheimniss des Daseins“.

Im Drama gewinnt diese allgemeine tönende Bewegung der Musik individualisirte Gestalt nach dem Bilde der Welt; aber jetzt ist diese Welt selbst, ganz eingetaucht in die Sphäre des idealen Seelenreiches der Musik, nicht mehr eine reale Welt, sondern eine ideale, und die Sprache, welche der Dichter seine Personen reden lässt, ist als gesungene Sprache selbst schon die natürliche Sprache jener ganzen tönenden Idealität des Welt- und Menschenwesens: Musik!

Von allen Künsten schwebt keine so frei über der Realität, bedeutet keine ein so selbsteigenes ätherisches Idealreich, ist keine so durchaus die echtste Heimath der unmittelbar waltenden Gemüthskräfte, als die Musik. Die bildenden Künste hängen an den Formen der Wirklichkeit, und diese zu idealisiren, das eben ist ihre Kunst. Auch die Dichtung hängt noch durch die Sprache mit der Gesellschaft zusammen, sie muss ihre Sprache erst künstlich über deren Ton erheben, um ihr deutlich zu machen, dass sie ihr Dinge der idealen Welt verkünde. Nur ein allergrösstes Genie wie Goethe vermochte es —, wie Wagner einmal bemerkte — „in einer Sprache von höchster Natürlichkeit die Tiefe der Menschenseele auszusprechen, welche Sprache dann auch uneigentlich, aber sehr treffend, musikalisch genannt werde.“ Im Reiche der Musik finden auch Wort und Gestalt des Menschen, wie die Gebilde seiner Umgebung, unmittelbar die Erhebung in eine schöne, freie Idealität. Denn die Musik ist selbst die von der Materie losgelöste Lebenssphäre des Ideales, als der künstlerisch ver-

klärten Schöpferkraft des Gemüthes, welche eben im musikalischen Drama ihre lebendige künstlerische Form im strengsten monumentalen Style empfängt.

So konnte eine künstlerische Reformation der Gemüthscultur gerade am Wirksamsten von der Musik ausgehen, und eben darum musste ein Deutscher der Reformator sein. Denn was könnte uns Deutsche mit höherem Stolze erfüllen als die Bemerkung, dass jene reinste Sprache der idealen Welt, die Sprache der Musik als hochstylisirter Kunst, eine deutsche Sprache ist. Die Musik hat ihre höchste künstlerische Entwicklung im deutschen Geiste gewonnen, und der deutsche Geist hat seinen reinsten und freiesten Ausdruck in der Musik gefunden. Nicht leicht hat Jemand dies tiefer empfunden und reicher verwerthet als eben Wagner.

Noch erinnere ich mich aus einem Gespräche seiner ernsten Worte: „Es war sehr bedeutsam, dass ich mir von meiner Mutter zwei Groschen erbat um mir Notenpapier zu kaufen, damit ich mir ‚Lützow's wilde verwegene Jagd‘ von Weber aufschreiben konnte, um es zu besitzen. Dass Deutschland Weber's Musik besass, das war sein Glück. Hier fand der arme vaterlandlose Deutsche sein Vaterland. Wenn ich in der Schule die sächsische Geschichte in ihrer ganzen Kläglichkeit vortragen hörte und mir sagen musste, dahin sollst du gehören, und ich suchte dann tiefbedrückt nach etwas Anderem draussen und erfuhr von der Existenz Weber'scher Musik: dann wusste ich, wo meine Heimath war und fühlte mich als Deutscher. Dies Gefühl hat mich nie verlassen.“

Wie gern wiederholte er, welchen tief ergreifenden Eindruck ihm als Knaben die hagere, gebrechliche Gestalt des Meisters gemacht, wenn er in Dresden zur Opernprobe am Wagner'schen Hause vorüberging oder wohl gar einmal eintrat, um mit der Mutter einige Worte zu sprechen. Nichts Erhabeneres gab es für die Phan-

tasie des lebhaften Kindes, als denselben scheu angestaunten Mann dann im Theater einem Feldherrn gleich sein Orchester dirigiren und die ganze Wunderwelt der Töne in das Leben rufen zu sehen. Unvergesslich blieb Wagner die zauberhaft fascinirende Wirkung, welche auf ihn in früher Jugend, aus einem versteckten Theaterwinkel lauschend, jene ersten zigeunerhaft charakteristischen, zuckenden Zymbaltriller der ‚Preciosa‘-Ouverture ausgeübt hatten. Ueber Alles aber ging ihm der ‚Freischütz‘. Als er später, ein armer, halbverhungelter junger deutscher Musiker, inmitten der schimmernden und lärmenden Weltstadt Paris, die ihm nichts wie Steine für Brot hatte bieten können, zum ersten Male wieder die schlichten deutschen Klänge des ländlichen Walzers aus dem ersten Acte vernahm, da brach er in Thränen innigster Rührung aus: das Heimathgefühl hatte ihn ergriffen, um ihn nicht wieder frei zu lassen. Einer seiner letzten Wünsche ist es gewesen, bei der Heimkehr aus Venedig in diesem Frühjahr zu München noch einmal den ‚Freischütz‘ zu dirigiren, was ihm bekanntlich einst in Wien abgeschlagen worden war, weil an der hiesigen Oper auswärtige Capellmeister nur ihre eigenen Werke ausnahmsweise dirigiren dürften. Welch’ ein unvergleichlich erquickender und belehrender Genuss dies gewesen wäre, kann man aus der ungeheuren, geradezu revoltirenden Wirkung schliessen, welche ihrerzeit die überzeugend congeniale Direction der ‚Freischütz‘-Ouverture allein durch Wagner eben hier in Wien hervorgerufen hatte.

Nachdem die geplante Stylschule, welche uns dergleichen Genüsse in geregelter Folge versprach, wegen nationaler Theilnahmslosigkeit nicht zu Stande gekommen war, durften es sich die persönlichen Freunde des Meisters zum besonders hohen Glücke schätzen, wenn es ihnen wenigstens vergönnt ward, mitunter der

gelegentlichen und ganz vertraulichen Durchnahme irgend eines classischen Musikwerkes am Clavier in Wahnfried beiwohnen zu können. Ich vergesse nie, wie mir da besonders einmal Mozart's, Figaro' in seiner ganzen genialen künstlerischen Eigenart erst völlig bewusst und lebendig ward. In fragloser Mozart-Verehrung aufgewachsen, habe ich doch in der That erst durch die directe Einwirkung und Belehrung Wagner's mit geklärtem Bewusstsein auch Mozart wirklich verstehen und lieben gelernt. Denn niemals unterliess es der Meister, auch in etwa veralteten und fremden Formen auf den, wie er sagte, zarten Licht- und Liebesgenius Mozart's als auf ein unvergleichliches, unsterbliches Leben des edelsten Kunstgeistes bedeutend hinzuweisen, welcher ihm sowohl durch seine reine seelische Wahrhaftigkeit, wie durch den feinen künstlerischen Sinn, der seine süsse Melodik beherrscht, so ungemein sympathisch und bewunderungswürdig war. Aber auch das eigenthümlich maskenhafte Wesen der italienischen Opernform erschien ihm gerade beim Figaro' in einer gewissen idealen Vollendung, einer charakteristischen Echtheit künstlerischen Lebens. So erinnere ich mich der gelegentlichen Bemerkung: „Die conventionellen Schlüsse und Zwischenspiele, welche in den Symphonien leicht störend werden können, passen im Figaro' ganz trefflich zum Stoff, zu dem lärmenden Durcheinander der lustigen Intriguencomödie. Dieser Figaro' ist ein ganz Vollendetes in jeder Hinsicht. Alles stimmt da zusammen, und auch das Unedle wird graziös, wie etwa in dem Dialoge Sokrates und Theodota' von Xenophon (diesen hatten wir kurz vorher zusammen gelesen); aber — so schloss er — es gehört auch eine ebenso vollendete Aufführung dazu, am besten vielleicht durch Italiener.“

Ein anderes Mal war von der älteren Opernform überhaupt, unter Absehung von einem specifisch schö-

pferischen Genius wie Mozart, die Rede, und Wagner erinnerte sich mit ironischem Vergnügen daran, wie Semper ihm einst gesagt habe, das sei ihm in der Oper so angenehm, dass alle Leidenschaften sich gleichsam spielend wie in Domino und Maske bewegten. „Dies — fügte er hinzu — war bisher die von den bildenden Künsten und den Dichtern ausgehende Auffassung der Musik als einer Kunst, welche alles Tiefe, Energische, Leidenschaftliche in zierlichen Formen ausgleicht und in Anmuth auflöst, und diese Auffassung ward unterstützt durch die mathematische Form der Musik, besonders durch die an Palladio's Architektur erinnernde Quadratur, wobei es immer beim Ausrufe Faustens bleibt: welch' Schauspiel — aber ach, ein Schauspiel nur! — Da kam **Beethoven**. —“

Bei diesem Worte musste man nun wieder den Mann sehen! Aus Blick und Ton sprach es mit ergreifender Deutlichkeit, wie da in seiner Seele bei dem Namen Beethoven eine ganze neue Welt aufstieg. Und wahrlich, eine neue Welt war einst für Wagner aufgegangen, als Beethoven in sein Leben trat. Hatte Weber im Gemüthe des Knaben den Geist der Musik erweckt, so gab erst Beethoven dem heranreifenden Jünglinge Kraft und Bewusstsein für eigenes künstlerisches Leben und Schaffen; und durchaus in dieser neuen schöpferischen Welt hat Wagner, der Mann, seitdem mit einziger Treue und Heldenschaft fortgelebt und gewirkt.

Nannte ich am Anfang die drei deutschen Welt-schaubildner des Jahrhunderts: Goethe — Schopenhauer — Wagner zusammen, so hatte ich den vierten Grossen bis jetzt noch zurückbehalten. Der einsame Goethe hatte Schopenhauer und Beethoven noch gekannt, aber sie Beide konnten seinem abgeschlossenen Weltverständnis nichts mehr sein. Schopenhauer hatte das Ver-

ständniss Goethe's innig in sich aufgenommen, aber mit diesem einzigen Heroenbilde im Herzen, ging er verständnisslos an Beethoven vorüber und achtete des ihm nahenden Wagner nicht. Wagner allein war der Glückliche, in dessen Gemüthe Goethe und Schopenhauer mitsammen, tief begriffen, eine harmonische Cultur erwirken konnten, nachdem Beethoven's übermächtiger Zauberton dieses Gemüth selbst zur schöpferischen Werdestätte für neue Thaten hoher Kunst geweiht. Wie diese Bedeutung Beethoven's für Wagner jedem fühlbar ward, dem bei Wagner's Direction eines Beethoven'schen Werkes jene neue Welt selbst sich einmal erschloss, so sprach sie auch überzeugend aus jedem kleinen Gelegenheitsworte des Meisters, wenn er nach lieber alter Gewohnheit daheim oft Beethoven'sche Musik vornahm und dann persönlich in lebendigster Weise sein eigenes Wort bestätigte, „dass man über Beethoven nicht reden könne, ohne in den Ton der Verzückung zu fallen“.

So rief er einmal nach dem Vortrage der grossen Sonate 106: „Was kann man Dem an die Seite stellen?! Bei Shakespeare — Alles Realität, furchtbares Gleichniss des Lebens —; hier Alles idealisirt — ich möchte sagen: reine Spectren des Daseins! Aber so etwas ist auch nur für Clavier zu denken — vor der Menge zu spielen baarer Unsinn!“ Ein andermal, nachdem er sich eine Spontinische Ouverture hatte spielen lassen und dabei nicht ohne Wohlgefallen in den Zwischenruf ausgebrochen war: „Immer militärische Harangue! Präsentirt's Gewehr!“ — und er nun wie zur idealischen Erholung eines der letzten Quartette Beethoven's verlangt hatte — da sagte er hernach leise und tiefergriffen: „Das ist so intim, dass man es sich zur höchsten Ehre anrechnen muss, zum Lauschen zugelassen zu werden.“

In ähnlicher Weise äusserte er sich über Bach, in dessen Musik, neben Beethoven's, er während der

letzten Jahre mit besonderer Vorliebe sich versenkte: „Bach arbeitet nur für sich, denkt an kein Publicum; nur manchmal ist's, als spielte er seiner Frau etwas vor: da ahnt man die neue Zeit, sie steckt schon ganz in ihm verschlossen. Aber es ist Unrecht so zu scheiden; er ist ein in sich Vollkommenes, Unvergleichliches. Nachher wandte sich der Sinn auf das Aeusserliche, besonders durch die italienische Virtuossenschule; die Sonate entsteht, aber sie führt auch wieder zur modernen Melodie.“

Hier möchte ich noch eine andere merkwürdige Aeusserung Wagners einschalten, welche er wieder im Anschluss an den Vortrag italienisch-französischer Ouverturen und gegen die leichtfertig sich bezeugende Missachtung italienischer Musik that: „Die langausgedehnte melodische Form der italienischen Operncomponisten, wie Cherubini und Spontini, konnte nicht aus dem deutschen Singspiel hervorgehen, sie musste in Italien entstehen und gleicht in dem schmuckvoll durchgeführten Gedanken den italienischen Renaissance-rahmen. Hiervon haben Auber, Boïeldieu und auch ich viel gelernt. Mein Schlusschor im ersten Act des Lohengrin z. B. stammt eigentlich viel mehr von Spontini als von Weber. Auch von Bellini kann man lernen, was Melodie ist. Die Neueren zeichnen sich durch armselige Melodie aus, weil sie sich nur an gewisse hervorstechende Schwächen der italienischen Oper halten, aber um die grossen Vorzüge der Componisten sich gar nicht kümmern. Freilich habt ihr's leichter darauf zu schimpfen, als davon zu lernen.“

Dagegen sprach er gerade bei Gelegenheit Bachscher Musik auch über dies specifisch deutsche Themenbildung sich folgendermaassen aus: „Viele Themen unserer Meisterwerke, auch Beethoven's, erscheinen an sich allein, musikalisch betrachtet, fast bedeutungslos. Wie sie durch die charakteristische Sprache der Instru-

mente zur vollen Bedeutung erhoben werden können, dies wäre vielleicht am Besten durch Unterlegung wirklicher Worte anzuzeigen, wie etwa in dem weltberühmten ersten Hauptthema der C-moll-Symphonie durch die Worte: Es muss gescheh'n. Auch für Bach's Fugenthemen passt dies, und ist mir besonders dadurch eindrucklich klar geworden, als ich die Wirkung seiner Themen in den Motetten durch die dort untergelegten Gesangsworte erfuhr. Durchzuführen wäre dieser Gedanke allerdings nicht, aber es bleibt eine, wie mich dünkt, wahre Empfindung, dass die grossen Meister in ihren erhabensten Schöpfungen bereits eine Sprache geahnt, in ihren Motiven eine Art von Rede angewendet und in Tönen ausgedrückt haben.“ Als jedoch bei einer unvergesslichen allabendlichen Durchnahme des vollständigen „Wohltemperirten Claviers“ von Bach der naheliegende Gedanke ausgesprochen ward, es möchten die ungemein herrlichen, frappant charakterisirenden Worte, wie sie Wagner aus dem unmittelbaren Eindrücke heraus jedem Präludium und jeder Fuge poetisch erläuternd hinzufügte, sogleich als ein eigenes Buch fixirt werden, da wehrte er dies ab mit dem Bemerken, dergleichen könnte zu missverständlichem Experimentiren mit den Meisterwerken verleiten.

Einmal veranlasste ihn ein älterer Quartettsatz Beethoven's, worin noch der Formalismus den Genius überwog, zu der Aeusserung: „Das ist noch die kalte Musik des Sonatenstyls, wobei es auf virtuose Fertigkeit in der Ausführung der Fiorituren ankam. Wie ganz anders ist da Bach in seinen grossen Claviersachen, wie im „Wohltemperirten Clavier“; ohne jedes moderne Sentiment, wie warm, wie naturkräftig, wie innig ist seine Musik, welche merkwürdigen Schreie ertönen da mitunter! — Jetzt wollen wir aber einmal den wahren

Beethoven hören: das Scherzo des C-moll-Quartetts — das ist eines der grössten Wunderwerke der ganzen Musik!“

Nach solchem Quartettvortrage am Clavier kam er dann auch auf den Symphoniestyl zu sprechen: „Derselbe Beethoven, der in seinen Quartetten die grösste Kunst, die tiefstinnigste geistige Arbeit nur für das exclusivste künstlerische Mitempfinden schuf, tritt in seinen Symphonien plötzlich völlig populär vor das ganze grosse Volk. Da ist Alles oratio directa! Man denke nur an seine einfachen symphonischen Themenbildungen bis zur Neunten! Aber daran denken eben unsere modernen Musiker nicht, welche, um ganz besonders zu wirken, alle möglichen Masken vornehmen, die ihnen gerade gefallen.“ — Von allen Masken moderner Symphoniker erschien ihm aber keine abstruser als die dramatische. So sagte er: „Es ist wunderbar, wie entschieden Beethoven, nachdem er in der Eroica so kühne Versuche gemacht, sich über die herkömmliche Symphonieform hinwegzusetzen, späterhin, besonders in der siebenten und achten Symphonie, wieder so ganz auf die ursprüngliche Tanzform derselben zurückgeht, welche zu verlassen immer ein sehr bedenkliches Ding ist. Wenn heute Jemand eine ‚dramatische Symphonie‘ componirt, so ist das ein Unsinn; ja, wenn ein ‚Mazeppa‘, ein ‚Dante‘ über einer symphonischen Composition steht, dann kann man sich etwas dabei denken, aber ‚dramatische Symphonie‘ sagt gar nichts und ist der Gegensatz aller echten symphonischen Composition überhaupt. Hätten doch die neueren Symphoniker von Beethoven gelernt Maass zu halten und sich in einer bestimmten sicheren Grundform zu bewegen, um künstlerisch verständlich zu bleiben! Wie anders war meine Stellung, der ich die fürchterlichsten Dinge durch die Musik auszudrücken wagen durfte, weil ich mein Drama

hatte, das in jedem Moment Alles erklärt. Nun aber hat man mir die Manier der dramatischen Freiheit abgelernt, um Symphonie ohne Drama, also auch ohne Verständlichkeit zu schreiben.“

„Ich bin Reactionär in der Instrumentalmusik bis auf Beethoven zurück,“ so erklärte er und sagte weiter: — „aber auch im dramatischen Theile meiner Compositionen bemühe ich mich um übersichtliche, begreifliche Formen und vermeide die schroffen Uebergänge, die unsere Modernen, durch geniale Componisten wie Liszt und Berlioz verleitet, so gerne wie auf dem Präsentirteller darbieten, damit man staune: welch' merkwürdiger Accord, welche unbegreifliche, nie dagewesene Modulation! u. dgl. m.“ „Es ist nicht gut,“ fügte er hinzu, „wenn gewisse Eitelkeiten auf ungemein ausgearbeitete Figurationen der Mittelstimmen zur Gewohnheit werden. Bei meinem Parsifal will ich mich auch in der Instrumentation sehr einfach halten.“ Und er wies darauf hin, wie z. B. das Waldweben im Siegfried durchaus in einer Naivetät der Natur, der Parsifal dagegen in einer Naivetät des Heiligen zu halten gewesen sei, wobei gewisse Modulationen und Intervalle, pathetische Harmonien und sentimentale Melodik gar nicht vorkommen konnten. Einige Töne beim Abendmahlsegen im Vorspiele mussten noch umgeändert werden, weil da ein falscher Geist mit hineinklang.

Ueber den mit seinen Mitteln, aber ohne seine Besonnenheit dramatisch componirenden Nachwuchs sagte er: „Wenn mir Jemand eine neu componirte Oper in Partitur zur Beurtheilung vorlegt, so kann mir das gar nichts sagen; in den Künsten der Harmonisirung, der übermässigen Dreiklänge, der Instrumentation und der allgemeinen Schablone moderner Composition ist man jetzt so weit, dass man vorher wissen kann, man wird nicht gerade auf besondere Rohheiten und Dummheiten

stossen. Aber nach dem Textbuche frage ich; daran erkenne ich, ob der Mensch Sinn für dramatische Poesie hat, und kann danach auch wohl absehen, ob er für dramatische Musik begabt ist, wenn es ihm gelang, für seinen Text den rechten musikalischen Ausdruck zu finden, was freilich in den wenigsten Fällen geschehen ist.“

Mitunter stellte er ein Beispiel eines besonnenen und maassvollen feinen künstlerischen Sinnes auf, gegenüber den modernen Effecthaschern, die, anstatt in klaren Formen, nur mit lauter Ueberraschungen arbeiteten, und ohne einen Gedanken hinzuzubringen, sondern ihr Programm hinter ihrer Musik versteckend, nur immer dunkler und unsinniger schrieben. Dieses Beispiel war — Mendelssohn, dessen Hebriden-Ouverture er sich besonders gern vorspielen liess, wie er ihr auch in den „Bayreuther Blättern“ einmal ein schönes Denkmal gesetzt hat. Bei solcher Gelegenheit sagte er zu uns: „Mendelssohn war Landschaftsmaler erster Classe, und die Hebriden-Ouverture ist sein Meisterwerk. Da ist Alles wundervoll geistig geschaut, fein empfunden und mit grösster Kunst wiedergegeben. Die Stelle, wo die Oboen allein durch die anderen Instrumente hindurch klagend wie der Wind über die Wellen des Meeres zur Höhe steigen, ist von ausserordentlicher Schönheit. Auch ‚Meeresstille und glückliche Fahrt‘ ist schön, und den ersten Satz der schottischen A-moll-Symphonie liebe ich sehr. Die Verwendung nationaler Themen wird Keiner dem Componisten verübeln, besonders wenn er sie so künstlerisch verwendet wie Mendelssohn. Seine zweiten Themen, seine Adagios, wo das Menschliche hervortreten soll, sind freilich bei Weitem schwächer. Bei der Sommernachtstraum-Ouverture muss man bedenken, dass ein Fünfzehnjähriger sie geschrieben hat, und wie formvollendet ist da schon Alles, wenn auch noch lange nicht

so concis gefasst und fein empfunden wie in den ‚Hebriden‘; auch scheint mir das Hauptthema vergriffen: das sind keine Elfen, sondern Mücken. Aber wie stümperhaft kam ich mir vor als junger Mann, nur vier Jahre jünger als Mendelssohn, der ich erst mühsam anfang Musik zu treiben, während jener schon ein ganz fertiger Musiker war und auch als gesellschaftlicher Mensch die Anderen völlig in die Tasche steckte. Ich wusste damals nichts Besseres zu thun, als ihm nachzuahmen, was ich freilich seitdem gründlich verlernt habe.“ — Ein Unglück aber, welches für den deutschen musikalischen Geist von Mendelssohn ausging, sah Wagner darin, dass er, anstatt eine eigenartig bedeutende Specialität in der musikalischen Landschaftsmalerei, wie Schubert im deutschen Liede und Löwe in der Ballade, zu bleiben, vielmehr zum Typus in allen Gattungen, und zwar zum Typus der Verweichlichung und Verzierlichung gestempelt ward, „um der — wie er sich ausdrückte — durch Beethoven erschreckten Musik eine moderne Erholung zu verschaffen.“ „Dabei aber,“ sagte er, „hatte Mendelssohn alles Talent, das den Nachahmern fehlte, welche dagegen ihr Talent damit nur verdarben.“

Hiermit nun wieder zu Beethoven zurückgekehrt, möchte ich abschliessend noch eine bezeichnende Anekdote erwähnen, welche Wagner mit humoristischer Lebendigkeit erzählte, als eben eine Mendelssohn'sche und Beethoven'sche symphonische Composition nach einander am Clavier vorgetragen worden waren. „Mendelssohn's Landschaftsmalerei,“ äusserte da Wagner, „ist immer wie mit einem elegischen Trauertone überzogen, wobei ich an Bendemann's ‚Trauernde Juden‘ denken muss. Das erinnert mich an ein seltsames Opernhaus-Concert in Dresden im Jahre 1848, mitten in der Revolutionszeit. König und Hof waren trübe gestimmt, auf dem ganzen Publicum lastete der düstere Druck einer

Ahnung von nahen Gefahren und Umwälzungen. Dazu gab es ein höchst melancholisches Programm: obenan Mendelssohn's schottische Symphonie, dann ein Gesang *de profundis*, und so ging's fort — nur am Schlusse stand Beethoven's C-moll-Symphonie. Wie die Stimmung im Saale immer drückender ward, frug ich endlich ganz entsetzt vom Dirigentenpult herab meine nächsten Musiker: „Mein Himmel, was sollen wir thun — was sollen wir thun mit diesem schrecklichen Mollprogramm?“ Da raunte mir der Geiger Lipinski zu: „Warten Sie nur — beim ersten Strich der C-moll ist Alles fort!“ Und richtig: die Symphonie beginnt — welches Aufjauchzen, welche Begeisterung, aller Druck gehoben, Lebehoch's auf den König, und wie erlöst verliess die jubelnde Menge das Haus. Das — schloss er — das ist das Unsägliche dieser Kunst.“

„Da kam Beethoven“ — dies Wort könnten wir recht als Motto all' dieser Erinnerungen an Wagner's Aeusserungen über die Musik bezeichnen; zugleich aber haben wir wohl daraus ersehen, worauf es ihm überall bei Werken musikalischer Kunst vorzüglich ankam: nämlich — auf energische Unmittelbarkeit und charaktervolle Deutlichkeit des Ausdrucks, wie in der Beethoven'schen Symphonie, — ferner auf innig empfundene seelische Wahrhaftigkeit und Zartsinnigkeit, wie in Mozart's und Weber's Melodie und in den intimen Compositionen Bach's und Beethoven's, — und endlich auf eine fein durchgebildete künstlerische Form, welche dem Stoffe mit stylvoller, klarer Bestimmtheit durchaus entspricht.

Diese drei Eigenschaften suchte er auch in seinen eigenen Werken so vollendet wie möglich zu wirkungsvollster Geltung zu bringen. Die Energie seiner musikalischen Sprache und die Seele seiner Melodie sind denn auch mit der Kraft unbezwinglicher Wahrheit

durch alle Hemmnisse hindurch an das Herz des Publicums gedrungen. Dagegen hat man daselbst noch immer jenes Dritten, seines so stark ausgeprägten künstlerischen Formensinnes, viel zu wenig geachtet. Man hat sich vorreden lassen, dass Wagner gerade dasjenige sich selbst habe zu Schulden kommen lassen, was ihm das Widerlichste war, und was er den modernen Musikern auf das Ernsteste warnend vorhielt: nämlich eine unbesonnene Missachtung der Form und eine unkünstlerische Entfesselung der Leidenschaft mit blinder Aufbietung aller raffinirten sinnlichen Effectmittel zur momentanen nervösen Reizung der Affecte.

Obwohl ein Blick in die ungeheure künstlerische Arbeit einer Wagnerischen Partitur genügt, um davon zu überzeugen, dass hier nicht lediglich eine wilde Leidenschaft mit der Musik ihr willkürliches Spiel treibe, so lagen doch die Verhältnisse in der musikalischen Welt derart, dass Wagner's Kunst einem solchen schweren Missverständnisse nur zu leicht anheimfallen konnte. An den deutschen Operntheatern herrschte bereits eine völlige Stylverwirrung. Von einer classischen Tradition der deutschen Meisterwerke waren nur noch sehr geringe Spuren übrig. Dazwischen hatte sich die ganze Fluth der italienischen und französischen Opernmusik gedrängt; und in der dominirenden Meyerbeer'schen Prunkoper war die unkünstlerische Stylvermengung sogar zum Kunstprincip erhoben worden. Mitten in ein Repertoire, wo all' diese verschiedenen Style und Nichtstyle durcheinanderschwirrten, traten nun die Werke Wagner's mit ihrem ganz neuen, die höchsten und schwersten Aufgaben an die Künstler stellenden dramatischen Style. Was sollten die Künstler damit anfangen, da es nirgends eine Schule dafür gab, und der Meister selbst gerade zu der Zeit, da seine Werke Repertoirstücke wurden, nicht in der Lage war, auf irgend

ein deutsches Theater mit praktischer Belehrung dauernd einzuwirken? Die Künstler, davon entwöhnt, einer idealen Kunst eine stylvoll geregelte, plastisch edle Gesamtwiedergabe zu verschaffen, waren vielmehr durch die französische und Meyerbeer'sche grosse Oper auf die erregenden Einzeleffecte leidenschaftlicher Accente und pathetischer Glanztiraden hingewiesen worden. Nun griffen sie natürlicherweise auch in den neuen Werken Wagner's nach dem ihnen zunächst Begreiflichen, den darin enthaltenen affectiven, pathetischen und dämonischen Elementen, welche denn auch auf das immer erregungssüchtige Publicum unmittelbar die intensivste fascinirende, aber auch verwirrende Wirkung ausüben mussten. Die grosse Kunstform des neuen Styles ward von den unbelehrten, aber ihrer Wirkung sicheren Reproducenten leichthin über Bord geworfen. Das gewaltige Bild des musikalischen Dramas, welches zu seiner Deutlichkeit der grössten Correctheit in der Wiedergabe bedurfte, ward mit einem ungestümen, breiten Pinselstriche und in allgemein verschwimmenden Zügen *al fresco*, und ganz *incorrect* hingemalt. Die unregelte Mittelverschwendung, wie die affective Verwirrung jedes feineren Kunstsinnes, welche hierbei als nächstersichtliche Resultate sich zeigen mussten, boten also den ohnehin mehr musikalisch als dramatisch beanlagten Gegnern nur zu reichliches Material dar für ihre Behauptung: Wagner's Musik bedeute den Tod aller wahren und reinen Kunst.

Gerade das Gegentheil von alledem war Wagner's Meinung und machte das künstlerische Wesen seines Styles aus. Er, dessen Blick in den Tiefen der Welttragödie das unstillbar vernichtende Spiel dämonischer Leidenschaften erblickt, und in der Musik Beethoven's denselben ruhelos bewegten Willen übermächtig Ton und Stimme hatte gewinnen sehen, er erkannte es

auch so tief und klar wie nur je ein Künstler, dass diese schrecklichen und tragischen Wahrhaftigkeiten des Daseins nur durch die edel besonnene Macht der grossen Kunst gebändigt und beruhigt werden könnten. So wirkte er rastlos an dem Aufbau jener Kunst, welche es einzig vermag, diese dämonischen Gewalten in die ideale Form eines stylvoll geordneten Weltbildes, unter dem schönen Scheine eines neuen, verklärten, in sich vollkommenen Lebens, siegreich einzufassen.

Aus der tönenden Bewegung dämonisch waltender Gemüthskräfte in dem affectiv erregenden Geisterreiche der Musik sollte das grossartige Bild des sichtbaren Dramas auf der Scene wie ein befriedender Regenbogen über den Stürmen und Wolken des Gewitters sich ausspannen, um in den ruhig bewegten, einfach grossen und typisch bedeutsamen Linien einer deutlichst ausgeführten Gesangs-Melodie und eines plastisch ausdrucksvollen Gebärdenspieles den künstlerischen Sinn des Zuschauers von aller sinnlichen Leidenschaftlichkeit abzuziehen und ganz zu fesseln an das erhabene Traumbild des Dramas, wie es im majestätisch abgemessenen Tempo des monumentalen Styles dort drüben in würdiger Ferne über dem mystischen Abgrunde der Musik als eine verklärte Erscheinung aus anderer idealischer Sphäre vorüberzieht. — Um die erhabene Ruhe dieses idealen Bildes auf keine Weise zu stören, ward auch die unvermeidliche Unruhe der Bewegung in dem hundertfältig complicirten Organismus der Musik-Ausführung den Augen des Publicums entzogen; und ebenso sollte auf der Scene jede allzuheftige, gewaltsame, oder gar unschöne Bewegung, jede auf das Einzelne ablenkende, modern nuancirende, nervös spielende Mimik ferne gehalten bleiben, um den edel beruhigenden Eindruck des grossen Styles nicht zu beeinträchtigen.

Die psychologischen Feinheiten des modernen Charakterschauspiels gehören, wie dessen eigener Ursprung, in das Shakespeare-Theater, d. h. in den wohlbeschränkten Raum des recitirten Dramas. Dort nur ist es dem Publicum möglich, aus intimer Nähe jeder Bewegung und jedem Mienenwechsel der Schauspieler zum geistvoll durchgeführten Ausdrucke der modernen dramatischen Seelenmalerei mit detaillirtem Interesse genau zu folgen. Nun aber hat man die Eigenthümlichkeiten des recitirten Dramas in die weiten Räume des Operntheaters verpflanzt, welche allein durch die Wirkung der Musik, und die daraus sich ergebende Entfaltung eines grossen scenischen Zauberreiches bedingt waren. Dadurch ist, mit einer beklagenswerthen Verundeutlichung des dramatischen Ausdruckes, eine höchst bedenkliche Stylverwirrung hervorgerufen worden. In den grossen tempelartigen Raum des musikalischen Theaters gehört nur das grossstylisirte, in die Weite und auf die Menge wirkende monumentale Idealgebilde der musikalischen Tragödie. Das edelste Streben unserer grossen klassischen Dichter ging nun — gewissermaassen im Gegensatze zu jener localen Styl-Versetzung — vielmehr dahin, womöglich auf dem Boden des recitirten Dramas selbst diesen monumentalen Styl idealer Kunst zu gewinnen. Dabei fand es sich, dass sie dreierlei immer wieder beirrte, erschreckte und erstaunte: der überragende Realismus Shakespeare's, die Unfähigkeit der Schauspieler zum Idealen, und die räthselhafte idealische Wirkung der Musik, selbst in der merkwürdig zwitterhaften Form der Oper. Nur durch die schöpferische Macht dieser Musik sollte aber der ideale Styl des Dramas, als monumentaler Kunst, ermöglicht werden. Wenn Goethe und Schiller auf den Sturm und Drang der ‚Räuber‘ und des ‚Götz‘ hernach mit meisterhafter

Besonnenheit die stylvollen Beruhigungen durch den Idealismus einer ‚Iphigenie‘ oder ‚Braut von Messina‘ folgen liessen, und dadurch das damalige deutsche Publicum einigermaassen in Verwirrung setzten: so könnte man sagen, dass in Wagner's Kunstwerk sich Beides stylvoll vereinigt finde, einerseits nämlich der Realismus des Dramas idealistisch verklärt durch die fundamentale Mitwirkung der Musik, andererseits aber der Sturm und Drang der modernen Musik aufgegangen in die erhabene Ruhe der stylvollen Darstellung des idealen Dramas.

Diese seinem eigenthümlichen Kunststyle lebendig entsprechende Darstellung allmählich immer vollkommener auszubilden und ihre Tradition zu fixiren, das war Wagner's Ansicht und Hoffnung bei der Begründung des Bayreuther Theaters und bei den dortigen Festspielen. Sein letzter grösserer Aufsatz in den „Bayreuther Blättern“ (1882, XII.) zur Erinnerung an die vorjährigen Parsifal-Aufführungen sprach sich noch einmal deutlich darüber aus. Hier war die Möglichkeit vorgezeichnet und dargeboten: dem an sich tief gemüthvollen, weniger aber künstlerisch angelegten deutschen Geiste in der Verbindung seiner reinsten Manifestationen, Musik, Mythos und idealistischer Lebensauffassung, auch eine vorbildlich symbolische Form monumental erhabenen künstlerischen Styles zu geben. Hier konnten sich die tausendfältig zersplitterten Richtungen und Interessen des deutschen Geistes wieder zusammenfinden in dem friedvoll schönen Reiche des ihm ureigenen Gemüthes, woraus emportauchend das verklärte Bild eines dramatischen Weltgleichnisses den deutschen Geist in die Sphäre des Allgemein-Menschlichen bis zum Religiösen emporzuheben vermochte. Hier konnte man erkennen lernen, was Wagner als stylbildender Künstler wollte, und am künstlerischen Er-

lebnisse selbst erfahren, worin auch die reformatorische Culturbedeutung des Mannes bestehe.

Wie dieses sein Kunstwerk wurzelt im Wesen der Musik, so auch seine eigenthümlich reformatorische Kraft und Bedeutung überhaupt. Er selbst hat die Musik einmal seinen „guten Engel“ genannt, der ihn als Künstler bewahrt, ja in Wahrheit erst zum Künstler gemacht habe, von einer Zeit an, wo sein empörtes Gefühl, wie er sagt, „mit immer grösserer Bestimmtheit gegen die herrschenden Kunstzustände sich auflehnte“. Bedeutsam fügte er hinzu: „Dass diese Auflehnung nicht ausserhalb des Gebietes der Kunst, vom Standpunkte weder des kritisirenden Litteraten, noch des kunstverneinenden, socialistisch rechnenden, politischen Mathematikers unserer Tage aus geschah, sondern, dass meine revolutionäre Stimmung mir selbst den Drang und die Fähigkeit zu künstlerischen Thaten erweckte, dies verdanke ich nur der Musik.“

So begann Wagner zur Zeit der Revolutionen, dem deutschen Geiste entsprechend, ein reformatorisches Werk als musikalischer Künstler; und nur als ein Solcher vermochte er es heutzutage zu vollenden. Als ein religiöser oder socialer Reformator unseres Volksgeistes hineingetreten in diese Zeit der allgemeinen Wirren, inmitten einer von tausend undeutsch-internationalen Strömungen durchflutheten Civilisation, wie bald hätte ein solch'energisch vorschreitender deutscher Geist, ein Mann etwa nach Art eines Luther oder Bismarck, sich in die wunderlichsten Widersprüche, in die schwierigsten, entmuthigendsten Verhältnisse verflochten finden müssen, wie bald durch alle möglichen Concessionen an die umgebende social-politische Welt den idealen Gehalt seines grossen Glaubens an das Deutsche und das Allgemeinmenschliche, an sein reformatorisches Werk selbst, wenn nicht verlieren, doch

seinen edelsten Theil in sich selber verschliessen, und nach aussen hin mit mühseligem Stückwerk und vereinzelter Experimenten sich begnügen müssen.

Man weiss es ja, was aus dem Werke eines Luther ward, als es aus einer heilsamen Reinigung kirchlicher Entartungen auf das politisch-socialle Gebiet zwischen säcularisirende Fürsten und revoltirende Bauern gerathen musste. Man sieht ja heute den elenden aufreibenden Kampf, den der Deutsche Kanzler mit dem parlamentarischen Parteidoctrinarismus unserer modernen politischen Gesellschaft zu bestehen hat. Alle solche grossen Versuche gehören der Cultur des Gemüthes an, welche in einer gemüthlosen Welt ihr höheres Recht geltend machen will, nun aber an allen Ecken und Enden ihre freie Entfaltung gehindert sehen muss durch die alteingewurzelten Potenzen einer fremdartig der Macht des Gemüthes gegenüberstehenden Civilisation.

Wie anders, wie viel glücklicher trotz seinem dreissigjährigen Kriege mit den kunstwissenschaftlichen Gegnern steht doch Wagner da! Bieten sich dem Reformator auf politischem Gebiete auch nur die vorhandenen politischen Mittel zur Benutzung dar — welche ganz anderen Mittel waren Wagner dem Künstler zubereitet worden durch die unvergleichlich gewaltige Entwicklung gerade der deutschen Musik! Nach jenem furchtbarsten politischen dreissigjährigen Kriege, zur Zeit der allgemeinen Entdeutschung, war die Musik als einzige Stimme des noch unerstorbenen deutschen Gemüthes einst erwacht, und über alle geschichtlichen Wehen und Wechsel von anderthalb Jahrhunderten hinweg hatte sie dann auf dem freien Felde der Kunst sich fortgebildet, im echten deutschen Geiste, von Bach bis Beethoven! Da war eine ideale und deutsche Welt entstanden, auf deren Grunde wohl der erhabene Tempelbau eines grossen Kunstwerkes

sich erheben konnte, wenn nur der rechte Baumeister kam, — mochte auch sonst die ganze reale Welt noch so sehr dawider sprechen. Auch dies war eine Realität, auch hier war ein Deutschland, wo die edelsten deutschen Kräfte unter der Pflege der deutschen Meister heimisch geblieben waren. Hier, von dem freien Gebiete der Kunst aus, konnten die veredelten Kräfte des deutschen Gemüthes, denen inmitten der politisch-socialen Welt und des modernen Materialismus die freientwickelte Mitwirkung versagt blieb, — von hier aus konnten sie zur unmittelbaren Wirkung gelangen auf hunderttausende von Seelen der Kinder jener politischen Welt, und konnten sie die Segnungen ahnen lassen von etwas Anderem, als was sie täglich umgibt und niemals wirklich zu befriedigen vermag. Es musste nur eben auf die grossen Erreger und Ausbilder der künstlerischen Gemüthskräfte der Nation noch ein Mann wie Wagner folgen, welcher alle diese Kräfte mit übermächtiger Energie zusammenfasste und durch eigenthümliche grosse Thaten, welche die Aufmerksamkeit der ganzen Nation auf ihn lenkten, der grossen Kunst selber das vergessene Ansehen einer eigenen idealen Culturwelt von höchster nationaler Bedeutung verschaffte. In dieser eigenen und freien Welt der Kunst konnte auch heute noch für und auf das deutsche Volksgemüth reformatorisch gewirkt werden. Der lange Kampf für die Sicherstellung dieser Möglichkeit hat das Kunstwerk als solches selbst zu keinerlei Concession, wenn auch seinen Meister zu mancherlei Entbehren und Entsagen genöthigt. Das Kunstwerk lebt, wie er es geschaffen hat, und mehr noch, es hat eine Stätte gefunden, wo es in seinem Sinne erhalten werden, von wo aus es stylvoll veredelnd weiter wirken, und wo man es recht lebendig erkennen kann, wie wir in der Welt der Kunst noch ein freies Asyl besitzen für die Pflege und Wahrung

des sonst so gefährdeten deutschen Geistes, auch über alle politischen Schickungen und Scheidungen hinweg.

Wagner erwähnte öfter beifällig einen Ausspruch des ihm befreundeten politischen Schriftstellers Constantin Frantz über eine bedeutsame Eigenthümlichkeit der deutschen Nation: dass dieselbe nämlich nicht auf einen politischen Begriff sich beschränken lasse, sondern ohne bestimmt abgeschlossene Grenzen, in mannigfachen selbständigen staatlichen Organismen, hineindringe zwischen die umgebende slavische und romanische Welt. Hierin ist dem deutschen Geiste seine eigenthümliche über nationale Richtung und Bedeutung vorgezeichnet. Es lässt sich auf diese staatlich selbständigen Organe deutscher Nationalität wohl das Sprichwort anwenden von dem „getrennt marschiren — vereint schlagen“, wobei nicht so sehr etwa an gemeinsame Waffenthaten zu denken ist, als vielmehr an die einige Schlachtfertigkeit des seiner selbst bewussten deutschen Geistes. Die sieghaften Schläge, welche dieser Geist in dem grossen Culturkampfe der Weltgeschichte schon ausgeführt hat, durften in den Herzen derer, welche ihn in sich lebendig fühlen, die stolze Hoffnung erwecken und wach erhalten, dass gerade diesem deutschen Geiste in seiner Durchdringung der ganzen civilisirten Welt das ideale Werk einer veredelten Menschheitscultur als einer Cultur des Gemüthes vorbehalten sei.

In solchem Gefühle fand sich denn auch das deutsche Bewusstsein aus allen Landen immer wieder begeistert zusammen, wenn irgendwo ein neuer genialer Verkünder des deutschen Geistes, zumal ein Meister auf dem idealen Gebiete der nationalen Kunst, erschienen war. — Dies hat sich in hervorragendem Maasse gerade

bei der Erscheinung Wagner's bewährt; und ebenso in hervorragendem Maasse hat gerade hierbei das deutsche Bewusstsein in Oesterreich zu dem Grossmeister nationaler Kunst mit enthusiastischer Verehrung sich hingezogen gefühlt. Nach seinem Tode kamen von hundert wohl neunzig Trauer- und Ehrenbezeugungen aus österreichischen Landen nach Bayreuth, und stäts waren dies die zartsinnigsten und bedeutsamsten in der Bekundung eines allgemeinen Gefühles, welchem jenseits der politischen Grenzen der künstlerische Meister als leuchtendes Symbol jenes wahren, überpolitischen, idealen Deutschthums galt.

Eines idealen Deutschthums! — denn dessen sollen wir eben froh sein, dass wir hier auf dem lebendigen Culturgebiete der Kunst den politischen Discussionen, Aspirationen und Experimenten unserer aufgeregten Zeit enthoben sein dürfen. Und dieses schöne Gefühl vom idealen Deutschthum wird ebensowenig ersterben können, als der deutsche Geist mit Wagner erstorben ist. Wie dieser Geist fortlebt in den gewaltigen Erinnerungen, welche der grosse Todte uns hinterlassen hat, so wird auch das deutsche Bewusstsein in diesen fortlebenden Erinnerungen an den nationalen Meister ein unsterbliches Symbol seines eigenen Wesens sich zu erhalten wissen.

Unter allen hinterlassenen Erinnerungen die grösste und bedeutendste aber ist und bleibt jenes **Bayreuth**: das Werk seines Lebens und das lebendige Erbe der Nation, welches wir nach seinem Wunsche und in seinem Sinne zu erhalten und fortzuführen verpflichtet und entschlossen sind.

Dies werden wir können; denn trotz allen Schwierigkeiten, welche dem Meister sein Leben lang bereitet wurden, ist es ihm dennoch mehr als einem seiner grossen Vorgänger vergönnt gewesen, eine bestimmte Tradi-

tion seines eigenen Style eben dort in Bayreuth zu hinterlassen, und zwar insbesondere in dem idealen Beispiele seines **Parsifal**. Dieses Beispiel hatte er noch im vorigen Jahre mit ausserordentlicher Sorgfalt aufzustellen vermocht, und nun wird es, in diesem Sommer sofort mit den gleichen Kräften wiederholt, den Faden der Tradition ununterbrochen, glatt und sicher weiter spinnen. Ja, indem es nach des Meisters bestimmtestem Willen für Bayreuth allein erhalten bleibt, wird es dort stäts als die reinste Manifestation des idealen Styles fortleben können. Aber auch für die anderen Werke Wagner's hat es sich so glücklich gefügt, dass ein jedes für seine stylvolle Wiedergabe seinen durch den Meister selbst belehrten jüngeren Dirigenten, nebst besonders angeleiteten Künstlerkräften für die Hauptpartien, heute noch finden kann. So werden wir die grösste Erinnerung an Wagner's Wirken, sein Bayreuther Werk, uns aus den einzelnen schönsten Erinnerungen selbst auszubauen im Stande sein, wenn die vorhandenen Künstlerkräfte in ihrem dankbar pietätvollen Gedenken mitthätig-treu zusammenhalten, und wenn die unterstützende Theilnahme des Publicums in den Landen, wo die deutsche Zunge klingt, jener geweihten Stätte nicht vergisst, an welcher das deutsche Gemüth, in musikalischer Verklärung, seine Erhebung zum grossen Style idealer Kunst erleben darf.

Dort aber, wo dieses deutsche Gemüth lebendiger als sonst erhalten scheint, wo auch die deutsche Musik ihre Heimat fand, wo vor zwanzig Jahren Wagner selbst so etwas wie eine Stylschule zu begründend gedachte, nicht aber an der Theilnahmlosigkeit des Publicums damit scheiterte, — von wo vielmehr die lebhafteste Theilnahme für sein Wirken ihn stäts hoch erfreute und noch seinen letzten Weg zum Grabe in ergreifender Weise begleitete: in Oesterreich wird man gewiss zu aller-

letzt das Erbe des Meisters vergessen, wird man der grossen überlebenden Erinnerung an ihn mit den Deutschen des Reiches gemeinsam zu pflegen, auch fernhin treulich eingedenk sein. Durfte doch heute und hier auch ich von den Erinnerungen an Richard Wagner sprechen, in der freudigen Ueberzeugung, dass nirgends besser als auf Reichsdeutsche und Deutsch-Oesterreicher jenes Schlusswort der „Meistersinger“ sich anwenden lasse:

„Zerging in Dunst
das heil'ge römische Reich: —
 uns bliebe **gleich**
die heil'ge deutsche Kunst!“ —

Von demselben Verfasser erschienen:

Richard Wagner und die deutsche Cultur.

Ein Vortrag, dem Vereine deutscher Studenten in Leipzig gewidmet.

(Leipzig, E. Schlömp, 2 Bogen: M. —.50.)

Unsere Zeit und unsere Kunst.

- I. Aus unserer Zeit: die sociale Frage, der Liberalismus, der Parlamentarismus.
- II. Von unserer Kunst: Religion und Kunst in der Gegenwart, Rückblick durch die deutsche Vergangenheit, der Meister des Kunstwerkes der Zukunft, die Geschichtsgewalt der Gegenwart, die Möglichkeiten einer deutschen Cultur der Zukunft, die Wirklichkeit des Idealismus.

(Leipzig, Gebrüder Senf, 14½ Bogen: M. 3.—.)

Die Religion des Mitleidens und die Ungleichheit der menschlichen Racen.

- I. Die Welt als Wille und Vorstellung, das Mitleiden als Fundament der Moral, Verkenennung des Mitleidens, die Stufen zur moralischen Cultur.
- II. Die Perfectibilität des Menschengeschlechtes, Geschichte der Racen nach Gobineau: Assyrien und Aegypten, Indien und China, Persien und Hellas, Kelten und Rom, Germanen und Amerika.
- III. Im neuen Paradiese; Unter dem Kreuze; „Das Ende ist die That“.

(Leipzig, Theodor Fritsch, 9½ Bogen: M. 3.—.)

Was ist Styl?

Was will Wagner? Was soll Bayreuth? Betrachtungen und Beispiele zur Idee einer Stylbildungsschule.

(Leipzig, Gebrüder Senf, 3 Bogen: M. 1.—.)

PARSIFAL-NACHKLÄNGE.

Allerhand Gedanken über
deutsche Cultur, Wissenschaft, Kunst, Gesellschaft,

von Mehreren empfunden,

aufgezeichnet von

Bernhard Förster.

Inhalt: I. Das Kunstwerk der Zukunft. — II. Kunst und Cultur der „Idealisten“. — III. Das „Bühnen-Weihfestspiel“. — IV. Der Sänger und der Held. — V. Kampf gegen die Vivisection. Empfehlung des Vegetarismus. — VI. Die sociale Frage. — VII. Neu-Germanien.

(Leipzig, Theodor Fritsch, 5½ Bogen: M. 1.50.)

Besonderer Beachtung empfohlen:

Warum ist die periodische Wiederkehr der Bühnenfestspiele in Bayreuth unerlässlich und was hat zu deren Sicherung zu geschehen?

(München, Schmid & Janke. 1883. M. —.50.)

BAYREUTHER BLÄTTER

Zeitschrift zur Verständigung über die Möglichkeiten einer
deutschen Cultur.

Jahrgang 1878—1882 unter Mitwirkung Richard Wagner's.

VI. Jahrgang 1883 redigirt und herausgegeben von Hans von Wolzogen.

Abonnement jährlich 8 Mark, halbjährlich 4 Mark bei der Redaction in Bayreuth
und den Buchhandlungen.

Für Mitglieder des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines:

Abonnement: 6 Mark.

(Ältere Jahrgänge einzeln 5 Mark, fünf zusammen 20 Mark. Darin enthalten
24 Aufsätze von Richard Wagner.)

Mitarbeiter 1883: Dr. Ed. Baltzer; Dr. Bernhard Förster; Dr. Constantin
Frantz; Dr. E. Grysanowski; H. Porges; Dr. L. Schemann; Prof.
H. Sommer; Dr. H. von Stein; Dr. H. Steinhansen; Prof. Adolf
Stern; Prof. Dr. Adolf Wärmund u. A. m.

RICHARD WAGNER.

Von Richard Pohl.

(Leipzig, Breitkopf & Härtel, circa 5 Bogen: 2 Mark).

RICHARD WAGNER

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE.

Von Wilhelm Tappert.

(Elberfeld, Sam. Lucas, 7 Bogen: 2 Mark.)

Vertretungen des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines Mitte Juni 1883:

Augsburg: Eugen Gebrath, Firma: A. Gitter, Musikalienhändler. *Aachen:* Capellmeister W. Wenigmann. *Asch:* Musikdirector Labitzki. *Berlin:* Wagner-Verein (Musikalienhändler Th. Barth). *Baltimore:* Prof. Paul Haupt. *Bern:* Prof. Dr. Oncken. *Barmen:* Rudolf Ibach's Sohn, Pianoforte-Fabrikant. *Braunschweig:* Jul. Bauer, Hofmusikalienhändler. *Breslau:* Dr. Karl Polko. *Brüssel:* Belgischer Wagner-Verein. *Budapest:* Roszavölgyi & Cie., Musikalienhandlung. *Cassel:* Wagner-Verein (Regierungsrath Papel). *Carlsbad:* Musikdirector Janetschek. *Dresden:* Firma: Adolf Brauer, Musikalienhandlung. *Düsseldorf:* Musikdirector Sefeld. *Buchhändler Lucas junior.* *Freiburg im Breisgau:* Musikdirector Wagner-Verein (Dr. Fr. von Hausegger). *Hamburg:* Musikdirector Heidelberg: Prof. Dr. L. Nohl. *Jena:* Dr. R. Falckenberg. *Kiel:* Keller. *Leipzig:* Musikalienhändler William Auerbach, früher C. F. *Mannheim:* Zweigverein (Musikalienhändler Marburg: Prof. Dr. Franz von Liszt. *Mühlhausen i. Th.:* Musikdirector Münster in Westfalen: Musikdirector Louis Roothaan. *Nürnberg:* H. W. Schmid. *Schweinfurt:* Hermann Raab. *Tölz:* Cyrill Kistler. *Speyer:* Scheffler. *Strassburg im Elsass:* Zweigverein (Dr. O. Meyer, Universitätsbibliothek). *Villingen:* Ingenieur Hilpert. *Viersen:* Fabrikant Adolf Schmidt. *Winterthur:* G. R. demischer Wagner-Verein (Musikvereinsgebäude).

ORFEÓ CATALÀ

BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg.

746

Sig.

78:92(43)

(Wag) Wol

17-VIII-C/5

Allgemeiner Richard Wagner-Verein

zur Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth.

Zur Erreichung des Zweckes sollen die nöthigen finanziellen Mittel einem Fonds für die Erhaltung der Bühnenfestspiele zugeführt, ferner durch persönliches und literarisches Wirken die Theilnahme an der Entwicklung und dem Besuche der Festspiele im Publicum rege erhalten, endlich unbemittelten Künstlern und Kunstfreunden die Festaufführungen durch Kräftigung des von Richard Wagner begründeten Stipendienfonds und durch Ertheilung von Freiplätzen und Reisestipendien zugänglich gemacht werden.

Mitglied ist Jeder, welcher sich zu einem jährlichen Beitrage von 4 Mark (= 2 fl. Ö. W. = 5 Frcs. = 5 Lire = 4 Sh. = 1 Dollar) an den Verein verpflichtet. Jedes Mitglied hat sich einer beliebigen Ortsvertretung oder einem Zweigvereine anzuschliessen und an diese seine Beitrittsklärung zu richten.

Ausserdem nimmt der Verein grössere Spenden entgegen, welche in dem Vereinsorgane (Bayreuther Blätter) ausgewiesen werden.

Die Institution der Bayreuther Bühnenfestspiele, welche Richard Wagner seinem Volke als ein kostbares Vermächtniss hinterlassen hat, ist bestimmt, in einem nach den idealsten Principien gebauten und eingerichteten Theater, durch die Vereinigung der ausgezeichnetsten künstlerischen und technischen Kräfte: Dirigenten, Sänger, Musiker, die nationalen Meisterwerke musikalisch-dramatischen Styles in festlichen Aufführungen zu klassisch reiner, wehevoller Darstellung zu bringen.

Mit Stolz darf das deutsche Volk eine Institution sein Eigen nennen, welche in den Festspielen von 1876, 1882 und 1883 auch den fremden Nationen eine originale Kundgebung deutschen Geistes zu staunender Bewunderung darbot, und geradezu undenkbar ist es, dass dasselbe sich nun theilnahmslos von der Pflicht der Forterhaltung eines so werthvollen Erbes abkehren und einen so glücklich verwirklichten Besitz seiner Cultur wiederum in das Nichts versinken lassen könnte.

Jeder, dem die Pflege und Blüthe edelster originaler deutscher Kunst am Herzen liegt, wird gewiss das Seine thun zur Erhaltung des Bayreuther Theaters und der Festspiele als des würdigsten lebendigen Denkmals zum Ruhme des verewigten Meisters und zugleich zur Ehre der deutschen Nation!

Beitrittsklärungen, sowie grössere Spenden nehmen auch alle auf der vorigen Seite angeführten Zweigvereine und Ortsvertretungen des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines entgegen.

Die Centralleitung
des
Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.
München, Burgstrasse 12. III.