



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Friedrich der Große als Musiker

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Und zweitens: die „Stimmen von Maria-Laach“ beschuldigten vor etwa sieben Jahren den Kaiser Joseph II., daß er bei seiner „Reform im Sturmschritt“ den heiligen Benno und den Papst Gregor VII. „aus dem Brevier geworfen“ habe. Das ist so unrichtig wie grob. Der Kaiser hat weder den einen noch den andern der Verehrung der Gläubigen entzogen, sondern nur einzelne Abschnitte aus ihrer Lebensgeschichte zu verlesen unterjagt. \*) Diese Abschnitte lassen sich auf den Markgrafen von Meißen nicht ein, sie handeln nur von dem Kampfe zwischen Reich und Kirche im großen, von dem Widerstande, den Gregor „als Mauer für das Haus Israel“ dem Kaiser geleistet, von der Kühnheit, mit der Benno, „fast der einzige unter den Deutschen,“ dem Papste sich angeschlossen, nach Rom zur Kirchenversammlung eine Reise unternommen und ihre Beschlüsse unterzeichnet habe. „Anstößig“ fand das Joseph II. nicht auf Grund geschichtlicher Kritik, etwa weil Bennos Anwesenheit in Rom unter Gregor und überhaupt seine „Einzigkeit“ keine Gewähr habe, sondern vom Standpunkte der Staatshoheit, den er, wie einst Heinrich IV., zu wahren bedacht war. Diesen Standpunkt wird kein Inhaber des römischen Stuhles jemals einnehmen. Aber hat nicht der gegenwärtige Papst durch das Wohlwollen, das er unserm Feste bezeugte, durch die Huld, mit der er unsrer Erinnerung an das Ereignis, dem es galt, unserm freudigen Gedenken an die Handlung Heinrichs des Saliers und Heinrichs des Wettiners inmitten jenes großen Kampfes beistimmte, wenigstens kundgegeben, daß er keineswegs wie sein Vorgänger Urban, „wandelnd auf dem Wege Gregors, alles verwerfe, was dieser verwarf, alles verdamme, was dieser verdamnte“?



## Friedrich der Große als Musiker



or kurzem brachten die Zeitungen die Nachricht, Professor Spitta in Berlin, der Verfasser der bekannten großen Biographie Johann Sebastian Bachs, habe beim Kaiser eine Audienz gehabt. Eine Veranlassung war nicht angegeben. Was die Veranlassung gewesen ist, ist nun nicht schwer zu erraten: vor wenigen Tagen ist in der Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig der erste Band eines hervorragenden Verlagsunternehmens ausgegeben worden, der *Musika-*

\*) Da die „Stimmen von Maria-Laach“ (Ergänzungsheft 19, 235) ihren Gewährsmann nicht nennen, so führen wir ihn an: es ist Sebastian Brunner (Mysterien der Aufklärung in Österreich S. 163—166); auch er hat sich, obgleich ihnen gesinnungsverwandt, eine Entstellung gefallen lassen müssen.

lischen Werke Friedrichs des Großen.\*) Das ganze Unternehmen ist auf drei Bände berechnet. Der vorliegende erste Band enthält zwölf Sonaten Friedrichs für Flöte und Klavier, der zweite wird noch dreizehn weitere bringen, der dritte vier Konzerte für Flöte und Streichorchester. Als Herausgeber nennt sich, zwar nicht auf dem Titelblatt, aber unter dem gelehrten und höchst anziehenden (nur etwas akademisch gespreizt geschriebenen) Vorworte, das den ersten Band eröffnet, Philipp Spitta, der Bachbiograph.

Im nachfolgenden geben wir einen Auszug aus Spittas Vorwort mit Hinweglassung alles dessen, was nur für die musikwissenschaftlichen Fachkreise Wert hat, namentlich der Auseinandersetzungen über das bei der Herausgabe beobachtete kritische Verfahren und dessen handschriftliche Unterlagen. Hoffentlich wird die hohe Bedeutung des Unternehmens aus diesem Auszug unsern Lesern ersichtlich werden.

Die Kompositionen Friedrichs des Großen sind nie für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen, und bei seinen Lebzeiten ist auch nur wenig davon in weiteren Kreisen bekannt geworden. Nur die Ouverturen und Arien, die er zu einigen Opern geschrieben hat, kamen größern Gesellschaften zu Gehör; aber seine Konzerte und Sonaten für die Flöte, die bei weitem den größten Teil seiner musikalischen Werke ausmachen, wurden nur im engsten Kreise gespielt; außer ihm selbst haben sie wohl nur die dienstthuenden Mitglieder der Kapelle gehört. Die Stücke sollten nur zu seinem eignen Vergnügen dasein, nur ganz ausnahmsweise duldete er an seinen regelmäßigen Musikabenden auch fremde Zuhörer. Durch den Druck vollends ist bei seinen Lebzeiten so gut wie nichts veröffentlicht worden. Nur von einer Sinfonia, d. h. einer Opern-ouverture im italienischen Stile, die er um 1743 komponirt hat, sind, wohl ohne sein Vorwissen, in Nürnberg die Stimmen in Kupfer gestochen worden.

Nach dem Tode des Königs stellte zuerst Reichardt die Veröffentlichung von Proben seiner Kompositionen in Aussicht. Wir haben es aber, sagt Spitta, nicht zu bedauern, daß sie unterblieben ist, denn Reichardt betrachtete das musikalische Schaffen Friedrichs mehr als Kuriosität; eine ernsthafte Würdigung zu ermöglichen lag gar nicht in seiner Absicht. Dann verging fast ein halbes Jahrhundert, bis wieder eine Veröffentlichung ins Auge gefaßt wurde. In den dreißiger Jahren unseers Jahrhunderts veranlaßte Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz, daß die Schösser in und bei Potsdam nach den dort befindlichen Musikalien durchforscht würden. Man fand denn auch Friedrichs Flötenkompositionen noch vor, sie wurden äußerlich geordnet, aber zu einer Herausgabe kam es auch damals nicht, es hieß, sie hätten nur noch „historisches Interesse.“ Erst die Erinnerungsfeier des Jahres 1886 lenkte

\*) Friedrichs des Großen Musikalische Werke. Erste, kritisch durchgesehene Ausgabe. Erster Band. Sonaten für Flöte und Klavier. Nr. 1—12.

die Aufmerksamkeit aufs neue auch auf den musikalischen Nachlaß Friedrichs. Die Verlags-handlung von Breitkopf und Härtel, angeregt durch Professor Braune in Leipzig, erkannte, daß, wenn man den König als Komponisten bekannt machen wolle, dies vor allem durch Veröffentlichung seiner Werke für die Flöte geschehen müsse, und so entschloß sie sich denn, die Sache in diesem Sinne in die Hand zu nehmen. Kaiser Wilhelm erteilte die Erlaubnis, eine Auswahl zu veröffentlichen, und Professor Spitta erhielt vom Kaiser den Auftrag, die Herausgabe zu leiten.

Im ganzen sind von Friedrich dem Großen 4 Konzerte und 121 Sonaten für die Flöte erhalten, und es ist sehr wahrscheinlich, daß dies alles ist, was der König überhaupt an Kammermusik für die Flöte komponiert hat. Entstanden sind diese Kompositionen sämtlich vor dem siebenjährigen Kriege. Nach dem Kriege ist der König nur ganz ausnahmsweise noch dazu gekommen, etwas zu komponieren. Von der eignen Hand Friedrichs geschrieben sind aber nur 6 der vorhandenen Sonaten, die übrigen sind nur in Abschriften, und zwar in doppelten Abschriften vorhanden, von denen die eine, wie es auf dem Umschlage heißt, *pour Potsdam*, die andre *pour le nouveau Palais* bestimmt war, die Sonaten sogar in vierfacher Abschrift, da jede Sonate für jeden Ort in zwei Exemplaren abgeschrieben worden ist, von denen das eine für den Spieler, das andre für den Begleiter (oder, wie Spitta schreibt: deren (!) eines (!) dem (!) Spieler, deren (!) andres (!) dem (!) Begleiter) bestimmt war. Sämtliche Kompositionen tragen auf dem Umschlage alte Nummern; sie bildeten mit andern Musikalien, namentlich mit Werken von Quantz, eine größere Sammlung. Die 4 Konzerte gehören als Nr. 87, 88, 90, 91 zu einer Sammlung von 300 Konzerten; die übrigen 296 waren sämtlich von Quantz; die 121 Sonaten gehören zu einer Sammlung, die 361 Nummern umfaßte, und tragen die Nummern 106—141, 143—202, 204—218, 255—264. Wahrscheinlich sind sie innerhalb dieser Sammlung nach der Zeitfolge ihrer Entstehung geordnet gewesen. Von den 4 Konzerten fallen die ersten 3 sicher noch in die Rheinsberger Zeit; nur das vierte, aber vielleicht nicht einmal dieses, hat Friedrich als König komponiert. Die Ausarbeitung eines Konzerts erfordert mehr Mühe und Sammlung, als ihm die Regierungsgeschäfte ließen; daher ist es begreiflich, daß er sich später nur noch mit der Komposition von Sonaten beschäftigte. Doch gehören auch von diesen sicherlich viele der Rheinsberger Zeit an.

Die Ansichten, die über die musikalische Bildung Friedrichs des Großen verbreitet sind, bedürfen nach Spittas Meinung gar sehr der Berichtigung. Seinem Flötenspiele haben zwar alle, die es zu hören Gelegenheit hatten — und es waren dies nur Musiker —, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Fasch, Reichardt, Burney, die Mara, Nicolai, alle sind einstimmig in seinem Lobe und betonen einmütig die Schönheit seines Adagio-vortrages. Sein Allegro soll in

späteren Jahren etwas matt, der Atem zuweilen unzulänglich gewesen sein; doch meint die Mara, die ihn um 1770 zum erstenmale hörte: „Er blies nicht, wie man zu sagen pflegt, wie ein König, sondern sehr brav und hatte einen starken, vollen Ton und viel Fertigkeit.“ Burney war noch 1772 erstaunt über die Präzision seines Vortrags im Allegro; „sein Spiel übertraf in manchen Stücken alles, was ich bisher von Liebhabern, ja selbst von Flötisten von Profession gehört habe.“ Über Friedrich als Komponisten dagegen hat Reichardt Vorstellungen in Umlauf gebracht, die ihn durchaus als Dilettanten erscheinen lassen. „Er schrieb die Oberstimme in Noten auf und bezeichnete dabei mit Worten, was der Baß oder die übrigen begleitenden Stimmen haben sollten. Hier geht der Baß in Achteln, hier die Violine allein, hier alles unisono u. dergl. Diese musikalische Schiffsprache übersezte dann gemeiniglich Herr Agricola in Noten.“ Reichardt nennt das „eine eigene, königliche Art,“ zu komponiren. Spitta zeigt, daß diese Angaben Reichardts nichts als leichtfertige Verallgemeinerungen eines einzelnen Falles sind. Als Quanz starb, hinterließ er ein Flötenkonzert, das er für den König unter der Feder hatte, unvollendet; der letzte Satz fehlte. Friedrich ließ sich den Entwurf kommen und komponirte den Satz hinzu. Hierbei erleichterte er sich die Arbeit einigemal dadurch, daß er untergeordnete Züge oder nicht zu verfehlende Nachahmungen der zweiten Violine, einmal auch die Bewegung der Bratschenstimme mit Worten anstatt mit Noten andeutete; im übrigen aber führte er den Baß und die Mittelstimmen vollständig aus. Wer den Bau der Quanzischen Konzerte kennt, und weiß, wie typisch darin alles ist, dem kann es nicht einfallen, in solchen Erleichterungen ein Unvermögen des Königs zu sehen. Berühmte Komponisten haben damals ganze Musikstücke nur skizzirt und von andern ausführen lassen, wenn es ihnen selbst an Muße dazu fehlte, und selbst Beethoven hat es nicht verschmäht, der Deutlichkeit musikalischer Entwürfe durch Worte nachzuhelfen. Friedrich war durchaus befähigt, ein Musikstück richtig und regelrecht zu schaffen und niederzuschreiben. Er hatte einen guten musikalischen Unterricht genossen und nahm es mit der Komposition sehr ernst. Schon in früher Jugend hatte er bei dem Domorganisten Heyne, der ihn auch im Klavierspiel unterrichtete, Studien in der Komposition gemacht, z. B. Psalmen- und Choralmelodien vierstimmig bearbeitet. In Rheinsberg nahm er dann weiter bei Graun Unterricht. Eine Symphonie, die er schon 1735 komponirte, ließ er sich auch noch von Graun korrigiren; eine andre aber vom Jahre 1743, in der nicht nur Streichinstrumente, sondern auch Flöten, Oboen und Hörner beschäftigt werden, hat er ganz allein gemacht. Er zeigte sie Quanz, als sie fertig war; Quanz aber verbesserte gar nichts daran, sondern machte den König nur auf ein paar einzelne Noten aufmerksam, die im Grunde Schreibfehler waren. Da der Satz dieser Symphonie von tadelloser Sauberkeit ist, so ist gar kein Grund, zu bezweifeln, daß auch die Konzerte Friedrichs bis in die Ausführung

aller Einzelheiten von ihm selbst herrühren, wenigstens soweit sie der Rheinberger Zeit angehören. Wenn er sich später bei seinen Opernkompositionen öfters darauf beschränkte, nur die Hauptsachen aufzuzeichnen, und die Vollenbung andern überließ, so geschah es nur aus Mangel an Zeit, nicht aus Unfähigkeit. Am liebsten machte er aber auch als König noch alles allein fertig; gerade weil eine Sonate mit geringerem Aufwand von Zeit und Mühe herzustellen ist als ein Konzert, komponirte er später fast nur noch Sonaten. Daß er aber in allen seinen Sonaten nicht bloß die Flötenstimme, sondern auch den Baß selbst gemacht hat, hat Quantz ausdrücklich bezeugt, und seine Aussage wird durch die vorhandenen Handschriften Friedrichs in vollem Umfange bestätigt. Die in Friedrichs eigener Handschrift erhaltenen Sonaten sind von Anfang bis zu Ende vollständig ausgeführt, es ist nicht eine Note darin, die nicht von Friedrich selbst geschrieben wäre, und Korrekturen, die er selbst darin angebracht hat und die nicht nur im Ändern einzelner Noten, sondern auch im Überkleben längerer Stellen, ja im Verwerfen und Umbilden ganzer Sätze bestehen, zeigen, wie ernst er es mit der Sache nahm und wie es ihm am Herzen lag, alles so gut als möglich zu machen. Es ist ihm natürlich nicht immer gelungen, Meisterwerke zu schaffen. Es finden sich in seinen Kompositionen manche dilettantische Sonderbarkeiten, Ungeschicklichkeiten, ja geradezu Fehler. Aber man trifft doch auch viele Sätze, an denen selbst ein scharfes kritisches Auge keinen Makel entdecken wird, und Nicolai konnte mit Recht sagen: „Wer Soli von dem Könige gesehen hat, wird gestehen müssen, daß im ganzen darin die Harmonie dieses »Dilettanten« richtiger ist, als jetziger Zeit mancher Professori di Musica.“

Bei weitem der anziehendste Abschnitt in Spittas Vorwort ist der, worin er die Kompositionen Friedrichs nach Form und Inhalt schildert und ihnen ihre Stelle innerhalb der musikalischen Schöpfungen ihrer Zeit anweist. In seinen Instrumentalkompositionen lehnt sich Friedrich ganz an Quantz an, der selber hier keine schöpferische Eigentümlichkeit zeigt. Die Form ihrer Konzerte ist die von Vivaldi ausgeprägte, deren sich damals alle Welt bediente, Bach nicht ausgenommen; ihre Sonatenform ist die Tartinis. Wie alles musikalische Werk der Italiener, so haben auch diese Formen sehr fest gezogene, deutliche Grundlinien. Große Genies, wie Bach, fanden Freude daran, diese Linien in mannichfacher Weise zu umkleiden und dem Auge zu entziehen, auch wohl verschiedene Grundformen zu einer neuen zu verbinden. Bei Quantz und seinen Schülern ist derartiges nicht zu finden; sie halten es ganz mit den Italienern, die, wenn einmal eine Grundform geschaffen war, sich ein für allemal dabei beruhigten und nur noch in der Ausführung des Einzelnen ihre persönliche Erfindungsgabe zeigten. Der Deutsche, der gern in jedem einzelnen Stück auch die allgemeine Form von Grund aus neu schaffen möchte, ist geneigt, in diesem Verfahren einen Mangel an Gestaltungskraft zu sehen,

während es doch in Wirklichkeit der Absicht auf starke, allgemein ergreifende Wirkungen entspringt. Freilich liegt bei dem Italiener die Gefahr des Formalismus eben so nahe, wie bei dem Deutschen die Gefahr der Formlosigkeit, und daß Friedrich als Komponist leicht in Schematismus verfällt, ist nicht zu leugnen. Er war zwar gewiß eine wahrhaft und innerlich musikalische Natur. Aber bei der überwältigenden Menge seiner Interessen und Obliegenheiten fühlte er das Bedürfnis, seine musikalische Beschäftigung in gewisse Grenzen einzuschränken. So kam es, daß er außer seiner eignen nur Quantz's Flötenmusik pflegte, fast nur Opern von Haffes und Graun aufführen ließ. Aber er that das nicht, weil er geglaubt hätte, daß damit alles Gute erschöpft sei. Sein Interesse für Bach war mehr als eine bloße Laune, neben der Opera seria berücksichtigte er zeitweilig auch die neu aufkommende Opera buffa der Italiener. Wirklich tief eingelassen hat er sich aber doch nur auf die Musik, die ihm in seinen jungen Jahren nahe getreten war, und die ihn, wie namentlich die Musik Haffes, innerlich ergriffen hatte. Daß er diesen Jugendbekanntschaften unverbrüchlich treu blieb und alles abwehrte, was sie hätte stören können, ist bezeichnend: so stellt sich niemand zur Kunst, für den sie nur ein Mittel zur Unterhaltung oder Zerstreuung ist; gerade durch die Einseitigkeit seiner Musikpflege hat Friedrich gezeigt, daß das, was er sich von der Musik angeeignet hatte, ihm ein lebendiger innerer Besitz geworden war, den er nicht entbehren konnte.

Und ein Stück seines Lebens, nicht bloß müßiger Spieltrieb, steckt auch in seinen Kompositionen. Es ist richtig, daß sie vielfach an Quantz erinnern. Dennoch kann man ihnen etwas Schöpferisches nicht absprechen. Frei und leicht entströmen ihm die musikalischen Gedanken, als der natürliche, angemessene Ausdruck innerer Bewegungen. Am deutlichsten spricht sich seine musikalische Persönlichkeit in den Adagiosätzen aus. Wenn erzählt wird, daß er durch seinen Adagiovortrag die Hörer oft bis zu Thränen gerührt habe, so liefern diese Kompositionen die Beglaubigung dazu: sie offenbaren eine überraschende Weichheit des Gefühles, eine Seele, die in lächelnder Schwermut, in zarter, fast weiblicher und doch niemals weichlicher Klage ihr Genügen sucht. Die lieblichen Sizilianos einzelne Sonaten muten an wie Gemälde Watteaus mit ihren zierlichen Figuren und ihrem zarten Farbenschmelz, ohne doch dabei der deutschen Innigkeit zu entbehren. Ernstern, dunklern Empfindungen begegnet man selten, wie es denn der König auch nicht liebte, wenn Quantz solche Töne anschlug. Damit mag es zusammenhängen, daß die ersten Allegrosätze seiner Sonaten, wo es vor allem galt, Leidenschaft zu zeigen, selten recht fesseln wollen; sie haben leicht etwas Mattes und Außerliches, es müßte denn sein, daß der Komponist auch ihnen einen freundlichen und zärtlichen Charakter geben wollte. Das flotte und kecke Wesen des Schlußallegros dagegen gelingt ihm gut; auch Kraft und Feuer weiß er zu entfalten, wie man namentlich aus

einigen lebhaften Konzertsätzen sieht. Aber immer bleibt das Adagio mit ruhig dahinfließendem Gesang das Stück, aus dem seine Seele am vernehmlichsten redet. Merkwürdig ist es, wie er zuweilen in den lebhafteren Sätzen eine Figur oder Spielweise, die ihn technisch interessiert, mannichfaltig durchführt. Nicolai behauptet sogar, jedes seiner Soli habe einen solchen technischen Zweck, und wenn man sie alle zusammenbrächte, würden sie geradezu einen praktischen Kursus des Flötenspiels abgeben. Dies ist freilich zu viel gesagt. Immerhin zeigt sich in der Art, wie auf einen seelenvollen, echt künstlerischen Erguß oft eine doktrinaire Studie folgt, dieselbe Verbindung von echter Gefühlswärme und berechnender Kälte und Trockenheit, die auch sonst in dem Leben und den Handlungen des Königs oft überraschend, ja rätselhaft entgegentritt. Sicher ist — so schließt Spitta diese Schilderung —, daß seine Musik dem Hörer tiefe Einblicke in ein eigenartiges Seelenleben öffnet, und schon aus diesem Grunde wäre eine Veröffentlichung derselben berechtigt.

Aus diesem und, wie wir hinzufügen wollen, noch aus einem andern Grunde. Auch wenn die musikalischen Kompositionen Friedrichs nicht halb den künstlerischen Wert hätten, den Spitta in seiner liebevoll eingehenden Schilderung ihnen zuspricht, mit Recht zuspricht, wie wir nach dem Durchspielen des ersten Bandes mit inniger Überzeugung bestätigen, wäre es eine Ehrenpflicht gegen den großen König wie gegen die Nation gewesen, sie ganz oder wenigstens in Auswahl zu veröffentlichen. Luthers Kirchenlieder in Wort und Weise und Goethes Handzeichnungen sind in ihrer Art keine größern künstlerischen Thaten als die Kompositionen Friedrichs des Großen, und doch sind die erstern seit Jahrhunderten Gemeingut des deutschen Volkes, die letztern wenigstens seit kurzem den Goetheverehrern in guten Nachbildungen mitgeteilt worden. Darum Dank und Ehre allen, die sich um die Herausgabe dieser Kompositionen verdient gemacht haben: Professor Spitta, der mit fachkundiger und feinfühligster Hand die Auswahl getroffen und die Bedeutung des Ganzen nach allen Seiten hin in das rechte Licht gestellt hat, der trefflichen Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel, die dem Unternehmen sein vornehmes, des großen Königs würdiges Gewand gegeben hat, und nicht zuletzt dem Grafen Paul Waldersee in Eisenach, dem fleißigen Mitarbeiter auch an der großen Bachausgabe, dem, wie aus dem Vorwort hervorgeht, die Ausarbeitung der nach der aufgezeichneten Baßstimme auszuführenden Klavierbegleitung zu danken ist. Die Flöte gehört freilich heutzutage weder im Hause noch im Konzertsaal zu den gewohnten Instrumenten, unsre Kammermusik ist im Vergleich zum vorigen und noch zum Anfange dieses Jahrhunderts immer ärmer und ärmer geworden; Klavier, Geige und Cello ist fast alles, was uns geblieben ist, Blasinstrumente erscheinen heute als angestaunte seltne Ausnahmen. Allein die Flötenstimme in den Kompositionen Friedrichs kann ja ohne weiteres von der Geige übernommen werden, sie bildet also kein Hindernis, daß diese Aus-

gabe seiner musikalischen Werke hinfort zu dem Besitzstande jedes begüterten deutschen Hauses gehöre, das eine Stätte edler Musikpflege ist, und unsere großen Konzertinstitute werden es sich hoffentlich nicht nehmen lassen, nächsten Winter und dann von Zeit zu Zeit immer wieder einmal auch den Namen Friedrichs des Großen auf ihrem Programm erscheinen zu lassen; die Hörer werden dem Gebotnen nicht bloß mit „historischem Interesse,“ sondern immer auch mit patriotischer Erhebung und künstlerischem Genuß folgen.



## Aus Neuösterreich

### 1. Am Kordon



einem Versprechen gemäß, Ihnen Nachrichten aus Neuösterreich zu senden, will ich in zwanglosen Blättern Erinnerungen und Skizzen niederschreiben, und will Ihnen als erstes Bild das Leben am sogenannten Kordon schildern. „Wo liegt Neuösterreich? und was ist der Kordon?“ wird der Leser fragen. Um etwaige Verwechslungen mit dem von Payer entdeckten Franz-Josefs-Lande zu verhüten, will ich gleich zu Anfange verraten, daß die offizielle Benennung „k. k. Okkupationsgebiet Bosnien-Herzegowina“ in neuester Zeit in „Neuösterreich“ umgewandelt worden ist. Auf Grund dieser Mitteilung wird es dem Leser ein Leichtes sein, mittels der Karte seinen Entdeckungsgelüsten Befriedigung zu schaffen. Die unsichern Zustände an der montenegrinischen Grenze brachten es mit sich, daß, um die innerhalb des Okkupationsgebietes liegenden Ortschaften und Garnisonen vor Überfällen der seit den Türkenzeiten an solche Vergnügungen gewöhnten Montenegriner und bosnisch-herzegowinischer Auswanderer zu schützen, eine Anzahl von „Objekten“ (Kasernen und Blockhäusern) auf verschiedenen Punkten längs der Grenze oder in deren Nähe errichtet und besetzt werden mußten. Auf ausgesetzten Punkten entstanden teils zur Straßensicherung, teils als Thalsperren, binnen kurzem seit dem Jahre 1878 etwa fünfzig solche Posten, und die ganze Kette vom Sandjak Novibazar an bis zum Hafen von Ragusa nennt man den Kordon. Die „Objekte“ zerfallen in Verteidigungskasernen, Blockhäuser, Karaulas oder Kulas, endlich in Gensdarmereiekasernen und Wacht Häuser und sind je nach der Stärke der Besatzung und nach der Bodenbeschaffenheit teils aus Holz, teils aus Stein erbaut. Die