



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Freidrich von Flotow und Otto Nicolai

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

dessen, was der historische Staat ein für allemal als Verbrechen erklärt, wird immer dieselbe Wirkung thun. Und wenn ein junger Mensch zum erstenmale eine trockne Beschreibung von den Septembermorden in Paris hört, so wird ihm schauerlich zu Mute sein, mag der Lehrer, der Vater, die Gesellschaft diese oder jene politischen Ansichten vertreten.

Um aber Thatfachenwirkungen dieser Art hervorzubringen, ist es nötig, daß diese Dinge gewußt werden. Wenn aber, wie es jetzt vorkommt, junge Leute zu den Staatsprüfungen kommen und von den Vorgängen der französischen Revolution nicht ein Wort gehört haben, da im besten Fall immer nur deutsche Geschichte gelehrt worden ist, so kann man nicht verlangen, daß die geschichtlichen Thatfachen auf die Gemüther der nachkommenden Welt Eindruck machen und Einfluß üben. Vor kurzem erzählte mir jemand einen hübschen Fall aus einer sozialdemokratischen Versammlung. Ein Redner, der sich gegen die Militärvorlage ereiferte, bozirte seinen willigen Zuhörern, wie der große Napoleon seine Siege dadurch errungen habe, daß er das Milizsystem eingeführt hätte, dann aber sei er zu dem Militarismus zurückgekehrt, wovon wieder die Folge gewesen sei, daß er geschlagen worden und untergegangen sei. Der Mann soll seine Sache ganz geschickt gemacht haben. Er wußte die *levée en masse* für seine Zwecke zu verwenden und erntete natürlich bei dem Verderben der *grande armée* großen Beifall. Nun frage ich, durch welche Mittel wäre vonseiten eines Unterrichteten gegen dieses Geschwätz aufzukommen? Durch die lehrhaftesten Auseinandersetzungen volkswirtschaftlicher und verfassungsrechtlicher Betrachtungen, wie man sie heute zuweilen mit dem Geschichtsunterricht verbunden sehen will? Gewiß nicht. Eine einfache Darstellung des wahren Sachverhalts würde genügen, aber die setzt Kenntnisse voraus, die man erworben haben muß; hat man diese nicht, so können alle schönen Lehrmeinungen und Redensarten nicht helfen, der Lüge entgegenzutreten.

(Schluß folgt)



Friedrich von Flotow und Otto Nicolai



Es giebt keinen Kunstzweig, dessen Geschichte so reich an Überraschungen wäre, wie die Oper. Bühnenpraktiker versichern, daß es auch bei ausgebreiteter Erfahrung ganz unmöglich sei, die Wirkung eines Theaterstücks im voraus sicher zu berechnen; auch der geübteste Blick werde zu schanden gegenüber den verborgnen Wirkungen, die erst in dem Augenblick der Aufführung ungeahnt her-

vorspringen und oft das Schicksal des Ganzen entscheiden. Ein ähnliches Geständnis würde auch der Kunsthistoriker abzulegen haben. Gewisse Hauptzüge in der Entwicklung der Oper sind bald erkannt, wie sich auch der Dramaturg über die Haupteigenschaften des dramatischen Stils und die Grundgesetze der Bühnenwirkung leicht klar wird. Will er aber aus ihnen Schlüsse auf den Einzelfall ziehen, so folgt er einem Irrlicht und gerät in den Sumpf. Opern, die alle Bedingungen einer durchschlagenden, nachhaltigen Wirkung in sich zu tragen scheinen, verpuffen klang- und kraftlos. Andre, deren geringer Kunstwert auf der Hand liegt, treffen wie durch blinden Instinkt geschleudert ins Schwarze. Manche Opernkomponisten stemmen sich dem herrschenden Zeitgeschmack entgegen; an der herkulischen Kraft, die das mit Erfolg thun kann, scheint es ihnen durchaus zu fehlen. Dennoch gelingt es ihnen, sich mit ihren Werken Gehör zu verschaffen und nachhaltigen Eindruck zu machen; um, Gott weiß welcher, besondern Eigenschaften willen hält die Welt gleichsam im Gange still und lauscht. Wieder bei andern Opern will man meinen, sie verdanken nur dem leichten Unterhaltungsbedürfnis ihren Erfolg, der mit der wechselnden Menge dahinschwinden werde. Wenn man sich aber fünfzig Jahre später nach ihnen umsieht, bewähren sie noch immer die anfängliche Wirkungskraft.

Flotows „Stradella“ und „Martha,“ Nicolais „Lustige Weiber von Windsor“ sind geeignet, dergleichen Gedanken anzuregen. Ihre Komponisten sind kaum mittelstarke Talente, und die Masse ihrer Erzeugnisse ist nach kurzem Scheinleben in sich zerfallen. Aber mit einem Werke hat es Nicolai, mit zweien Flotow doch manchem genialen Komponisten zuvorgethan. Was ein halbes Jahrhundert fortzuwirken die Kraft gehabt hat, wird für immer bedeutsam bleiben. Mit Überwindung sagt man es, aber es ist die Wahrheit: in dem Ganzen der deutschen Kunst wird eine „Martha“ immer mehr gelten müssen als eine „Genoveva.“

Bei weitem der gebildetere und der gediegenere von beiden war Nicolai, aber Flotow hatte das ursprünglichere Talent. Beide nahmen sich die ausländische Kunst zur Stütze, Nicolai ausschließlich die italienische, Flotow vorzugsweise die französische. Aber Nicolai, so stark er manchmal italienisirt, verleugnet doch den Deutschen nie; ohne Weber wäre er schon gar nicht denkbar. Flotow zeigt nur hie und da mit Marschner Zusammenhang; vollstümliche Lieder und komische Szenen lassen manchmal das Vorbild deutlich erkennen. Seine Hauptmuster sind die Franzosen: Boieldieu, Auber, Herold, Halévy; mit Grisar hat er sogar mehrere Opern gemeinschaftlich komponirt. Donizetti findet Beachtung nach dem Maße seines damaligen Ansehens in Paris.

Es ist um Flotow, diesen mecklenburgischen Edelmann, überhaupt ein wunderliches Ding. Die Unterweisung eines tüchtigen deutschen Meisters hat er nie genossen. Die ihn auf dem Lande oder im Städtchen Güstrow in die Musik einführten, können nur unsolide Dilettanten oder Musikanten aller-

gewöhnlichsten Schlages gewesen sein. Anderswo zuweilen gute Musik zu hören, erhielt er keine Gelegenheit. Mit siebzehn Jahren wurde er nach Paris gebracht in die Lehre von Reicha und Pixis. Nach zwei Jahren hielt er seine Ausbildung für vollendet. Nun gings ans Komponiren von Opern, französischen natürlich, und zunächst für Privatbühnen. Er schrieb sehr schnell und flüchtig, erwarb sich aber eine gründliche Theaterkenntnis. Allmählich gelangte er auch auf öffentliche Schauplätze und hatte mit seinen flotten Melodien Erfolg. Einige dieser Opern wurden übersetzt und in Schwerin aufgeführt. Da fällt es ihm ein, auch einmal eine originaldeutsche Oper zu machen. „Stradella“ erscheint (1844) und zieht von Hamburg aus durch die Welt, überall von dem stärksten Beifall begleitet, der sich drei Jahre später bei der „Martha“ noch vervielfacht.

Man hat bei Flotow das Gefühl, daß er die eigentliche deutsche Musik kaum kennt. Mozarts Opern wird er natürlich gehört haben, Beethovens Sinfonien und Kammermusik vielleicht auch, aber von dem, was der Musiker „kennen“ nennt, kann bei ihm nicht die Rede sein. Er betrachtete sein Leben lang die Musik als eine Art Sport. Ein jovialer Cavalier, etwas leichtlebig und unstet, lebenswürdig auch dadurch, daß er selbst nach seinen Welterfolgen fern von aller Anmaßung blieb. Er nahm die Dinge nicht sehr ernsthaft. Seiner Musik fehlt deshalb auch der Adel; durch die Geburt wird dieser nicht erworben, sondern durch die Ausnutzung des Erbes, das die großen Musiker hinterlassen haben, und durch das stolze Bewußtsein von seinem Wert. Flotows Melodien haben einen Stich ins Gassenhauerische, und wo sie empfindungsvoll sein sollen, nähern sie sich bedenklich der Liedertafel-sentimentalität. In dem zweiten Punkte mag Marschners Vorbild manche Schuld tragen; was das erstere betrifft, so ist bezeichnend, daß Offenbach Flotows sehr geschätzter jüngerer Freund gewesen ist. In gewisser Beziehung ist Offenbach Flotows Fortsetzung. Aber Flotow ist ganz frei von Offenbachs musikalischen Unanständigkeiten, seine Fröhlichkeit ist harmlos und naiv; um zu reflektiren und zu spekuliren, nahm er das Komponiren überhaupt zu leicht. Mit gewandter Hand und sicherem Instinkt gestaltet, bühnenwirksam, melodienreich, im Komischen besonders glücklich, fließt seine Musik hin wie ein heiteres Geplauder. Sorgen läßt sie nicht entstehen, und lacht sie hinweg, wo sie vorhanden sind.

Wenn auch Flotow fast ausschließlich französisch gebildet war, wenn er bis ans Lebensende am meisten für französische Bühnen schrieb, übrigens sich durch seine Erfolge in Italien, England, Rußland als Komponist von internationalen Eigenschaften erwies, seine Bedeutung beruht doch auf den deutschen Opern und der dauernden Wirkung, die sie im Vaterlande ausgeübt haben. Darin, daß sie dieses konnten, zeigt sich eine der Unberechenbarkeiten der Oper. Wer hätte je gedacht, daß ein dilettantisirender Junker aus einem der am wenigsten musikalischen Stämme Deutschlands, der sich ohne jede gediegne

Vorbildung in Paris einen oberflächlichen französischen Firnis hatte applizieren lassen, die Kraft haben könnte, dergestalt das Wohlgefallen seines Volkes zu erregen und in dessen musikalisches Empfinden schon ein halbes Jahrhundert hindurch bestimmend einzugreifen?

Nicolai war der Sohn eines Musiklehrers in Königsberg. Nach einer freudlosen Kindheit verließ er, sechzehnjährig, aus eigener Entschliebung die Heimat und wanderte mit einem Thaler in der Tasche nach Berlin, um sich hier auf eigne Faust zum Musiker auszubilden. Unter Entbehrungen aller Art erzog er sich sechs Jahre hindurch in der strengen Schule Zelters und Bernhard Kleins zum ersten Künstlerberuf. Die Richtung seiner Studien ging auf die kirchliche Musik. 1834 wurde er Organist bei der preußischen Gesandtschaft in Rom. In dieser Stellung und unter Studien altrömischer Kirchenmusik, schickt sich nun der Sohn des protestantischen Nordens an, italienische Opern zu komponiren. Er schreibt dann deren vier und bringt sie in Städten Norditaliens zur Aufführung, teilweise mit gutem, nirgends mit nachhaltigem Erfolg. Von einer kurzen Anstellung an der Wiener Oper abgesehen, zieht er von 1836 bis 1841 als fahrender Musikant durch die Welt, das heißt durch Italien, das damals seine Welt war. Dann wird er Kapellmeister am kaiserlichen Theater in Wien, aber in dieser Stellung leistet er sein Größtes in der Pflege deutscher Instrumentalmusik. Er gründet die Philharmonischen Konzerte und führt Beethovens neunte Sinfonie den Wienerern zum erstenmale in würdiger Weise vor. In diesem Künstlerleben scheint jedes Ziel und jeder Fortschritt zu fehlen. „Sollte ich wohl noch etwas ordentliches leisten?“ schreibt er 1844 in sein Tagebuch. Dann vollendet er seine erste und einzige deutsche Oper „Die lustigen Weiber.“ Er war inzwischen nach Berlin zurückgekehrt, von wo er als Künstler seinen Ausgang genommen hatte. 1849 kommt die Oper dort zur Aufführung. Wenige Tage nachher stirbt Nicolai, neununddreißig Jahre alt. Die Oper aber lebt und erfreut bis heute die ganze deutsche Welt — eine Mischung deutscher Romantik und italienischer Plastik, deutscher Instrumental- und italienischer Gesangskunst, deutscher Sentimentalität und italienischer Buffonnerie, die in unerwarteter Weise gelungen ist.

Ein zweites mal wäre es schwerlich so gekommen. Um auf dieser Doppelgrundlage einen neuen Stil zu schaffen, wie Händel und Mozart, dazu war Nicolais Talent nicht energisch genug. Es ist, als wäre diese Oper wie aus Zufall gelungen. Überraschungen, wenn nicht gleicher, so doch ähnlicher Art hat auch die neuere Zeit noch einige aufzuweisen. Nicolais jüngerer Landsmann, Hermann Goetz, hat sie uns mit „Der Widerspenstigen Zähmung“ bereitet, einem Werke, auf das man nicht rechnen konnte nach dem, was ihm vorausgegangen war, und das Erwartungen weckte, die von den nachfolgenden Leistungen nicht erfüllt wurden. Da erscheint es vom Künstlerstandpunkte

aus fast als das größere Glück, sein Gelingenstes leisten und schnellig sterben, wie es Nicolais Schicksal war.

Warum wir Flotow und Nicolai hier als Paar betrachten? Sie waren Altersgenossen. Die Eigentümlichkeit ihrer Erfolge bietet manchen Vergleichungspunkt. Auch deren Voraussetzungen. In den vierziger Jahren war es um die deutsche Oper dürftig bestellt. Weber war lange tot, Spohr war verstummt, und Marschners spätere Werke wollten nicht mehr verfassen. Meyerbeer zählte als deutscher Komponist kaum noch mit. Wagner hatte sich noch nicht geltend gemacht. Neben Vorzing hatten in diesem Jahrzehnt doch nur Flotow und Nicolai durchschlagende unmittelbare Erfolge. Aber wir wollen es offen gestehen: der Grund, sie zusammenzustellen, ist ein anderer, ein ganz zufälliger. Denn nur als Zufall kann man es betrachten, daß beide im vorigen Jahre gleichzeitig unter die biographische Betrachtung genommen worden sind, und daß sich diese bei beiden auf Tagebücher und autobiographische Aufzeichnungen stützt. *) Von diesen Biographien wollten wir eigentlich reden, und thun es nun, soweit noch nötig.

Jedes einzelnen Menschen Leben hat Interesse für alle, es kommt nur darauf an, wie man es darstellt. Das Bild einer Persönlichkeit zeichnen, ist eine Kunst; von einem Kunstwerk verlangen wir Einheitlichkeit, und wenn Selbstberichtetes benutzt wird, so muß es planvoll zum Ganzen gestaltet werden. Darstellungskunst besitzen nun beide Verfasser wenig, aber der Biograph Nicolais ist dem andern doch noch um ein gutes Teil überlegen. Mit Flotows Lebensbeschreibung steht es so: wer den Mann gekannt hat, wird manches darin finden, was ihm sein Bild lebendiger vor die Seele stellt, manches, an das er Beziehungen zu Selbsterlebtem anknüpfen kann. Wer nicht in dieser Lage ist, wird auch durch das Buch nicht viel klüger werden; hat er nicht schon vorher Teilnahme für den Künstler gehabt, durch das Buch wird sie nicht in ihm geweckt werden, und hat er an seinen muntern Opern Gefallen gefunden, so wird er doch aus der Lebensbeschreibung nur wenig entneh-men können, wodurch dieses Gefallen eine tiefere Resonanz erhielt.

Wir erfahren, daß das Manuskript zunächst nur für die Familie bestimmt gewesen und erst später für einen weitem Leserkreis umgestaltet worden sei. Mit Rücksicht auf die Familie ist manches stehen geblieben (die Geschichte der Familie von Flotow seit dem zwölften Jahrhundert, die umständliche Schilderung der Bestattungsfeierlichkeiten des Komponisten), was Fernerstehende nicht interessiert; vor dem weitem Leserkreise ist, wie es scheint, manches verschwiegen worden, was gesagt werden mußte, wenn die Veröffentlichung des

*) Friedrich von Flotows Leben. Von seiner Witwe. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892. — Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen. Von B. Schröder. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892.

Lebensbildes überhaupt Berechtigung gewinnen sollte. Andererseits stoßen Mitteilungen auf, bei denen man zweifelhaft wird, ob die Verfasserin wohl genügend sicher unterrichtet war. Von einer Betrachtung des Entwicklungsganges, den Flotow als Musiker genommen hat, findet sich vollends keine Spur. Und doch, welche reizvolle Aufgabe wäre es gerade bei diesem problematischen Künstler gewesen, zu zeigen, wie er es allmählich zu einer „Martha“ hat bringen können! Freilich war dazu ein fachwissenschaftlich gebildeter Meister erforderlich.

Verzichtet man auf alle diese berechtigten Ansprüche, sieht man auch von einzelnen, aus mangelnder Sachkenntnis entsprungenen Unrichtigkeiten ab, so kann man immerhin zugestehen, daß unsere Kenntnis von Flotows Lebensschicksalen um mancherlei wissenswerte Einzelheiten bereichert wird. Man erfährt neues aus seiner Jugendzeit und aus den beiden Pariser Perioden. Seine Kompositionen erscheinen in vollständigerer Aufzählung, als sie anderswo zu finden waren, auch die chronologischen und statistischen Nachweise über ihre Aufführungen, über die Geschichte ihrer Entstehung, über die Verfasser der Texte sind dankenswert. Uns haben am meisten zwei Notizen angezogen, zu denen Flotow selbst nur mittelbar in Beziehung steht. In einem Briefe vom 19. November 1838 schreibt er, daß ihm Saint-Georges eine Operndichtung zur Komposition überlassen wolle. „Sie war ursprünglich dem Meyerbeer versprochen, da er mit ihm aber an einem andern Stück arbeitet, zu dem Weber den ersten Akt hinterlassen hat, so ist dies, wie er meint, leicht zu arrangiren.“ Offenbar sind die „Drei Pintos“ gemeint. Daß Meyerbeer den Versuch gemacht hat, dieses kostbare Opernfragment aus Webers Nachlaß zu vollenden, wußten wir schon anderswoher. Unbekannt war aber bisher, wann es geschah, unbekannt auch, daß er dabei einen französischen Librettisten zu Hilfe zog. Es ist begreiflich, daß sich Meyerbeer von Theodor Hells deutschem Textbuch nicht befriedigt fühlte. Aber wenn es ihm Saint-Georges umarbeiten sollte, dachte er dann daran, aus dem Werk seines deutschen Jugendfreundes eine französische Oper zu machen? Die andre Notiz: Bekanntlich treibt seit bald fünfzig Jahren in unsern Kirchenkonzerten eine sogenannte Kirchenarie von Stradella ihr hochstaplerisches Wesen. Sie kam hervor in der Zeit, da Flotows Oper Aufsehen machte, man hätte da gern auch einmal etwas von dem Komponisten Stradella selbst gekannt. Daß die Arie untergeschoben sein müsse, hat zuerst Ambros ausgesprochen. Er hatte auch den Namen des Komponisten in Erfahrung gebracht und deutet ihn in witzig versteckter Weise an (Bunte Blätter, S. 287). Die Verfasserin der Biographie scheint sich auf Ambros zu beziehen, scheint aber auch noch etwas mehr über die Sache gehört zu haben. Kombiniren wir beide, so ergibt sich etwa folgender Sachverhalt. Louis Niedermeyer aus Nyon in der französischen Schweiz (er heißt weder Niemeyer, wie Ambros drucken läßt, noch war er ein Belgier, wie in der Biographie

Flotows steht), ein feingebildetes, zart=pathetisches Talent und in der italienischen Musik wohl bewandert — dieser Niedermeyer hatte acht Jahre vor Flotow einen „Stradella“ in der Pariser großen Oper mit wenig Erfolg zur Aufführung gebracht. Er mußte erleben, daß ihm der viel ungebildete und oberflächlichere Flotow mit demselben Stoffe den Rang abließ. Als sich dann das Verlangen nach echten Kompositionen Stradellas kundgab, ist die Welt, und sicher auch Flotow, durch die Veröffentlichung der Niedermeyerschen „Kirchenarie“ *Se miei sospiri* mystifiziert worden. Ob durch Niedermeyer selbst? Vielleicht hat er sich diese kleine Genugthuung gegönnt. Die Arie ist ganz in seinem Stil und wird nicht erst zum Zweck der Mystifikation geschrieben worden sein, sondern den Eindrücken ihr Leben verdanken, die der Komponist durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Italien empfangen hatte.

Briefe und autobiographische Bruchstücke sind in der Beschreibung von Flotows Leben reichlich benutzt worden. Die Darstellung von Nicolais Leben besteht fast ganz aus Tagebüchern, denen der Herausgeber gerade soviel an Ergänzungen hinzugefügt hat, als ihm nötig schien, um dem Bilde Vollständigkeit und innern Zusammenhalt zu geben. Der einzige, der vor ihm etwas Ausführlicheres über Nicolai veröffentlicht hatte, war dessen Wiener Freund Siegfried Kapper gewesen. Einige Ergänzungen sind der Arbeit Kappers entnommen; bei weitem das meiste ist des Herausgebers eigne Zuthat, so die Jugendgeschichte, die Ereignisse der letzten beiden Lebensjahre und die Einschaltungen, die ihm an gewissen Stellen der Tagebücher zum Verständnis des Charakters des Mannes notwendig schienen. Die Tagebücher sind im Besitz des Herausgebers. Er hat sie vom Vater des Komponisten empfangen, der den Sohn überlebte. Er scheint demnach in persönlichen Beziehungen zur Familie gestanden zu haben; auch aus dem Material, das ihm zur Darstellung der Jugendgeschichte diente, und der Erzählung des Wiedersehens, das Nicolai 1844 mit seinem Vater hatte, läßt sich das schließen. Eine warme Verehrung für Nicolai spricht aus der Art, wie er ihn beurteilt, mit seiner eignen Person bleibt er in bescheidner Zurückhaltung, Charakter und Ton seiner Zusätze sind verständig und ruhig. Alles das nimmt den Leser für den Herausgeber ein. Der gesamte Eindruck seines Buches ist vorteilhafter, als der, den die Biographie Flotows macht. Kein Zweifel, daß es viele mit Teilnahme lesen werden. Dabei bleiben aber doch unsre Bedenken ungehoben, ob es nicht besser gewesen wäre, das Buch ungeschrieben, will sagen: die Tagebücher ungedruckt zu lassen.

Man ist heute allzu eifrig bemüht, durch Veröffentlichung von vertrauten Briefen oder gar Aufzeichnungen, die der Schreiber nur für sich selbst gemacht hatte, in das Privatleben hervorragender Verstorbener hineinzuleuchten. Gewöhnlich wird es damit begründet, daß die Nachwelt auf den vollständigen

Besitz dieser oder jener Persönlichkeit ein Recht habe. Daran pflegen sich dann Untersuchungen über intime Beziehungen und Zustände dieser Persönlichkeiten zu schließen. Wir meinen, daß vielmehr umgekehrt gesagt werden sollte: jeder einzelne hat das Recht, in seinen persönlichsten Angelegenheiten von der Gesellschaft geschützt und geschont zu werden. Es ist nicht alles für alle. Jrgend ein Asyl muß auch in unserm gegen früher so gründlich veränderten sozialen Leben jeder haben, wo er sich vor der Welt gerettet und sicher weiß. Alle solche Veröffentlichungen schließen einen gewissen Grad von Taktlosigkeit ein. Diese ist manchmal gut gemeint (so zweifelsohne bei dem Verfasser der Biographie Nicolais), aber welche widrige Erscheinungen sie zur Folge haben können, wenn sie dem Kitzel der Aufregungslust dienen, das erfährt man jeden Tag. Als Regel wäre doch zu betrachten, daß das, was vom Urheber nicht für die Welt bestimmt gewesen ist, ihr auch vorenthalten bleibt. Gewiß dürfen davon Ausnahmen gemacht werden. Kein Urteilsfähiger wird z. B. wünschen, daß gewisse Briefwechsel Goethes unveröffentlicht geblieben wären. Mendelssohns und Schumanns Briefe waren für das deutsche Volk ein kostbares Geschenk — wir betonen das Wort. Aber zu wünschen wäre nach allen Seiten hin, daß sich für diese Dinge ein feineres Unterscheidungsvermögen ausbildete.

Briefe und Tagebücher können viel beitragen zur Vermehrung sachlicher Kenntnis. Oft läßt sich eine Menge einzelner Thatsachen durch sie feststellen, die auf keinem andern Wege erreichbar gewesen wären, und die, in einen größern Zusammenhang eingefügt, oft überraschende Aufklärung bewirken. Aber es ist das denkbar trügerischste, wenn man glaubt, auf Grund solcher Zeugnisse, die flüchtige Augenblicksbilder sind, tiefer in Charakter und Gemütsbeschaffenheit des Schreibers einzudringen, als durch Würdigung seiner Thaten, zu deren Vollbringung er die Kraft seines ganzen Menschen andauernd zusammenfassen mußte. Handelt es sich nun gar um Herzensangelegenheiten, so tritt der besonnene und lebenserfahrene Forscher meist schon nach wenigen Schritten in einen Zustand ein, wo er sich sagt: hier kann ich nicht weiter. „Wir lesens oft und glaubens auch am Ende, des Menschen Herz sei ewig unergründlich,“ beginnt ein Gedicht Goethes, das auch nicht für fremde Augen bestimmt war, und das in die Öffentlichkeit gezerzt zu haben einer der schlechtesten Dienste gewesen ist, die dem großen Dichter je geleistet worden sind. Es ist aber so, wie jene Worte sagen. Die unermessliche Vielgestaltigkeit der Stimmungen, das chaotische Gewirr von dunkeln Instinkten, verwegnen Wünschen, farbigen Täuschungen, das in der Tiefe des Gemüts gerade der bedeutenden Menschen lebt und webt, ist kein Fundament für objektive Wahrheiten. Über einen Regenbogen kann vielleicht der schwebende Fuß der Götter wandeln, aber nicht der stoffbeschwerte Mensch. Welch peinliche Kommentare haben Goethes Briefe an Frau von Stein erfahren, wie wird an und in Beethovens Liebesverhältnissen herumgedeutet auf Grund einiger — fast möchte man sagen, un-

glücklicherweise — erhaltenen Briefe! Das Ergebnis ist gleich Null und wird es immer sein, weil es sich um Dinge handelt, die jeder Mensch anders ansieht und empfindet, und die endlich, wenn man es ehrlich überdenkt, die Welt doch gar nichts angehen. Nichtwissenwollen ist hier oft die beste Wissenschaft.

Wir sagen das, nicht weil wir glaubten, daß durch die Veröffentlichung gerade der Tagebücher Nicolais ein großer Schaden gestiftet würde, sondern um gewisse Grenzen anzudeuten, die grundsätzlich gelten sollten. Solche Quellen müssen benutzt werden, wo sie einmal vorhanden sind. Aber jeder sollte sich bewußt sein, wie schwierig und verantwortlich dies Geschäft ist. Ihr thatfächlicher Gehalt werde ausgeschöpft und in eigener Darstellung verarbeitet; diese Darstellung gemäß dem in den Selbstaufzeichnungen offenbar werdenden Stimmungselement vorsichtig zu färben, möge der Meister versuchen. Die Quellen selbst aber lasse man im Dunkel der Verborgenheit, wohin sie nach Natur und Sitte gehören.



Seila die Katzenprinzessin

Ein Märchen von Julius Haarhus

(Schluß)



ustus betrat das Gewölbe eines Möbelhändlers. Der Besitzer empfing ihn mit einer Höflichkeit, die Justus ganz verblüffte, und die er nur seinem neuen Frack zuschreiben zu können glaubte.

Einen Divan wünschen der gnädige Herr? Gewiß, gewiß! Habe eine schöne Auswahl vorrätig, vom einfachsten bis zum kostbarsten. Hier ist einer mit Damastüberzug — jedenfalls nach des gnädigen Herrn Geschmack, himmelblau mit echt orientalischem Muster. Wirklich höchst vornehm, würdig, den Salon einer Prinzessin zu schmücken!

Justus stutzte. Den Salon einer Prinzessin? wiederholte er.

Der Möbelhändler sah ihn verschmigt von der Seite an und zwinkerte mit dem Auge. Gewiß, gewiß! fuhr der Redselige fort, und wenn es der Salon einer Tochter des Sultans wäre, der Divan würde hineinpasse, als ob er eigens dafür angefertigt wäre!

Der junge Gelehrte empfand ein eigentümliches Unbehagen. War es nicht, als wüßte der Kerl schon um sein süßes Geheimnis? Aber der Divan war wirklich schön und preiswert, Justus bezahlte ihn und gab an, wohin man das Stück bringen sollte. Gewiß, gewiß! sagte der Verkäufer, indem er sich