

# Die Zeit.

XXXII. Band.

Wien, den 23. August 1902.

Nummer 412.

## Uebersiedlungs-Anzeige.

Von nun an befinden sich die Redaktionen unserer  
Wochenschrift wie unseres künftigen Tagblattes im Hause:

1/21. Wipplingerstraße 38.  
(Telephon-Nr. 15988.)

Die Administration unseres Tagblattes hat ihre Bureauz  
im Hause

IX/1. Peregringasse 1  
(Telephon-Nr. 13658)

bezogen. Die Administration unserer Wochenschrift bleibt im Hause

I/1. Schulerstraße 14  
(Telephon-Nr. 3240.)

## Die Ausgleichs-Akrobatie.

Im Ausgleichs-circus herrscht Betrübnis; auch die stärksten Nummern beginnen sich als wirkungslos zu erweisen. Die starken Männer Széll und Koerber plagen sich im Schweiß ihres Angesichts, die Gründlinge im Parterre und das süße Volk auf den Galerien an den Ernst ihres Ringkampfes glauben zu machen. Aber auch die raffiniertesten Tricks vermögen nicht mehr die Langeweile zu vertreiben, die über dem Publicum der abgepielten Komödie lagert. Mit erprobter Geschicklichkeit war die letzte Nummer vorbereitet: die Entree der beiden Ministerpräsidenten in Sicht zu des Kaisers Geburtstag. Die Erwartung sollte aufs höchste gesteigert, die Enttäuschung aufs gründlichste ausgebeutet werden. Wenn die beiden Minister, so sollten Publicum und Börse sich sagen, gerade zu Kaisers Geburtstag sich in Sicht Renzevous geben, so kann das doch nur den einen Zweck haben, dem Monarchen als Geburtstagsangebinde das vereinbarte Ausgleichs- und Zolltarifselaborat zu überreichen. Wenn nun als einziger Effect der feierlichen Geburtstagsfeier der Welt kundgegeben ward, daß weiter verhandelt werden könne, so sollte daselbe Publicum aus der Thatsache, daß auch am Geburtstage noch keine volle Einigung zustande kam, den zwingenden Schluß ziehen, daß die Schwierigkeiten doch eigentlich kolossale und deren Ueberwinder demzufolge noch kolossalere Kerle sein müßten. Aber siehe da, während eine naive oder notwendige Presse die Einzelstudien des Ringkampfes mit blutigsten Sportcommentaren begleitete und die Börse auf die Bulletin vom Stande des Matchs wenigstens mit einigen minimalen Cursschwankungen reagierte, verhielt sich das eigentliche Publicum kühl bis ans Herz hinan, und auch die Claque mußte mangels eines ausgiebigen Echo bald verstummen. Die feierliche Geburtstagsnummer ist vergeblich gespielt worden.

Nach fünfunddreißigjähriger Erziehung läßt sich eben in der abgestumpften Zuschaueremge niemand mehr einreden, daß es einem der beiden Ringer unklar sein könne, wie weit seine Kräfte reichen, wieviel Terrain dem Gegner abzurufen sei. Unbillig gesprochen, unter den seriösen Leuten in Oesterreich-Ungarn glaubt niemand mehr daran, daß einer von den beiden Ministerpräsidenten auch nur noch im mindesten Zweifel darüber sei, welche seiner Forderungen er durchsetzen werde, und welche dem endgiltigen Ausgleich zum Opfer fallen müßten. Drum lassen die schwierigen Productionen, die man noch immer dem Publicum und den Parlamenten bieten zu müssen glaubt, so vollständig kalt. Der Effect steht in gar keinem Verhältnis zur aufgewandten Mühe.

Wenigstens in Oesterreich nicht. In Ungarn mag Herr v. Széll, wenn er schweißbedeckt von der Arena heimkehrt, außer den billigen Vorbeeren seiner Officiellen auch noch ein gemüthliches Brummen der Beugthnung von Seiten seiner Opposition einheimen, aber auch das nur aus dem einfachen Grunde, weil niemand in Ungarn daran denkt, dem leitenden Staatsmann ernste Schwierigkeiten zu bereiten und auch die Opposition ehren- oder schandenhalber nur so viel Rücksichtnahme von ihm erwartet, daß sie wiederum vor ihrem Publicum auf die Ströme des Schweißes hinweisen könne, die der brave Ministerpräsident im Kampfe mit dem Schwaben vergossen und dabei augenzwinkernd versichern dürfe, er habe den dummen Kerl ja doch gründlich übers Ohr gehauen. In Oesterreich liegen die Dinge ganz anders. Hier ist nicht wie in Ungarn mit dem bloßen Worte Ausgleich

psychologisch und historisch ein Gefühl des Erfolges verknüpft. In Oesterreich wurde der Ausgleich von vornherein als Concession an Ungarn empfunden und diese Empfindung hat sich auch erhalten, nachdem man an die dualistische Verfassung sich längst als an etwas Natürliches gewöhnt hatte. Verstärkt aber wurde die Auffassung, daß Oesterreich in jedem neuen Ausgleich den Ungarn neue Opfer zu bringen habe, noch durch die Methode, welche die leitenden Staatsmänner Oesterreichens bei der Vorbereitung und parlamentarischen Behandlung der Ausgleichsvorlagen ausnahmslos angewandt haben. Statt im vollen Lichte der Oeffentlichkeit unter Heranziehung aller Sachverständigen und Interessenten ein Elaborat zu schaffen, das durch seine innere Güte und offensichtliche Zweckdienlichkeit eine allenfallsige Opposition von vornherein ins Unrecht setzte, haben die Regierungen es vorgezogen, ihr Werk wie ein Kind der Schande, so lange es nur anging, vor der Oeffentlichkeit zu verbergen, und ihm nach seiner Geburt durch Concessionen auf ganz anderen Gebieten die Duldung von den Parteien und Wählern zu erkaufen. So wurde nicht nur die Begehrlichkeit der einzelnen Machtgruppen immer mehr großgezogen und ihnen die Gelegenheit zur Geltendmachung auch der unmöglichsten Ansprüche geradezu auf dem Präsentierteller dargeboten; es wurde auch die Voraussetzung, daß Oesterreich bei jedem Ausgleich zu bluten habe, zum Dogma gemacht und den Parteien direct erschwert, ihn wie er war, und wie ihn, der allgemeinen Meinung nach, Ungarn dictiert hatte, zu nehmen und zu schließen.

Herr v. Koerber, der vielgerühmte Strategie und Taktiker, ist von dieser bequemen aber kostspieligen Methode in keiner Weise abgewichen und je mehr er sich nun windet und wendet, und je mehr er sich für seine Bravour vor seinen Getreuen beloben läßt, desto mehr verstärkt er den Eindruck, daß auch dieser Ausgleich und dieser Zolltarif nur Geschwister der verflorenen seien, in Nothzucht gezeugt von dem stärkeren ungarischen Gegner. Es müßte mit sonderbaren Dingen zugehen, wenn die Jungzuehen sich die herrliche Gelegenheit entschlüpfen ließen, aus der Verlegenheit und Beschämung der Regierung Capital zu schlagen, und in der That haben sie auch ihre Schweiggelberansprüche schon angemeldet, noch ehe auch nur das geringste Detail der schon getroffenen Vereinbarungen in die Oeffentlichkeit gebrungen ist. Wäre das österreichische Causalitätsgesetz identisch mit dem der übrigen Welt, müßte man annehmen, daß in der Klemme dieses Augenblicks endlich die Erkenntnis durchbräche, daß bei der veralteten Methode des Ausgleichskampfes nicht nur Erfolge nicht erlangen werden können, sondern auch die Verlegenheiten in dem Maße steigen müssen, als sich die Technik der oppositionellen Waffenführung in den Parlamenten vervollkommnet.

Das diplomatisch-patriarchalische System mit seiner Geheimthuerei und seinen Kuhhändeln ist überlebt; es erweist seine Unzulänglichkeit in jedem kritischen Moment. Der Staatsmann, der nach dem Ruhme geizt, Oesterreich gegenüber Ungarn mannhast zu vertreten, wird nicht in den Kraftspalten des Akrobaten zu excellieren haben, sondern zur einfachen Ehrlichkeit moderner Geschäftsführung sich belehren müssen. H.

## Der Aufschwung in England.

Es war schwer, in dem dröhnenden Festlärm, der England in der Woche vom 9. bis 16. August durchbrauste, das feinere Gehör für die Stimmung zu behalten, welche das englische Volk in Wahrheit jetzt beherrscht. Der Jubel um die bunten Gewänder des Krönungstages, der unausgesetzte Donner aus den Feuerschlünden der hundert Schiffe bei der Glottenschau, der Beifall, sobald sich irgend ein Held des Transvaalkrieges zeigte, gleichgiltig ob es Kitchener oder Dewet war, endlich die laute und herzhafte Sympathie für den eben genesenen König — all das erfüllte die Luft mit einem solchen Freudengeräusch, daß man leicht hätte meinen können, die Engländer wären mit ihrem gegenwärtigen Lose nicht nur zufrieden, sondern sie empfänden eine Seligkeit sondergleichen. Welch ein Irrthum! Wer den Pulsschlag des britischen Volkes zu zählen versteht, kommt zu einer Diagnose, die sich kurz also ausdrücken läßt: wäre in diesem Augenblick ein populärer liberaler Führer vorhanden, wie Welland Gladstone, dann hätte das Stündlein der tory-unionistischen Regierung geschlagen.

sich unter ihnen kein wissenschaftlich geschulter Grammatiker, wie A. Seidel, so daß es nicht zu verwundern ist, wenn es vielfach zu gänzlich abweichenden Ergebnissen selbst hinsichtlich der Elemente dieser so ungemein schwierigen Sprache kommt. Erst an der Hand seiner neuen Grammatik wird es möglich sein, Texte der nordchinesischen Umgangssprache in einzelnen streng grammatisch zu erklären, und das wird sich umso interessanter gestalten, als die Grammatik dieser Sprache merkwürdigerweise einfach und klar, dabei aber doch reich an feinen Nuancen ist. Wie es zu erwarten war, hat Seidel die chinesischen Wörter in der Grammatik nicht in den schwierigen, verwirrenden chinesischen Schriftzeichen, sondern in lateinischer Umschrift wiedergegeben, dagegen sind die als Leseübung beigelegten Fabeln und Erzählungen in chinesischen Zeichen gedruckt. Daran schließt sich noch ein umfangreiches chinesisch-deutsches und deutsch-chinesisches Wörterbuch. Für jeden in China thätigen Europäer, auch für jeden, der sich mit China eingehender beschäftigt, ist Seidels „Chinesische Conversationsgrammatik“ geradezu unentbehrlich.

Während uns v. Brandt hauptsächlich in die politischen Zustände Ostasiens, Seidel in die Sprache und Literatur Chinas einführt, gibt Eugen Wolf, ein bekannter deutscher Reisender, in dem kürzlich erschienenen ersten Band seiner „Wanderungen“ eine amüsante und lehrreiche Schilderung seiner umfangreichen Reisen im „Reiche der Mitte“. Sie waren chronologisch die letzten seiner größeren Reisen, wurden aber mit Rücksicht auf die chinesischen Wirren zuerst veröffentlicht. Hauptsächlich folgt diesem ersten Bande bald ein zweiter und dritter, denn Wolf hat auf unserem Erdball viel gesehen und viel erlebt. Dabei weiß er sehr amüsant zu schildern, so daß man ihm auf seinen Irrfahrten gerne folgt. Er hat in China den Yangtsing bis über Tschang hinaus befahren, auch einen Absteher südlich durch die Provinz Hunan unternommen. Dann durchkreuzte er Teile von Petchili, Schansi, Honan und Schantung, mitunter auf Routen, die ich fast gleichzeitig mit ihm selbst bereiste. Ich kann also aus eigener Erfahrung bestätigen, welche Aufopferungen, Entbehrungen und Gefahren mit dergleichen Inlandsreisen in China verbunden sind. Das Buch hat dank seines hochinteressanten Inhalts, seiner trefflichen Ausstattung und seines billigen Preises große Verbreitung gefunden und erheblich dazu beigetragen, daß man heute über die Zustände im Innern des großen Reiches im Klaren ist.

Luzern.

Ernst v. Jesse-Wartegg.

### Vier Bücher von Richard Schaukal.

Es ist ein Charakteristikum der Jugend, daß sie ihre eigenen kleinen Schmerzen und Erlebnisse maßlos wichtig nimmt und für sie Gott und Welt verantwortlich macht. Von diesem Uebergangs Stadium ist es ein leichtes Gleiten in das viel gefährlichere einer Selbstbespiegelung, in dem sich geistige und moralische Unreife gern hinter der Maske von Blasiertheit und Frivolität als weitverachtende Geistesüberlegenheit gibt. Es berührt schmerzlich, zu sehen, wie sich neben eiteln Dilettanten auch wirkliche Talente, wie Richard Schaukal, in derartiger geistiger Monoclethum gefallen. Nachdem erst kürzlich die „Interieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen“ erschienen sind, wirft Schaukal schon wieder vier neue Bücher\*) auf den Markt, die kaum weniger als jenes den Stempel des Unfertigen tragen. Man fühlt es durch, daß es sich nicht so sehr um ernste Arbeiten, als um Einfälle und Beobachtungen handelt, die flüchtig, wie sie gekommen, aufs Papier geworfen wurden. Gegen derartige Aufzeichnungen läßt sich durchaus nichts einwenden, aber muß denn auch jeder dieser Papierknäuel gleich gedruckt werden!

Besonders stark auf den Einfall gestellt ist das Buch „Von Tod zu Tod“, eine Sammlung kleiner Geschichten, der drei Namen vorangestellt sind: Poe, Auréville und G. E. Hoffmann. In der That kehrt in ihr der Grundzug in den Dichtungen der Drei wieder: die unterbewußte Dämonie des Menschenherzens, die so eruptiv in Erscheinung tritt, daß selbst das Gesetz von Ursache und Wirkung ausgeschaltet erscheint, und die eben dadurch unheimlich und wunderbar wirkt. Neben vielem recht Mittelmäßigen und willkürlich Gemachten — so die Titelsegeschichte mit ihrer ironischen Veräußerlichung der Seelenwanderungslehre — neben Skizzen- und Anekdotenhaften finden sich köstlich erzählte Schnurren, wie die vom Stern Hieronymus, und Ansätze zu blutigem Humor und zum Grobartig-Grotesken („Nebel Folgen einer Tischrede“ an Mark Twain gemahnend). Alle Kleinigkeiten sind brillant hingeworfen — die alten Geschichtenerzähler mit einem Schuß Peter Altenberg.

Durch Schaukals Vieh von der Ehe „Pierrot und Colombine“ gehen ein Zug echter Carnevalsfrivolität und ein kaum verfehlter Hohn, die die schellenklingelnden, selten reinen, doch ziellich

gestuften Verse über sich selbst hinausheben und ihre Trivialität vergessen lassen. Der gutmütige Dummkopf und Gemann Pierrot wird in einer Reihe von Momentaufnahmen grausam, doch mit der Ziellichkeit eines Watteau, den hier Vogeler vertritt, verhöhnt. Eingestreut sind ein paar fein abgelebte Stimmungsbildchen, in denen nur manche Formnachsäufigkeiten stören, so die Ueberhäufung mit Beiwörtern („gurgelnd geht der rieselflare morgensonnenlichterhellte breite Bach frühlingshart in Glüherschnelle“).

Schaukals Septicidismus — nicht der des reifen Mannes, der nach Jahren vergeblichen Suchens und Ringens resigniert, sondern der der übersättigten Jugend — muthet immerhin noch waschechter an als sein Hang zur Mystik, der in den Geschichten „Von Tod zu Tod“ nur halb versteckt hervortritt, in dem Act in Versen „Vorabend“ ziemlich aufdringlich zum Leitmotiv erhoben wird. Gewiss ist es von eigenem Reize, gleich den Maeterlinck, Schnitzler, Hofmannsthal den mystischen Zusammenhängen alles Seins nachzugehen. Schaukal bleibt jedoch am äußerlichen haften. Der sattem bekannte dämonische Fremde holt sich eine Braut am Vorabend ihrer Hochzeit aus der Mitte ihrer Lieben und des Lebens. Das ist ein Einfall, dem wirkliche Symbolik fehlt, ein veräußerlichter Maeterlinck, technisch geschickt gesteigert, gruselig und spannend, in der Sprache manchmal geziert und gesucht tiefinnig.

Literarischen Wert hat von den vier Büchern wohl nur die Sammlung dramatischer Skizzen „Einer, der seine Frau besucht“. Es ist interessant, zu beobachten, welchen Einfluß der Naturalismus selbst auf die Art pour l'Art-Anhänger ausgeübt hat. Holz-Schlaf „Familie Selide“ und Altenbergs „Wie ich es sehe“ sind die grundlegenden Programmbücher für eine — vielleicht mit Wassermanns „Menate Fuchs“ angebrochene — neue deutsche Prosalut. Die beiden Norddeutschen machten die Copie des Mitteleus als des menschengehaltenden Factors zum Princip der Wiener die Psychologie des Individuums als des Empfängers der Milieubrüde. Im Grunde handelt es sich um zwei Variationen desselben Principes, unter Ueberschätzung des Mitteleus in der einen, der Psyche an sich in der anderen. Bei Schaukal fallen beide bereits vielfach zusammen, wenn schon er auch darin mehr nach der Seite seines Landsmannes Altenberg neigt, daß er noch zuviel Studie, zu wenig durchkomponiertes Gemälde gibt. Auch dient wiederum der frivole Einfall statt der Idee als Grundlage. Nur die „Scenen aus einer Gesellschaft junger Leute“ sehen tiefer ein — dafür sind sie aber auch Fragment geblieben. In der Person des Hektor hat sich Schaukal anscheinend selbst zeichnen wollen. Alle drei Scenen des Buches verrathen eine außerordentlich scharfe Beobachtungsgabe im einzelnen; der Dialog ist feingeschliffen und doch natürlich und könnte sich selbst neben dem Meister Brechtenscher sehen lassen. Freilich bietet das mosaikartige Zusammenlegen psychologischer Momente doch wohl keinen vollwertigen Erfolg für aus dem Vollen geschöpfte und in sich geschlossene Charaktere.

Hinter dem unerhörten Chynismus im „Brautmorgen“ versteckt sich ein tüchtig Stück Gesellschaftsatire, hinter dem der Tittelarbeit echt gefühlte Bitterkeit, und die „Scenen aus einer Gesellschaft junger Leute“ sind von einem ernsten Willen getragen. Das läßt hoffen. Noch ist Schaukals Dichtung verganglicher Treibhauskunst. Will er jemals mehr geben, so muß er es verlernen, sich für etwas Besonderes und seine Einfälle für Offenbarungen zu halten. Seine Dichtung sei ihm mehr als sein Monocle, mehr nämlich als aristokratische Pose. Er concentriere sich, statt seine Kraft in selbstgefälliger Spielerei zu zerplittern, in Stückwerk und Ansätzen, die alles versprechen und nichts halten. Dann wird er vielleicht einmal als österreichischer Gesellschaftsatiriker eine Rolle spielen.

Stettin.

Leonhard Adelt.

### Das Symbolische.

Der Kampf gegen den Symbolismus läßt man sich heute schon etwas kosten: mit Achselzucken, Ironie, Entrüstung zieht man gegen ihn zu Felde; auch wohl hier und da mit einigen Argumenten. Und doch vermöchten wenige zu sagen, was ihnen an dem Symbolischen so verdammenswert zu sein scheint. Noch weniger freilich, worin sie sein Wesen sehen. Am allerwenigsten aber wohl, welche Rolle es in der Geistesgeschichte gespielt hat und warum es in unserer Zeit zu solcher Bedeutung gelangt ist. Drei Fragen, die das Folgende zwar nicht beantwortet, aber doch in ihrer ganzen Schärfe stellen und in ihrem Umfang beleuchten möchte.

## I.

Das griechische Wort Symbol ist von einer unbequemen Prägnanz. Selbst ein Wörterbuch von bescheidener Ausdehnung gibt dafür so verschiedene Bezeichnungen, wie: Verkehr, Vertrag, Darlehen, Wahrzeichen, Erkennungsmittel, Mustergewicht, Bruchstück. Bedenkt man, daß in allen Sprachen selbst die abstractesten, unsinnlichsten Worte einen ursprünglich materiell erfassbaren Sinn hatten, so wird man versucht sein, auch bei der Definition des Wortes

\*) „Von Tod zu Tod und andere kleine Geschichten.“ Leipzig 1902. Hermann Seemann Nachf. — „Pierrot und Colombine“ oder „Das Vieh von der Ehe“. Ein Reigen Verse. Mit Buchschmuck von Heinrich Voelker. Leipzig 1902. Hermann Seemann Nachf. — „Vorabend“. Ein Act in Versen. 1902. Hermann Seemann Nachf. — „Einer, der seine Frau besucht, und andere Scenen.“ Dramatische Skizzen. Wien, Leipzig 1902. Oesterreichische Verlagsanstalt.

Symbol von einem solchen auszugehen. Da bietet sich denn, vom Zeitwort symbollein abgeleitet, die Bedeutung des Zusammenfallenden. Unschwer erräth jeder, daß nach dieser Etymologie im Symbol ein geistiger Gehalt mit einem sinnlichen Ausdrucksmittel „zusammenfällt“. So hat man das gesprochene Wort überhaupt als Symbol bezeichnet. An sich, als Muskelbewegung und Erzeugung von Luftwellen hat es für uns keine Bedeutung, zumal wir uns dieses Processes meist kaum oder gar nicht bewußt sind. Es interessiert uns vielmehr nur als Ausdruck eines Thatbestandes. Wir erzeugen seine Form, um unseren Nächsten an die Bedeutung zu erinnern, die wir nach einer gewollt oder unbewußt geschlossenen Uebereinkunft dem Worte gegeben haben. So ist die ganze Sprache ein einziges Symbol. Dazu noch die Geste, mit der wir andeutend und abkürzend das Bild einer Handlung erzeugen. Dazu ferner die Mimik, durch die wir einen Seelenzustand mittheilen wollen. Kurz, symbolisch ist jede Bewegung eines Lebewesens, die nicht als Selbstzweck eine Handlung vollzieht, sondern im anderen das Bild einer solchen associativ hervorruft. Das Symbolische in diesem weitesten Sinne geht somit aus der Association hervor.

Doch das sind Ausführungen, die den Anhänger oder Gegner des sogenannten Symbolismus wenig berühren. Er will nur wissen, welche Rolle das Symbolische in der Kunst spielen kann und soll. Mit anderen Worten: Inwiefern kann ein Buch, ein Gemälde, eine Symphonie symbolisch genannt werden? In welcher Beziehung steht das Symbolische zum Schönen und Hässlichen? Welches ist seine Bedeutung für die Welt?

Das Schöne ist symbolisch, sagt man uns, insofern es über sich hinausweist. Die Stimmung des Künstlers trifft mit der unseren zusammen. In diesem Roman hat er eine uns vertraute Situation geschildert, in jenem Gemälde eine von uns schon gekannte Landschaft dargestellt, in dieser Symphonie unserem Empfinden verwandte Töne angeschlagen. Wir genießen nichts objectiv. Es handelt sich auch im Betrachten eines Kunstwerkes um unser Wohl und Wehe, wenn auch in unendlich zarterer Weise als etwa bei dem Kampf mit einem Raubthier oder dem Treffer in einer Lotterie. Es handelt sich um die freudige Entdeckung, daß unsere Art zu sehen, zu fühlen und zu handeln von einem anderen getheilt wird, daß er in der Gestaltung derselben uns zuvorkommt. Für jeden Menschen ist ein Buch insofern symbolisch, als er in ihm nicht nur den Papierklumpen sieht; ein Gemälde insofern, als er mehr als eine Deckplatte wahrnimmt; ein Musikstück, insofern es mehr ist als ein Kraken und Reiben fester Körper. Im engeren Sinne und für jeden einzelnen besonders symbolisch ist ein bestimmtes Buch, ein gewisses Gemälde, ein einzelnes Tonstück, weil es nach dem Erleben des Schaffenden zu einem Erlebnis des Genießenden wird. weil der Kunstfreund in das Werk des Kunstschöpfers sein eigenes Sein abwechselnd hineinlegt und heraußholt, weil der Künstler nur in der Erwartung schafft, Genießende zu finden und das Kunstwerk solange nicht vollendet ist, als sich der Genießende nicht finden will, der jenes „Zusammentreffen“ der Absichten des Künstlers mit dem Denken, Fühlen und Wollen auch nur eines einzigen ermöglicht. Symbolisch in diesem Sinne ist also das Hinauswachsen eines Kunstwerkes aus dem individuellen Rahmen eines einzelnen Erlebnisses zum Miterlebnis einer größeren Gruppe und die Verallgemeinerung einer besondern Einsicht zu derjenigen weiterer Kreise.

Aber auch so beschränkt ist der Symbolbegriff nur von geringem Interesse. Denn wir können uns keine Kunst und keine Epoche der Weltgeschichte vorstellen, die ihn wenigstens gefühlsmäßig nicht so erfaßt hätte. Was heute als Symbolismus ungeht, ist etwas viel Speculärer und schwerer zu Fassendes, etwas viel Raffinierteres und Verborgeneres als die eben zusammengestellten, unbestrittenen Thatfachen.

## II.

Was wir im engsten und eigentlichsten Sinne symbolisch nennen, läßt sich vielleicht mit Beispielen am ersten verständlich machen. Symbolisch nennen wir Ibsen in seinen letzten Dramen. Der Baumeister Solness, der seinen Thurm bauen will und beim Aufhängen des Kranzes sich todtschlägt, ist symbolisch. Woecklin nennen wir einen Symbolisten in seinen Meerbildern, wenn die Meerergreife sich mit den Nymphen und Seeungeheuern tummeln. Versuchen wir einen allgemeinen Ausdruck für diese Erscheinungen zu finden, so kommen wir etwa zu folgender Bestimmung. Symbolisch im engeren Sinne ist die Darstellung einer doppelten Realität, deren geistige Seite aus der sinnlichen nicht unmittelbar und notwendig hervorgeht. In diesem Zusatz liegt für uns die Abgrenzung gegen den Symbolbegriff in seiner weiteren Fassung. Dort wurde das geistige Moment ganz natürlich und notwendig mit sinnlichen Mitteln erzeugt. Es wurde dem einzelnen leicht, das Geschaute in seinen Anschauungskreis zu ziehen. Beim Symbolischen im engeren Sinne ist aber der Schritt vom Bild zum Sinn, von der materiellen Wahrnehmung zur geistigen Deutung ungleich größer und schwieriger. Man kann sich einen naiven Genießer des symbolischen Dramas oder Gemäldes sehr wohl vorstellen, dem der Doppelcharakter des Kunstwerkes völlig entgeht, der also über die sinnliche Anschauung

nicht hinauskommt. Das Eigenleben der materiellen Seite des symbolischen Kunstwerkes ist ein wesentliches Merkmal des Symbolischen. Daß der Baumeister Solness an Schwindel leidet, daß er eine Villa mit einem Thurm baut, daß er sich, durch Hilfe angepörrt, entschließt, den Thurm zu besteigen; das alles sind Ereignisse, die an sich schon ein gewisses Interesse haben und dadurch, daß sie uns aus eigener Erfahrung oder Anschauung geläufig sind, im weitesten Sinn den Namen des Symbolischen nach unseren einleitenden Ausführungen schon verdienen. Das im engeren Sinne Symbolische aber steckt erst in den auf diesem Thatbestand sich erhebenden Erwägungen: Solness repräsentiert mit seiner Vereinigung des Kirchen- und Wohnhausstils den Versuch einer Vereinigung der transcendenten Religion mit der immanenten Humanität. Sein Besteigen des Thurmes bedeutet eine Auflehnung gegen die durch höhere Mächte seinem Können und Wollen gezogenen Grenzen, sein Sturz die Erfolglosigkeit dieser Auflehnung u. s. w. So haben alle großen Ereignisse des Dramas eine doppelte Bedeutung als kleine concrete Geschehnisse und große abstracte Gedanken.

In welchem Verhältnis stehen nun diese zwei Wirklichkeiten zu einander im Symbolischen? Ohne unbedingt auf einander angewiesen zu sein, sind sie doch fest verbunden. Die thatsächlichen Ereignisse des Solness-Dramas mögen einem kindlichen Geschmacke zusagen, ein reiferes Kunstgefühl wird sie an sich mindestens langweilig, wahrscheinlich aber lächerlich finden. Ein halbwegs gebildeter Mensch ahnt wenigstens, daß hinter dieser Wirklichkeit eine andere sich verberge. Viele Gegner des Symbolismus haben ihr über diese Ahnung nicht hinauskommenbes Unvermögen in Muthwillen und Spott überseht; die Schuld aber liegt an ihnen, nicht am Künstler.

Gewiss ist das nicht immer der Fall, denn manche haben den Grad von Deutlichkeit nicht erreicht, der zum Verständnis des Genießenden vorhanden sein muß. Das Geschehen, hinter dem sich das Symbol verbirgt, muß ungemein einfach sein; gerade so fesselnd, daß man das Buch nicht zuschlägt und gerade so langweilig, daß man mit dem Wortsinne sich nicht zufrieden gibt. Je complicierter und an sich bedeutender die Handlung ist, desto mehr schwindet die Möglichkeit, im Hintergrund sie symbolisch zu verdoppeln. Ibsen hat das wohl empfunden und wir finden in den Dramen nach Baumeister Solness eine nicht minder machtvolle, aber viel verwickeltere, auf die großen Züge beschränkte Symbolik. Die Poesie verträgt ihrer ganzen Natur nach nicht mehr. So unentbehrlich das Symbol der Gedandendichtung auch sein mag, es kann nur als Horizont mit Nutzen verwandt werden. Es als primäre Wirkung in den Vordergrund zu rücken, kommt einer Verkennung des Wesens und Zwecks der Sprache gleich. Das zeigt sich am deutlichsten bei den Dichtern, die es versucht haben. Soll das Symbol alles sein, so sinkt die ihm völlig untergeordnete Handlung zur Bedeutungslosigkeit herab. Sie wird kindisch und alle ihre Anspruchslosigkeit bleibt außerstande, dem Symbol zu centraler Bedeutung zu verhelfen, die ihm nicht naturgemäß ist. Zwischen dem Symbol und seinen verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten bleibt eine Incongruenz bestehen, die sich darum nicht aufheben läßt, weil sie das Symbol selbst zerstören würde. Der Symbolist, der das Unmögliche erzwingen will, muß schließlich einsehen, daß seine Beschreibung oder Handlung weder auf sich selbst stehen kann, noch den symbolischen Gehalt adäquat auszudrücken vermag.

Hier streifen wir den Unterschied des Symbols und der Allegorie. „Symbolisch heißt, was poetisches Leben hat, und allegorisch, was unlebendiges Product der Phantasie im Dienste der Reflexion ist“, sagt F. Th. Vischer in seiner Aesthetik. Das ist nun freilich mehr ein Stimmungseindruck, als eine Definition, denn „poetisches Leben“ und „unlebendiges Phantasieproduct“ sind Begriffe, unter denen kaum zwei Menschen das Gleiche verstehen werden. Volkelt in seiner gut zusammenfassenden Schrift über den Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik (Jena 1876) definiert nicht den Unterschied zwischen Allegorie und Symbol, deren Gemeinames er in der Unangemessenheit zwischen Bild und Bedeutung erblickt; er macht aber auf das doppelte Verhalten des Subjects aufmerksam: Dort sei es reflectierend, abstract, hier dunkel, ahnungsvoll, sich selber räthselhaft. Befinden wir uns hier schon auf festerem Boden, als bei Vischer, der diese Bemerkung immerhin hätte unterschreiben können, so fehlt doch bei Volkelt der Versuch, von diesem verschiedenen Verhalten des Subjects auf die verschiedene Natur der Objecte (Allegorie und Symbol) Schlüsse zu ziehen. Ein Blick auf die Geschichte lehrt uns, daß die Allegorie in der Literatur sehr früh schon auftritt (Piers Plowman, Roman de la Rose), die Symbolik im oben definierten engeren Sinne aber bereits eine lange Culturentwicklung voraussetzt. Entsprechend dienen sie auch verschiedenen Zwecken. Das Allegorische stellt in der Geistesgeschichte den ersten Versuch abstracten Gedankenmittheilung dar. Ganz im Anfang fehlte überhaupt die Möglichkeit, anders als in Bildern zu reden: das Nichtconcrete, auch wo es gar keinen Bildwert besaß, mußte sich diese Uebertragung gefallen lassen, um überhaupt einen Ausdruck zu finden. Später hatte die Allegorie zum mindesten noch eine pädagogische Bedeutung: der Denker selbst war der abstracten Sprache mächtig, redete aber allegorisch, um besser und von mehreren

verstanden zu werden. Diese Ausdrucksweise hatte sich so sehr eingebürgert, daß die ersten christlichen Jahrhunderte hinter jeder einfachen thatächlichen Erzählung einen allegorischen Sinn witterten und zum Beispiel Homer und die Bibel (letztere nicht überall mit Unrecht) allegorisch auslegten. Die Wiege der Allegorie stand also nicht in den Hallen der Kunst, sondern unter dem Himmel der Wirklichkeit. Einem praktischen Mittheilungsbedürfnis entsprungen, hat sie ihre Herkunft von der Nothwendigkeit auch dann nicht verleugnet, als sie ganz in den Dienst der Kunst trat. Sie ist auch heute noch notwendig, insofern nämlich, als ein abstracter Gedanke ohne sie nicht vermittelbar werden kann. Das Denkmal des Weltpostvereins in Venn zum Beispiel kann nicht anders als allegorisch sein. Nicht notwendig ist aber, daß der Weltpostverein sich einen allegorischen Ausdruck schafft und darum nennen wir die Allegorie eine Kunst, vorausgesetzt nämlich, daß sie den zugrunde liegenden abstracten Gedanken im Beschauer eindeutig hervorruft. Ohne diesen ist die Allegorie sinnlos, denn sie hat im Gegensatz zum Symbol kein Eigenleben. Schon die Etymologie weist auf diesen Unterschied durch die Bedeutung, daß im Symbol ein Zusammentreffen zweier verschiedener Handlungen stattfindet, während die Allegorie „etwas anderes“ sagen will. Darum hat auch die Allegorie in der Kunst keine rechte Heimat gefunden und das Aufsehende, mit dem sich die große Menge auch der Kunstfreunde von den allegorischen Figuren eines Denkmals abwendet, hat etwas völlig Berechtigtes. Es ist auf die Dauer eine undankbare Aufgabe für den Künstler, immer von neuem „etwas anderes zu sagen“, das heißt seine Gaben und seine Eigenart dem Ausdruck eines fremden Gedankens dienstbar zu machen. Dabei soll nicht gelehnet werden, daß eine allegorische Aufgabe seiner Phantasie noch ziemlich Spielraum läßt; es soll nur betont werden, daß die Lösung einer symbolischen Aufgabe ihm ein größeres Maß von Freiheit gönnt. Gibt es nun symbolische und allegorische Denkmäler? Wo ist die Grenze zwischen allegorischer und symbolischer Kunst?

Es muß zugegeben werden, daß sie in dem Augenblick eine fließende wurde, als die Allegorie der praktischen Wirklichkeit entrückt und zu einem Kunstmittel erhoben wurde. Es handelt sich bei der Unterscheidung heider nur um ein Mehr oder Weniger. Immerhin kann gesagt werden, daß die Allegorie ein Bestimmteres auszudrücken berufen ist, während das Symbol im allgemeinen bleibt. So veranlaßt die Allegorie eine einzelne geschichtliche Situation, und ist in seinem Ausdruck an die über sie herrschende Tradition gebunden. Das Symbol hingegen verkörpert einen einzelnen Gedanken, der des Künstlers Eigenthum sein kann und dessen individuelle Darstellung ihm jedenfalls freigegeben ist.

### III.

Die bisherigen Erörterungen über das Symbol haben ihre Beispiele meist auf dem literarischen Gebiet gesucht. Soll damit gesagt sein, daß die bildende Kunst und die Musik zum Ausdruck des Symbolischen nicht imstande seien? Die bildende Kunst ist zweifellos zur Darstellung des secundär Symbolischen fähig, ja es ist anzunehmen, daß bei ihr die Symbolsprache in dem oben angedeuteten engeren Sinne ihren Ausgangspunkt genommen hat. Am vollkommensten hat sie sich dann freilich erst in der Literatur betheätigt. Das muß zunächst erstaunen. Denn von Symbolik im engeren Sinn kann nur da die Rede sein, wo ihr sinnliche Anschauung zugrunde liegt. Eine zweite Wirklichkeit kann nur da verständlich werden, wo die erste sinnlich und geistig mit vollster Eindeutigkeit gegeben ist. Diese Sinnensfähigkeit ist nur der bildenden Kunst unmittelbar eigen. Das Wort ist zunächst primär symbolisch, indem es Zeichen und Laute an die Stelle einer sinnlichen Wirklichkeit setzt. Diese aber ist ziemlich eindeutig bestimmt. Die Bilder, die sie im Hörer oder Leser erzeugen, sind in groben Zügen die nämlichen. So verstanden ist also auch die Literatur eine „bildende Kunst“ und zum Ausdruck des Symbols ist sie reicher als Malerei und Plastik durch ihre Fähigkeit ein Nacheinander zu schildern und so eine Fülle von Wirklichkeiten primär und secundär symbolischer Art in der Phantasie des Genießenden erstehen zu lassen. Ist also die Literatur mindestens quantitativ zum Ausdruck des Symbols am meisten befähigt, so ist die Musik dazu am wenigsten geeignet. Als der innerlichsten und unsinnlichsten der Künste fehlt ihr der scharfe Hinweis auf die Anschauung, die sie weder gibt noch mittelbar erzeugen kann. Der Eindruck des Tones ist viel individueller als der des Gemäldes, der Statue und selbst des Wortes. Viele empfangen überhaupt keinen Eindruck und die Mehrheit der Genießenden wird so verschiedenes berührt, in jedem einzelnen entsteht eine besondere Welt, daß von einer Gemeinsamkeit und eindeutigen Bestimmtheit keine Rede sein kann. Primär symbolisch ist natürlich auch die Musik, insofern mit dem Laut meist irgend ein seelischer Eindruck „zusammenfällt“. Secundär symbolisch kann sie nicht sein, denn es fehlt mit der festen sinnlichen Grundlage auch die Möglichkeit einer Ausdeutung über ihr Eigenleben hinaus. Die Musik wächst schon so sehr ins Allgemeine, Kosmische hinein, daß man sie nicht noch ein zweitesmal verallgemeinern kann; im Gegentheil weist das Lied und die Programmmusik eine Tendenz auf,

sich an das Wort anlehnend bestimmter und eindeutiger zu werden. Volkelt in der citirten Schrift will das Wort Wächter, „Das Schöne ist das vollendete und vollendende Zeugnis für die pantheistische Philosophie“ auf das Symbolische in besonderem Sinne angewandt wissen. Mit anderen Worten: das Symbolische soll seine Ausdehnung über die Welt der Kunst in die Wirklichkeit finden. Das führt uns auf die Unterscheidung von bewußter und unbewußter Symbolik. Alle primäre Symbolik ist von unserem Willen unabhängig. Wir bewegen die Zunge, wir erzeugen den Ton und mit dem Laut ist auch das Symbol da. Anders die secundäre Symbolik. Sage ich: „folge meinen Spuren“, so kann der Angeredete verstehen, er solle auf der Landstraße den vor mir festgetretenen Schnee nochmals festtreten. Er kann aber auch verstehen, er solle meine Lebensrichtung zu der seinen machen. Ich kann dabei dieses oder jenes, oder auch beides gemeint haben. So lag meinen Worten eine bewußte oder unbewußte Symbolik zugrunde, die von dem Angeredeten verstanden oder hineingelegt werden konnte. So verstand der Neuplatonismus Homer einlegend symbolisch, während wir uns eine Zeit denken können, in der man unsere symbolische Kunst nur nach ihrem Wirklichkeitsgehalt schätzen und ärmlich finden wird. Wir stehen oft genug vor der Frage, nicht ob ein Kunstwerk symbolisch verstanden werden kann, sondern ob es nach den Absichten des Autors so aufgefaßt werden soll. Der jeweilige Zeitgeist der Epoche wird uns darüber Aufschluß geben und eine mit geschichtlichem Sinne begabte Nachwelt wird in der Regel das Richtige treffen. Wie aber steht es mit jenem Kunstwerk, dessen Entstehung vor aller Geschichte liegt, der Natur? Nach Volkelt „fordert uns die Natur gleichsam auf, sie mit menschlichem Gehalt zu befehlen“. Und da sie in ihren Formen und Farben mit dem Menschlichen doch zu wenig Verwandtschaft habe, so schließt er daraus, daß sie symbolisch gemeint sei, das heißt, daß unser pantheistischer Drang zur Vereinigung mit dem All ohne eine pantheistisch organisierte Welt nicht denkbar sei. Ich glaube nicht, daß man so weit gehen darf. Ein Drang ist etwas so Unbestimmtes und auch in seiner immerhin bestreitbaren Allgemeinheit zu verschiedenen Empfindenes, um ihn aus einem sonst nirgends zutage tretenden Thatbestand zu erklären. Uns kommt es hier nur auf die Verdeutlichung an, die der Symbolbegriff durch unser Verhältnis zur Natur erfährt. Der Naturfreund oder, wie wir naiv sagen, der mit „Naturverständnis“ begabte Mensch, begnügt sich meist nicht damit, die Natur in ihrem Eigenleben anschauend zu genießen. Wir sehen in ihr nicht nur den Ausdruck unseres eigenen Empfindens, wir wollen auch hinter ihrem einfachen Schein ein Warum erkennen. Und dieses Warum muß wieder mit unserem Menschenleben verbunden werden, wenn anders eine Antwort möglich sein soll. Soweit geht der Kultur Mensch heute so ziemlich überall. Der religiöse Denker vollends geht noch weiter, indem er in der Natur nicht nur einen Plan mit Bezug auf die Menschen zu sehen glaubt, sondern ihn auch für objectiv erkennbar und allgemein gültig erklärt. Niemand will sich finden, diese Annahme zu widerlegen, leider aber auch niemand, sie mit den uns geläufigen Mitteln zu beweisen. So bleibt es dem Glauben, das heißt dem subjectiven Zwang oder gar dem subjectiven Belieben überlassen, in der Natur ein im engeren Sinne symbolisches Kunstwerk zu erblicken.

Haben wir die Bedeutung des Symbolischen für unser Denken und Fühlen anzudeuten versucht, so darf vielleicht noch eine Vermuthung über die Rolle, die es in der Kunst der Zukunft spielen wird, gewagt werden. Jegal war geneigt, in der Symbolik überhaupt nur eine primitive Culturstufe zu erblicken. Eine Philosophie, die in der logischen Begreifung der Welt und ihrem Vernünftigen werden das Ziel aller Entwicklung erblickt, kann in dem Ahnen und Tasten, wie es das Symbol versucht, nur ein minderwertiges Culturmoment sehen. Aber offenbar liegt hier eine Verwechslung, theils mit der Allegorie, theils mit dem Mythos vor. Beide sind als sinnensfähige, bildliche Ausdrucksweisen eines abstracten Gedankens zeitlich bedingt und nur im Anfang der Culturentwicklung als naive Verdeutlichungen eines geistigen Inhalts möglich. Denn auch der Mythos hat nur Daseinsrecht als Illustration einer menschlichen Wahrheit. Die Freiheit seiner Erfindung und die vieldeutige Dunkelheit seines Sinnes rückt ihn zwar dem Symbol nahe, sein Ursprung aus dem Volksbewußtsein aber und seine „Moral“ läßt ihn als ein Kind der Allegorie erkennen, deren Specialfall er in seiner Beschränkung auf das religiöse Gebiet und die Beziehungen des Menschen zum Göttlichen bildet.

Die Symbolik ist zwar auch an eine gewisse geistige Zeitlage gebunden, genießt aber doch viel größere Freiheit. Nationalistische Zeiten der Selbstgenügsamkeit und Aufklärungszeitalter voll Sicherheit und Eigendünkel sind ihr nicht günstig. Gedankenreichere Tage aber, wie die unseren, wo die Probleme zu Hunderten aus dem Boden wachsen, wo der Zweifel die letzten Stützen zernagt und das Verlangen nach einem reicheren und tieferen Innenleben nur umso mächtiger wird, stehen unter dem Scepter des Symbolischen. Kleine Geister und listige Köpfe benutzen dieses Halbdunkel zu unsauberen Geschäften und trüben ihr Wasser, auf daß es tiefer erdschme. Sie „machen“ heute in Symbolik und morgen in Realismus. Aber

der Mehrzahl unserer Künstler ist es mit dem Symbolischen ein heiliger Ernst. Sie drückt mit ihm aus, was sich in Worten nicht wiedergeben läßt. Sie geht dem Denker voraus und erfährt staunend und ahnend jetzt, was jener später in feste Formen gießen und auch dem blöden Blick offenbar machen wird. Wir mögen noch so viel erklären, gruppieren und unter Gesetze beugen, ein Rest bleibt immer, dem gegenüber unser Verstand und mehr noch unser Ausdrucksvermögen ohnmächtig ist. Wieso sollten auch die zur Verständigung geschaffenen Laute und Zeichen der Sprache zum adäquaten Ausdruck unseres Gefühls befähigt sein? Der Symbolist sieht diese Unmöglichkeit ein und versucht mit seiner Kunst so unbestimmte Bilder wachzurufen und so schwach beleuchtete Perspectiven zu zeichnen, daß ein jeder in der verschwimmenden Linie das gerade ihm Wertvolle und sympathisch Nachzufühlende erkennt — falls er nämlich geneigt ist, die Mitarbeit zu übernehmen; die jeder große Künstler und insbesondere der Symbolist von dem Genießenden verlangt.

So ist die Freude am Symbolischen und das Verständnis für seine Räthsel ein Aelbstbrief der Menschheit: sie beweist damit, daß sie mit Hamlet an jene „vielen Dinge im Himmel und auf Erden glaubt, von denen unsere Schulweisheit sich nichts träumen läßt“. Sie zeigt aber auch den guten Willen, dem Unendlichen und Unausprechlichen in demüthiger Abnung näherzukommen, wenn schon die volle Erkenntnis ihr — vielleicht für immer — ver sagt bleibt.

Genf.

Eduard Plachhoff-Lejonne.

### Corona Schröter.

Gestorben am 23. August 1802.

Am einem nahesten Sonntagmorgen standen wir dieses Frühjahr auf dem hochgelegenen Kirchhofe der Bergstadt Ilmenau. Manche Männer mit weißhin bekannten Namen sah man in der großen Schaar; Vorderkränze mit breiten Schleifen waren reichlich da; die Sänger des Städtchens sangen, so gut sie es gelernt hatten, und an einem verwachsenen Grabhügel, über der Siätte, wo ein Menschenkind längst verwest war, folgte eine Herde der andern, bis wir alle kalte Füße hatten. Zwei deutsche Städte und mehrere hochangesehene Institute stiegen durch ihre Abgeordneten Ehrenzeichen auf das alte Grab legen. „Dem Mimen sicut die Nachwelt keine Kränze,“ heißt es sonst; hier aber verherrlichte man hundert Jahre nach ihrem Tode eine Schauspielerin, an deren Sarge bei ihrem Begräbniß höchstens ein paar gutmüthige Nachbarn gestanden hatten, deren Tod nur von zwei, drei Deuten betrauert wurde, eine Schauspielerin und Sängerin, die sich um ein Duzend Jahre überlebt hat, obwohl sie doch nur einundfünfzig alt wurde. Damals schrieb der Pfarrer von Ilmenau gleichmüthig ins Kirchenbuch: „Demoselle Corona Wilhelmine Schröder, gewesene Hofjägerin zu Weimar, geboren zu Warschau in Pohlen, Herrn Schröders, igt Hochfürstlichen Cammer Musikus zu Cassel eheliche Tochter starb den 23. Aug. an der Auszehrung und wurde den 26. ej. früh beerdigt, alt ungefahr 48 Jahre. Arzt Dr. Schlegel.“ Heute haben die Gelehrten herausgefunden, daß die Schröter nicht in Warschau geboren ist, wie ihre treue Gefährtin Minna Probst und vielleicht sie selbst glaubte, sondern in Guben, am 14. Januar 1751, und daß sie dort die drei ersten Lebensjahre verbracht hat. Das ist jetzt Anlaß genug, daß man ihr zu Guben ein Denkmal errichten will.

Nach ihren Kinderjahren in Guben und Warschau befand sich die Musterstücker Corona Schröter seit 1763 in Leipzig; dort lebte auch ihre Pathin, die Frau des Componisten Johann Adam Hiller, den man als Schöpfer des deutschen Singspieles heute noch nennt. Hiller bemerkte die prächtige Stimme der heranwachsenden Corona und er bildete das Kind mit herzlichem Eifer zur Sängerin aus. Schon mit vierzehn Jahren ließ er sie in einem der Concerte auftreten, die Vorläufer der berühmten Gewandhaus-Concerte wurden. Als Corona im December 1767 neben der hochgefeierten Primadonna Gertrud Schmeßling, die später noch so lange als „Mara“ berühmt war, in dem Oratorium Santa Elena al Calvario auftrat, da waren unter den Zuhörern viele, die den neuen Stern als Sängerin über die Schmeßling stellten. Und die Schönheit des sechzehnjährigen Mädchens wurde allgemein bewundert. Auch der junge Student Goethe hörte sie in jenem Haffeschen Oratorium und er suchte ihre Bekanntschaft in Hillers Hause. Da Demoselle Schröter ebenso jugendhaft wie schön war, so stellten sich bald neben den schwärmenden Verehrern ohne ernstliche Absichten auch junge Männer ein, die ihre Hand begehrten. Aber sie war nicht heiratslustig und zu galanten Abenteuern erst recht nicht zu haben. Ein nachmaliger Bürgermeister der Stadt Leipzig hielt vergänglich um sie an. Schillers Freund Körner war in sie verliebt, der Componist Reichardt ward lange Zeit um sie. Doch sie blieb allein. Bis zum fünfundsmanzigsten Jahre lebte sie als angesehene Concertsängerin in Leipzig; bei ihrer wunderbaren Schönheit hätte sie auch als Schauspielerin auf der Bühne großen Effect gemacht; Lust zum Theaterspiel hatte sie auch, aber das Leben der damaligen Komödiantin paßte nicht zu ihrer Sprödigkeit. Da kam eines Tages im

März 1776 der nunmehrige Doctor Goethe wieder in ihre Stube. Er lebte seit kurzem in Weimar, war der intimste Freund des Herzogs, und von seinen Dichtungen sprach man schon im ganzen Reiche. Er erzählte der Demoselle Schröter von dem schönen Leben in Weimar, von dem Liebhabertheater, von der Musikpflege der Herzogin-Witwe Anna Amalia, von dem prächtigen Herzen des jungen, wilden Karl August, und er stellte ihr vor, daß sie, gerade sie an jenem Musenhofe fehle. Denn so brav die Herren und Damen der Hofgesellschaft auch spielten und musicierten, so bedürfte man doch einer wirklichen Künstlerin für die großen Rollen, einer durchgebildeten Sängerin für die Soli in den Drationen, die man aufzuführen möchte, und einer so edeln, hohen Gestalt, eines so ausdrucksvollen Antlitzes, solcher leuchtenden Augen und schwellenden Lippen, um lebende Bilder, Pantomimen, Decorationen würdig darstellen zu können. Corona gieng auf das Anerbieten des weimarschen Hofes ein, sie wurde Hofjägerin auf Lebenszeit und wirkte als solche bis etwa 1785. Eigentliche Schauspielerin, Mitglied einer Truppe, ist sie also nie gewesen, dennoch wollte es das Geschick, daß sie nicht wegen ihrer Leistungen in Pändels „Messias“ oder Daffes „I tre fanciulli“ der Rufwelt bekannt wurde, sondern als Darstellerin in einem bescheidenen Liebhaber-Theater.

Diese wichtigste Dilettantenbühne der Theatergeschichte bestand von 1775 bis 1782. Das Prädicat „bestand“ sagt eigentlich zu viel, denn noch nicht einmal das Bühnengerüst bestand, sondern es wurde jedesmal aufgebaut, wenn man es brauchte; der Tischlermeister Nieding bekam dafür 3 Thaler 12 Groschen, und ebensoviel kostete das Abbrechen. Auch einen festen Platz hatte die Bühne nicht; man spielte bald in Weimar, bald in den Lustschlößern Ettersburg, Tiefurt und Dornburg oder in ihrer Umgebung. Nur eingeladene Gäste hatten Zutritt, käufliche Billete gab es nicht. Das Publicum wurde, wenn außerhalb der Stadt gespielt wurde, mit Hofwagen geholt und in der Nacht bei Fackellicht zurückgefahren; Punsch und andere kleine Erfrischungen wurden gereicht. Man sah der Rangordnung gemäß, die erste Bank war die „Geheimberathsbank“. Die Casse dieses fürstlichen Privattheaters führte der Märchenmacher und Wigbold Musäus; die sämtlichen Kosten betragen vom 1. October 1775 bis ebenda 1776 631 Thaler, im nächsten Jahre 1064 Thaler. Als Goethes verber Scherz „Der Triumph der Empfindsamkeit“ 1778 „auf Serenissima Geburtsstag“ gegeben wurde, kostete er 398 Thaler 22 Groschen 1 Pfennig; das Kleid der Corona kostete dabei nicht weniger als 66 Thaler 8 Groschen. Viel billiger kam natürlich die „Iphigenie“, bei der ja Nieding als „Director der Natur“ wenig zu thun hatte.

Es ist unmöglich, alle Stücke aufzuführen, die das fürstliche Privattheater einfuhrte, wenn es auch so gar viele nicht waren. Corona spielte die weiblichen Hauptrollen und „creierte“ diese Rollen in folgenden Stücken ihres Freundes Goethe: Ila, Erwin und Emire (1777), Der Triumph der Empfindsamkeit, Das Jahrmarktstest von Wunderweilern (1778), Iphigenie, Die Laune der Verliebten (1779), Jery und Bätely, Die Vögel (1780), Die Fischerin (1782). Der Ausbruch „Der ungezogene Vöbling der Grazien“ ist zum erstenmale öffentlich über ihre schönen Lippen geflossen, es war am 18 August 1780 im Ettersburger Walde, und einen Vers in Goethes Epiphaniastiede können wir nur verstehen, wenn wir wissen, daß dies Gedicht am Dreikönigsabend in Costümen vorgetragen wurde und daß Corona dabei die Worte sprach:

Ich erster bin der weiß' und auch der schön,  
Bei Tag solltet ihr erst mich seh'n!  
Doch ach, mit allen Speere'n,  
Werd' ich sein Tag kein Mädchen erfreu'n.

Am malerischsten war die erste Aufführung der „Fischerin“; sie geschah im Park zu Tiefurt, am Ufer der Ilm und auf dem Flusse selbst. Fackeln und Lampen beleuchteten Wasser und Wiese. „Unter hohen Erlen am Flusse waren einzelne Fischerhütten angebracht. Auf Dorchens (Coronas) Herde brannte das Feuer. Die Wirkung des ganzen Stückes aber war auf den Moment berechnet, wo die herbeigerufenen Fischer ihre Schleifen und Fackeln anzünden und sich mit den glänzenden Lichtern in Rähnen und am Ufer des Flusses rings verbreiten, um das vermißte Mädchen zu suchen. Die Zuschauer saßen so, daß sie den ganzen sich schlängelnden Fluß hinunterwärts vor sich hatten. In dem bezeichneten Momente sah man erst Fackeln in der Nähe sich bewegen. Auf mehreres Rufen erschienen sie auch in der Ferne, dann loberten auf der vorpringende Erdzunge flackernde Feuer auf, welche mit ihrem Schein und Widerschein den nächsten Gegenständen die größte Deutlichkeit gaben, indessen die entferntere Gegend rings umher in tiefer Nacht lag.“ An jenem Abend im Juli 1782 sang Corona auch den „Erlkönig“ zum erstenmale und zwar in ihrer eigenen Composition.

Ihre größten Tage waren aber doch die beiden, wo sie auf der Höhe des Ettersberges die Iphigenie darzustellen hatte. Es war am 6. April, als am dritten Ostertage, und am 12. Juni 1779. Der Dichter selbst war ihr Bruder Dreffes, Freund Knebel spielte den Thoas, Secretär Seidler den Arkas, den Phylades stellte das