

LK 4/II.



ZEN ENKADENIA  
UNIT 4/II



ZEN ENKADENIA





ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

Budapesti Zene  
könyvtárosa  
Budapest, V. ker.





Ms 19 II



# Almanach

des

Allgemeinen Deutschen Musikvereins.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

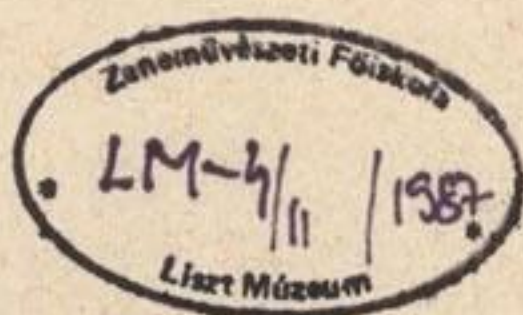




II 8134



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



# Almanach

19 II

des

Allgemeinen Deutschen Musikvereins.



ZENEAKADÉMIA  
Dritter Jahrgang.

Leipzig.

Verlag von C. F. Kahnt.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM







1121



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM




ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM





78 19 II

## V o r w o r t.


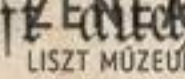
Eine längere Frist als uns lieb und den Mitgliedern des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ willkommen war, ist leider zwischen dem Erscheinen des zweiten und dritten Jahrgangs unseres „Almanachs“ verstrichen. Die Veröffentlichung desselben ward für Neujahr 1870 in Aussicht genommen, der Druck aber zunächst durch den verspäteten Eingang einiger Beiträge und Krankheit des mit der Redaction beauftragten  Directorialmitgliedes verzögert. Im Frühjahr 1870 war gleichwohl der größere Theil des „Almanachs“ gedruckt, und da die trefflichen Abhandlungen, welche der dritte Jahrgang bringt, namentlich die wissenschaftlich werthvolle, eingehende und selbständige Widerlegung der Gervinus'schen Theorie über die Instrumentalmusik von R. Prölß, die Artikel über Wagner's „Meistersinger“, „Rheingold“, und die deutsche Presse“, sowie die „Chronik der Ereignisse“ wesentlich an Erscheinungen des Jahres 1869 anknüpften, so würden wir den „Almanach“ unmittelbar nach der Weimarer Tonkünstlerversammlung und nur mit dem Bericht über diese vermehrt, veröffentlicht haben, wenn uns nicht die großen weltgeschichtlichen Vorgänge seit der



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



Mitte vorigen Jahres eine neue längere Zurückhaltung auf-  
erlegt hätten. In solcher Zeit und unter solchen Umständen  
 schien es Pflicht, zu warten, bis die von den vaterländischen  
 Dingen aufs Tiefste erregten, ergriffenen, erhobenen Gemü-  
ther sich mit neuer Theilnahme und innerem Bedürfniß zu  
den Aufgaben und Zielen zurückwenden konnten, denen der  
„Musikverein“ und dieser Almanach dient.

Wir glauben, angesichts des vollen, beglückenden und ver-  
heißenden Friedens, der seine Segnungen zu entfalten be-  
ginnt, diesen Augenblick gekommen, und zögern daher  
nicht länger mit der Herausgabe dieses dritten Jahrgangs,  
der inzwischen um einige dem vorigen Jahre angehörige  
Beiträge erweitert worden ist. Der große nationale Auf-  
schwung und der gewaltige Ernst, die in den Riesenkämpfen  
des verflossenen Jahres bewährt worden sind, werden und  
müssen hoffentlich in  ZENEAKADÉMIA  LISZT MÚZEUM ernstesten hohen Auf-  
fassung der Kunst, ihrer Zwecke und Mittel zu Gute kom-  
men, für welche der „Allgemeine Deutsche Musikverein“  
begründet worden ist und für welche einzustehen die Aufgabe  
auch der nächsten Jahrgänge des Almanachs sein soll.

Juli 1871.

Das Directorium des Allgemeinen Deutschen  
Musikvereins.




ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM





72 19 1

### Ueber einige Sätze aus: „Händel und Shakespeare von Gerbinus“.

Dem neuen Werke eines bedeutenden Schriftstellers kommt schon von selbst ein allgemeineres Interesse entgegen. Auch erscheint dies in hohem Grade gerechtfertigt, wenn so wie hier der Autor auf einem ganz neuen Gebiete in überraschender Weise dieselben glänzenden Eigenschaften bewährt, die seinen Ruf und Ruhm einst begründeten: dieselbe  **ZENEAKADÉMIA** LISZT MÚZEUM sprachlichen Ausdruck, dieselbe Kraft und Klarheit historischer Darstellung, die gleiche Fülle von Gelehrsamkeit, den Tiefblick der Beobachtung, die Feinsinnigkeit des Urtheils.

Dazu müßte noch hier die fast jugendfrische Begeisterung für seinen Gegenstand wohlthuend anmuthen, wenn deren klarer Strom nicht getrübt und versetzt wäre von den Einflüssen und Einmischungen eines Eifers für eine, wie ich wohl sagen darf, allzu einseitige Doctrin. Denn ihm schien es nöthig, dem Gegenstande seiner Darstellung, Händel, in dem Aufbau seiner Theorie der Musik „ein massiges Piedestal zu errichten, um ihn auf die Höhe zu heben, auf der er gesehen werden muß, wenn seine kolossale Gestalt in ihrem ganzen schönen Ebenmaße erkannt werden soll“. Und indem Gerbinus ihn so in das volle Licht seiner Kunstanschauung rückte, glaubte er zugleich, andre ihm doch wohl ebenbürtige Geister und Meister in vollen Schatten stellen zu sollen.





Ob hierbei das Interesse für seinen Gegenstand größer war, als für seine Doctrin, ob die Begeisterung für jenen mächtiger, als der Eifer für diese — möchte fast zweifelhaft scheinen. Widmet er ihr und ihrer Entwicklung und Begründung doch den bei weitem größeren Theil seines Buchs. Und es läßt sich begreifen, wie die Ueberhebung, mit der er gelegentlich von der vermeintlichen Höhe seines Kunstprincips, auf einen Haydn, Gluck oder Mozart, bei aller Werthschätzung, die er ihnen andrerseits zollt, herabblickt — wie die Verwerfung nahezu des ganzen künstlerischen Strebens und Schaffens eines Beethoven — wie die Geringschätzung, die er nicht nur den einseitigen Verfechtern der reinen Instrumentalmusik, sondern auch den vorurtheilsfreien Verehrern derselben angedeihen läßt — zu zahlreichen Widersprüchen und Angriffen auffordern mußte.

Wohl ist zu bedauern, daß diese Angriffe nicht immer den Ton einhielten, welcher der Würde des Gegenstands, welcher der sittlichen und wissenschaftlichen Größe des Gegners, so wie der bei aller Einseitigkeit ~~doch~~ nicht abzuläugnenden Bedeutsamkeit seines Buches entsprach.

Ein Werk, wie das seine, gedeckt von dem glänzenden Schilde seiner Autorität, gegründet auf einen Schatz von Wissen, verfochten mit den schneidigen Waffen und mit der Schlag- und Wehrtätigkeit seines Geistes, verlangt mehr, als eine schlechthin absprechende oder wegwerfende Ablehnung, es fordert eine eingehende und gründliche Widerlegung.

Nach Gervinus ist „die Vermählung der Dicht- und Tonkunst das Grunddogma und Gesetz für alle wahre Musik“. Nur in der Verbindung mit dem Worte, nur im Gesange soll sie nach ihm zu ihrer wahren und vollen Bedeutung, ja überhaupt nur zu irgend einer höheren Bedeutung gelangen können. Er spricht ihr, wenn auch nicht alle Selbständigkeit, doch in ihrer Selbständigkeit nahezu allen Werth ab. Der reinen Instrumentalmusik ist damit eine nur untergeordnete Stellung angewiesen. Ihr Werth ist ihm fast nur ein technisch-formaler. Was sie auszudrücken vermag, sei seiner





Allgemeinheit und Unbestimmtheit wegen immer nur von geringer Bedeutung. Wo sie darüber hinauszugehen strebe, und daher gerade in denjenigen Werken, die man als ihre vollendetsten preist, werde sie inhalts- und damit bedeutungslos.

Gervinus geht von dem Satze aus: „daß alle Kunst, daher auch die Musik, ihrem Wesen nach auf Nachahmung beruhe“.

Er hält ihn schon darum für völlig unanfechtbar, „weil ja der Mensch in seinem dürftigen Vermögen überhaupt nichts erfunden, nichts erdacht, nichts erschaffen habe, wozu ihm die Natur nicht eine Handhabe bot.“

Indessen läßt sich aus dieser Thatsache nur schließen: daß auch die Kunst, als eine der erdenkenden, erfindenden und erschaffenden Thätigkeiten des Menschen, zu ihrer Bethätigung einer ihm von der Natur dargebotenen Handhabe — das ist nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche: eines Werkzeugs oder Mittels — bedürfe.

Selbst wenn man dem Worte: „Handhabe“, wie es Gervinus zu thun scheint, den Begriff des Vorbildes unterschöbe, würde daraus nur hervorgehen: daß die Kunst, und darum auch die Musik, wie jede andere  **ZENEAKADÉMIA** LISZT MÚZEUM Thätigkeit des Menschen mit auf Nachahmung beruhe, nicht aber, daß diese das Wesen der Kunst sei.

Und wie um uns jeden Zweifel zu benehmen, ob wir jenen obersten Satz in solcher Accentuirung auch ganz in seinem Sinne auffassen, betont er ihn selbst in noch verschärfterer Weise, indem er sich den Ausspruch Rousseau's aneignet, nach dem „die Musik, wie jede andere Kunst, erst durch Nachahmung zu dem Range einer solchen erhoben wird.“

Die Nachahmung ist ihm also wirklich das wesentliche Moment aller Kunst, da sie es erst sein soll, die eine bestimmte Thätigkeitsweise des Menschen zu diesem Range erhebt.

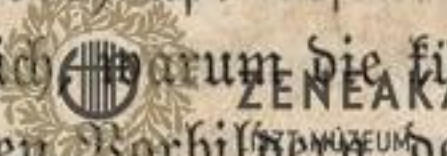
Nun kann aber füglich das Wesen der Kunst nicht in dem bestehen, was sie mit allen andern erfindenden u. Thätigkeiten des Menschen gemein hat. Was ihr vor diesen allen eine besondere Bedeutung giebt, muß nothwendig selbst ein Besonderes sein, wäre





es nun eine besondere Art der Nachahmung oder eine besondere Art des Erfindens, Erdenkens, Erschaffens. Denn wenn schon dieses letztere (das Erfinden zc.) selbst noch auf Nachahmung beruhen sollte, so muß es doch nichtsdestoweniger noch etwas von dem Nachahmen wesentlich verschiedenes sein.

Wohl ist es dem Künstler nothwendig und förderlich immerdar eingedenk zu bleiben, wie er ohne die Mittel und Vorbilder der Natur überhaupt nichts künstlerisch hervorzubringen vermöchte, wie er daher vor Allem die Natur und deren Formen und Geseze zu beobachten und zu erforschen hat — aber dies ist ihm doch immer nur darum so nothwendig und förderlich, weil sich in seiner künstlerischen Thätigkeit noch ein anderes von dem Nachahmen wesentlich verschiedenes Moment geltend macht, welches in seinen Ausschreitungen die Kunst selbst gefährden kann und weil sowohl die Art und Weise, wie die Vorbilder der Nachahmung, nicht nur für verschiedene Künste, sondern auch für die verschiedenen erfindenden zc. Thätigkeiten überhaupt wesentlich verschiedene sind.

Hieraus erklärt sich  warum die künstlerische Nachahmung nicht nur wesentlich von den Vorbildern der Natur abweichen könne, sondern dem specifischen Wesen einer jeden Kunst gemäß auch davon abweichen müsse, und warum die Nachahmungen der Kunst eine für das Bewußtsein des Menschen wesentlich andre Bedeutung haben, als ihre Vorbilder in der Natur. Und auch das noch ergiebt sich hieraus, warum man einer Kunst, wie z. B. der reinen Instrumentalmusik, obschon sie sich niemals völlig unnachahmend verhalten kann, dieses doch, so wie Gervinus thut, zu unterstellen vermag.


Die Abweichungen der Kunst von ihren Vorbildern in der Natur, in welchen sich jenes zweite künstlerische Moment mit geltend macht, lassen sich, wie ich denke, auf drei verschiedene Formen zurückführen: 1) auf Abweichungen, die durch Abstraction von bestimmten in ihren Objecten gegebenen Verhältnissen entstehen (wie ja die bloße Sinnesthätigkeit selbst schon eine abstrahirende genannt worden ist); 2) auf Abweichungen, die durch Uebertragung bestimmter in den Objecten gegebener Verhältnisse auf andre Vorstellungs-





medien entstehen (z. B. durch Uebertragung der Schrift in die Lautsprache) und 3) auf Abweichungen, welche auf zweckmäßiger Veränderung bestimmter in den Objecten gegebenen Verhältnisse beruhen.

Wie aber nicht jede Nachahmung der Natur, so ist selbstverständlich auch nicht jede Abweichung dieser Art eine künstlerische.

Des tiefen Unterschiedes zwischen Natur und Kunst war sich Gervinus ohne Zweifel so gut wie ein Anderer bewußt. Mußte er ihn doch selber zur Sprache bringen und hierbei sogar an die letzten Gründe desselben rühren. So, wenn er darlegt, wie die Kunst das, was sie dem Vorbilde der Natur entnehme, „formal nach ihren technischen Regeln und weiterhin nach den idealen Forderungen der Kunst um- und auszubilden habe“, wobei er freilich verschweigt, woher ihr diese Regeln und Forderungen kommen. So, wenn er die Musik, als Sprache der Gefühle, als das künstlerische Mittel, den Empfindungen einen bestimmten Ausdruck zu geben, in umfassender Weise betrachtet. Mußte sich ihm doch hier und fast nothgedrungen noch ein zweites Moment in ihr offenbaren, das nicht in der  Nachahmung, sondern in des Künstlers eigenstem Wesen, in seiner Subjectivität gelegen war, ein Moment, welches freilich nicht mit jenem subjectiven Momente verwechselt werden durfte, das auch die Nachahmung, so gut wie jede andere Thätigkeit, in sich einschließt — weil es sich eben nicht auf Nachahmung zurückführen läßt. Denn wenn auch kein künstlerischer Gefühlsausdruck ohne Nachahmung möglich sein sollte, so kann doch die Nachahmung immer nur Mittel, nicht Zweck des Gefühlsausdrucks, der Gefühlsausdruck niemals das Mittel der Nachahmung sein.

Wie aber dieses zweite und wesentliche Moment aller Kunst in jenem obersten Satze ganz bei Seite geschoben erscheint, so gleitet Gervinus auch hier und überall wo er es antrifft nur leicht darüber hinweg. Weil das subjective Moment in der Nachahmung von nur untergeordneter Bedeutung ist (wie denn dessen Besonderung hier ganz ausgeschlossen erscheint), so ist es ihm auch nahezu bedeutungs-





los in der Kunst. Und weil die Subjectivität des Künstlers diesen nicht selten auf Abwege führt, erscheint sie ihm fast nur noch als ein die Kunst gefährdendes Moment.

Dies mußte unfehlbar in mannichfache Widersprüche verwickeln, nur daß er auch über diese leise hinweg geht. So, wenn er die Unfehlbarkeit seines obersten Satzes gegen diejenigen kehrt, die für die Musik jedes Naturvorbild läugnen — und doch gleich darauf selber bekennen muß: „Wie schwer es zu sagen sei, was die Baukunst eigentlich nachahme und wie wenig damit gesagt sei, wenn man der Malerei und der Bildhauerkunst die Gestalt zum Gegenstande der Nachahmung giebt“. Freilich eigentlich nur, um zu zeigen: wie leicht es dagegen zu sagen sei, was die Musik in der Natur zum Vorbilde habe, und wie viel für den Begriff dieser Kunst damit gewonnen worden sei.

Dies aber ist ihm „in seinem ganzen Umfange in einem einzigen Worte“ zusammengefaßt: der Ton. Und doch möchte auch hierin, streng genommen, wieder eine jener Verkennungen von Mittel und Vorbild zu finden sein, denen wir bei ihm noch öfter begegnen und welche seine Untersuchungen nicht wenig getrübt haben.

Ist doch der Ton an sich weder Vorbild, noch Zweck der Musik, er ist einfach ihr Mittel. Man müßte ja sonst auch sagen können: der Maler wolle die Farben, der Dichter die Worte, der Baumeister die Steine nachahmen, mit denen er malt, dichtet und baut. Nur in sofern der Ton ein zusammengesetzter ist und hierdurch gewisse Verhältnisse einschließt, die künstlerischen Zwecken entsprechen oder eine Behandlung zu solchen Zwecken gestatten, kann auch im Tone schon ein künstlerisches Moment, ein Moment zur Nachahmung gefunden werden. Dies beruht indeß einzig in jenen Verhältnissen, für welche die Natur des Tons zwar nicht gleichgültig, sondern ganz wesentlich ist, nicht aber in dem einfachen Tone an sich. Ja das Lehr- und Lernhafte der Tonbildung zeigt, wie die Naturlaute selbst noch eine den Zwecken der Tonkunst entsprechende Um- und Ausbildung fordern.





Wohl ist ohne Ton keine Musik. Für immer ist und bleibt sie an dieses Mittel, wie es ihr in der Natur dargeboten ist, und an dessen gesetzliche Beziehungen gebunden. Ihre Thätigkeit aber besteht doch immer erst darin, das in der Natur gelegene Tonmaterial ihren Zwecken gemäß zu benutzen, d. i. es in diesen entsprechenden Verhältnisse und Verbindungen zu bringen.

Auch muß sich Gervinus sofort vom Tone den Laut- und Tonverhältnissen und Tonverbindungen zuwenden, welche sich hierzu dem Menschen in der Natur als Vorbilder der Nachahmung darbieten.

Er findet zwar deren schon in der unbeseelten Natur, „die ursprünglichste der redenden Künste jedoch soll ihre Vorbilder vorzugsweise der beseelten Schöpfung entnommen haben“.

„Erst mit der Stimme eines organischen Geschöpfes, so sagt er, tritt ein Ton von Beseeltem ein, ein Ton der eine Meinung, eine Bedeutung hat.“ Nur solchen Tönen spricht er „eine Anlage zu künstlerischem Aufbau“ zu, daher auch „das Laut- und Schallwesen der elementaren Natur diese Anlage erst erhalte, wenn der Mensch aus seinem Innern ihr eine solche Bedeutung geliehen hat.“

„In den Naturtönen des Vogelgesangs, urtheilt er weiter, war für die ersten Menschen, in denen sich eine deutliche Empfindung losrang, das ganze fertige Vorbild zu eignen Tonkünsten gelegen. Sinnig verstanden haben Nachtigall und Lerche allein, wie lebendige Urbilder der zwei gegensätzlichsten Gemüthsstimmungen, in ihrem Gesange den beiden Grundformen alles Empfindungslebens, der Fröhlichkeit und der Schwermuth, einen Naturausdruck gegeben, dessen Zauber viele menschliche Kunst überragt.“

Gleichwohl sollte dieses fertige Vorbild nur den rohen Naturmenschen zu unwillkürlicher (?) Nachahmung reizen können, für die „vorgeschrittene zu vernünftigen Denken vorgebildete sprachkundige Menschheit“ sollten dagegen die Vorbilder der musikalischen Nachahmung noch wo anders gelegen sein müssen.





Der allein würdige Vorwurf aller Kunst ist ihm der Mensch mit allen seinen gereiften Kräften. „In ihm, in seinem lautbaren Wesen erst konnten daher die eigentlichen Reime (man achte auf diese neue Verwechslung von Vorbild und Reim) der Tonkunst sich vorfinden, in seiner artikulirten Sprache und Rede, dem Erzeugniß und Werkzeug seines denkenden Geistes.“

Gervinus verkennt dabei nicht: „wie in der Sprache der isolirte Naturlaut der Empfindung durch die bloße Natur des scharfbeschnittenen, in seiner Zeitdauer bemessenen Wortes verkürzt und verkümmert werde; so wie in dem Stande der höchsten Ausbildung Kopf und Verstand, wo sie sich Raum schaffen, Herz und Gemüth stets beeinträchtigen, Gedanke und Rede der unbegrenzten Empfindung eine Schranke ziehen müssen“.

Aber immer konnte doch die Empfindung, wie er mit Recht behauptet, sich in die Sprache mit Eingang verschaffen.

Denn wie die Empfindungslaute sich als Mittel der Sprachbildung darboten, mußte sich umgekehrt hierdurch wieder die Sprache als Mittel erweisen, den Empfindungen Ausdruck zu geben und zwar einen Ausdruck ganz besonderer Art, und auch für Empfindungen besonderer Art.

Diesen Ausdruck soll, nach Gervinus, die Empfindung nur in dem Accente oder in der Betonung gewinnen.

Er unterscheidet aber dreierlei Art des Accentes: den grammatischen oder den Sylben- und Wortaccent; den rhetorischen oder den logisch syntaktischen Satzaccent; und den „eine ganze Welt beherrschenden musikalischen oder pathetischen Empfindungsaccent, der den Gefühlen des Redenden eine besondere Sprache in der Sprache des Verstandes und der Begriffe“ verleihen soll.

Diese letzte Art des Accentes, und auch sie nur allein, ist ihm nicht bloß die Quelle, nicht bloß, wie man es wohl sonst noch ausgedrückt hat, die Mutter aller Musik: sie ist ihm schon selbst „ein musikalisches Naturproduct, ein Stück kunstloser Naturmusik, nicht bezweckt, sondern von selbst geworden, welches dem Menschen innerhalb der Sprache als ein einfachstes





Vorbild der musikalischen Nachahmung gegeben sei“. Daher denn die Tonkunst nirgend ein absolut Neues weder erfinde, noch erschaffe, sondern „der gesprochenen Rede nur die allverständliche Natursprache ablausche“ und „durch künstlerische Nachbildung ihrer empfindungsgefättigten Töne“, bei „Beobachtung derjenigen Worte der richtig declamirten Rede, auf deren Intonation sich eine Harmonie gründen läßt“, sich zwar, „nach ihren technischen Regeln und nach den idealen Forderungen der Kunst“ einen eignen, „den Begriff und Wesen nach selbständigen Bau errichten könne, unterschieden wohl, aber ungeschieden von der Redesprache“.

Indem ich mich der Prüfung dieser Sätze zuwende, welche zu jenem Dogma von der unerläßlichen Verbindung des Wortes mit dem Tone in aller wahren Musik hinüberleiten sollen, scheint es vor Allem nöthig zu untersuchen, ob der musikalische Accent der Sprache auch wirklich ein so reines und unmittelbares Naturproduct ist, wie Gervinus behauptet.

Der hier in Frage kommende Gegensatz von Natur- und Culturproduct muß ohne Zweifel auf einen Gegensatz zurückgeführt werden können, der zwischen den reinen Naturkräften und der menschlichen Thätigkeit besteht. Aus diesem allein scheint er indeß nicht zu erklären. Vermag doch der Mensch, wie wir zugeben mußten, ohne jene Naturkräfte, ohne gewisse ihm von der Natur hierzu dargebotene Mittel überhaupt nichts hervorzubringen. Und andererseits erweisen sich, nach den Untersuchungen der neueren Physiologie, zunächst wieder alle Objecte unsrer sinnlichen Wahrnehmung und daher auch alle die, welche wir als Naturproducte bezeichnen, als Erfolge einer besonderen Thätigkeit des Menschen, seiner vorstellenden Thätigkeit nämlich, sie erweisen sich als seine eignen Vorstellungen und zwar als Sinnesvorstellungen.

Ob schon wir aber aus gewissen Thatsachen des Bewußtseins auf solch eine Thätigkeit schließen müssen, fällt diese doch niemals selbst, sondern immer nur in ihren Erfolgen, den Vorstellungen, in das Bewußtsein.





Es giebt also im Gegensatze zu denjenigen Thätigkeiten des Menschen, deren er sich unmittelbar als solcher bewußt wird (wie daß er begehrt oder begreift) auch eine, deren er sich als solcher niemals bewußt zu werden vermag. Aber selbst aus diesem Gegensatze von bewußter und unbewußter Thätigkeit läßt sich der Gegensatz von Cultur- und Naturproduct noch immer nicht darthun.

Denn einerseits gelten uns nicht alle Erfolge jener unbewußten Thätigkeit, nicht alle Vorstellungen für Naturproducte (so z. B. nicht die begrifflichen Vorstellungen) und andererseits auch nicht alle Erfolge bewußter Thätigkeit für Culturproducte (so nicht gewisse Empfindungslaute).

Es muß daher vom Bewußtseinssubjecte selbst noch etwas zur unbewußten und bewußten Thätigkeit desselben hinzutreten, was die Producte derselben erst zu dem macht, was wir im Unterschiede von denjenigen Erfolgen, in denen es sich nicht mit geltend macht, ein Culturproduct nennen.

Um dieses Moment, welches unzweifelhaft vorhanden, in's richtige Licht zu stellen, bedarf es einer kurzen Vorausschickung.

Auf Grund gewisser Thatsachen des Bewußtseins sind wir nämlich gehalten, einen großen Theil unserer Sinnesvorstellungen, als wirkliche Dinge anzusprechen, d. h. als Dinge, welche nicht nur unabhängig von uns und außer uns da sind, sondern auch unter einander in einem, die Veränderungen, die sie erfahren, bedingenden Zusammenhange von Ursache und Wirkung, dem sogen. Causalzusammenhange, stehen.

An diesen Zusammenhang und als ein Glied dieses Zusammenhangs, findet sich aber auch das Bewußtseinssubject selbst durch die seinen verschiedenen Thätigkeiten zu Grunde liegenden organischen Vorrichtungen und Bedingungen gebunden. Ja, es ist nur erst durch diesen Zusammenhang möglich, daß es Wirkungen der außer ihm liegenden Dinge erfährt und Wirkungen auf diese selbst wieder auszuüben vermag. Jede Wirkung an einem Objecte seiner Erfahrung offenbart sich ihm als eine Veränderung in dessen Causalzusammenhange, jede Wirkung, die es in sich selbst erfährt, als





eine Veränderung seines Zustands, der Zusammenhang von Ursache und Wirkung selbst aber, so weit es ihn verfolgen mag, immer und überall als ein schlechthin nothwendiger und streng gesetzmäßiger.

Das Subject würde sich dieser strengen Gesetzmäßigkeit und Nothwendigkeit, sowie seiner Gebundenheit an diese jedoch schwerlich als solcher bewußt werden können, wenn sich ihm nicht in gewissen Vorgängen seines Bewußtseins ein bestimmter Gegensatz dazu offenbarte, wenn es sich in diesen Vorgängen, trotz jener Gebundenheit, nicht als ein sich selbst Bestimmendes inne würde. Die Form dieser sich selbst bestimmenden und unter dem Namen des Willens bekannten Thätigkeit des Subjectes ist aber wesentlich eine zwecksetzende. Das Subject bestimmt sich zur Thätigkeit, indem es sich Zwecke der Thätigkeit setzt, es bestimmt seine Thätigkeiten zu diesen Zwecken.

Es ist hier nicht der Ort über Werth und Bedeutung des Willens, als einer nicht wegzuläugnenden Thatsache des Bewußtseins zu sprechen, es genügt darauf hinzuweisen, daß diese Thatsache für die Unterscheidung  **ZENEAKADÉMIA** Natur oder Culturproduct nennen, wesentlich ist. LISZT MÚZEUM

Denn unter Naturproducten verstehen wir immer nur solche Objecte unseres Bewußtseins, die sich in nichts auf die zwecksetzende Thätigkeit des Menschen zurückführen lassen, gleichviel welcher Antheil seinen sonstigen Thätigkeiten daran zustehen mag; und unter Culturproducten verstehen wir dagegen alle diejenigen Objecte unsres Bewußtseins, die wir in etwas auf diese zwecksetzende Thätigkeit des Menschen zurückführen müssen, weil sich in ihnen ein Moment derselben geltend macht, gleichviel wie groß dasselbe erscheint und welcher Antheil dem causalien Zusammenhange daran zukommt.

Der Antheil der zwecksetzenden Thätigkeit des Menschen an den Culturproducten kann nämlich nicht nur der Größe nach im hohen Grade verschieden sein, er ist auch in jedem Falle ein durch den Causalzusammenhang bald mehr, bald weniger beschränkter. Der Wille allein vermag überhaupt nichts hervorzubringen. Er





kann den übrigen Thätigkeiten wohl Zwecke setzen und sie diesen Zwecken gemäß bestimmen, aber er bleibt in den Erfolgen doch ganz an die Gesetzmäßigkeit des Causalzusammenhanges gebunden, welche das Mittel ist, durch welches allein er jene Zwecke erreichen kann. Und auch das, was er zum Zwecke setzt, muß ihm hierzu schon irgendwie im Bewußtsein gegeben sein, und ist ihm auch darin gegeben, und zwar durch die vorstellende Thätigkeit des Subjectes, deren Erfolge darum immer streng gesetzmäßige sind, weil sie entweder ausschließlich oder doch zunächst, auf der Nothwendigkeit des Causalzusammenhanges beruhen.

Zwar kann der Wille einen bestimmenden Einfluß auch auf die vorstellende Thätigkeit ausüben. Aber dieser Einfluß ist wesentlich anderer Art, als derjenige, den er auf die bewußten Thätigkeiten des Subjectes gewinnen kann. Denn hier besteht dieser Einfluß, so weit er ein unmittelbarer ist, in einer Beziehung von bewußter zu bewußter Thätigkeit, und muß daher selbst ins Bewußtsein mit fallen. Dort könnte der Einfluß, selbst wenn er ein unmittelbarer wäre, weil er in einer Beziehung von bewußter und unbewußter Thätigkeit besteht, nicht völlig in das Bewußtsein mit eintreten.

Die Möglichkeit einer solchen unmittelbaren Beziehung ist hier aus Gründen, die ich des Raums wegen nicht erörtern kann, kaum annehmbar; dagegen lassen uns die Thatfachen unsres Bewußtseins auch hier noch auf einen mittelbaren Einfluß des Willens schließen, der sich indeß nur aus einer Wechselwirkung erklären lassen würde, die zwischen den bewußten und unbewußten Thätigkeiten zu Grunde liegenden organischen Bedingungen besteht, einer Wechselwirkung, die wieder ganz auf deren Causalzusammenhang beruhen müßte.

Dieser nur mittelbare bestimmende Einfluß des Willens auf die vorstellende Thätigkeit würde daher um Vieles beschränkter und dunkler sein müssen, wie er es denn auch ist, als jener unmittelbare Einfluß auf die bewußten Thätigkeiten des Subjectes.





Aus diesem Allen ergibt sich, daß die Culturproducte niemals Producte einer einfachen, sondern einer zusammengesetzten Thätigkeit des Menschen sind, an welcher die vorstellende Thätigkeit bald mehr, bald minder theilhaftig ist, und auf welche der Wille einen bald größeren, bald geringeren, theils directen, theils indirecten bestimmenden Einfluß ausübt, während sie im Uebrigen ganz an den Causalzusammenhang der Dinge gebunden, als ein Glied dieses Zusammenhanges erscheint.

Voraus sich auch ferner erklärt, warum ein Culturproduct, sobald man von dem sich darin geltend machenden und ihm wesentlichen zwecksetzenden Momente absieht, sich als Naturproduct darstellen muß und warum man hierzu um so leichter versucht wird, je geringer oder versteckter der Antheil des Willens, je größer oder hervortretender der Antheil der vorstellenden Thätigkeit an einem Culturproducte ist.

So war es möglich, die Sprache, besonders in ihren Anfängen, in der Bildung der Stammworte, als reines Naturproduct aufzufassen; so war es möglich, das künstlerische Schaffen nur einer unmittelbaren Eingebung zuzuschreiben, ~~oder wie man das heute ausdrücken würde, es ausschließlich dem Causalzusammenhange beizumessen~~ — und so endlich war es auch möglich, daß Gervinus den musikalischen Accent der Rede für ein bloßes Naturproduct ansah, und ihn als ein der musikalischen Nachahmung von der Natur unmittelbar dargebotenes Vorbild aufstellen konnte.

Und doch tritt gerade bei dem musikalischen Accente der Sprache das zwecksetzende Moment, welches Gervinus ihm ausdrücklich abspricht, so versteckt es im Einzelnen liegen möge, doch im Ganzen so deutlich hervor, daß es kaum eines Nachweises zu bedürfen scheint.

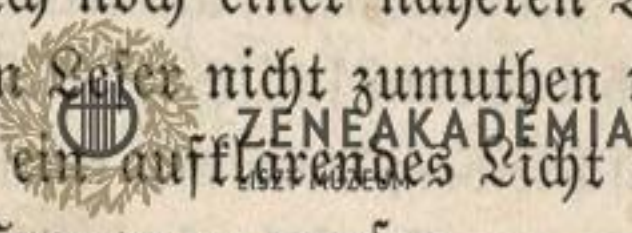
Oder ist der musikalische Accent nicht der besondere Theil einer Kunst geworden, der, wie alle Kunst, bis zu einem gewissen Grade lehr- und lernhaft ist, nämlich gerade so weit wie der bestimmende Einfluß der zwecksetzenden Thätigkeit des Willens darin reicht? Läßt er sich nicht bestimmten Zwecken unterordnen, da man durch ihn, nicht nur bestimmte Empfindungen auszudrücken,





sondern auch bestimmte Empfindungen zu erregen vermag, und ihm beides zum Zweck setzen kann? Oder wie könnte Gervinus wohl sonst von einer richtigen oder angemessenen Betonung nur sprechen und darauf hinweisen, daß es „schon innerhalb der Redekunst und ihrer Theorie eine musikalische Wissenschaft giebt“, wenn es sich im musikalischen Accente der Sprache nicht wesentlich um die zweckmäßige Anwendung der Empfindungslaute auf die Worte als bloßer Begriffszeichen (die doch selbst wieder keine Naturproducte sind) und auf deren zweckmäßige Verbindungen in Rede und Dichtung handelte?

Und wenn dieses Alles noch nicht ausreichen sollte, die Auffassung des musikalischen Accenten, als eines bloßen Naturproductes, für alle Fälle zu widerlegen, so kann er ein solches doch schon aus dem Grunde nicht sein, weil die Empfindungslaute selbst, weil selbst die den Lauten etwa zu Grunde liegenden Empfindungen bei weitem nicht alle reine Naturproducte sind.

Dies wird freilich noch einer näheren Begründung bedürfen, die ich dem geduldigen Leser nicht zumuthen würde, wenn ich nicht hoffte, damit zugleich ein aufklärendes Licht auf die uns noch fer-  

 nerhin vorliegenden Fragen zu werfen.

Unter Empfindung im weitesten Sinne ist jede Form des sich Innewerdens zu verstehen. Sie wird bedingt und bestimmt von den verschiedenen in das Bewußtsein eintretenden Thatsachen, welche zweierlei Art sind, nämlich Vorstellungen oder Thätigkeiten.


Durch die in das Bewußtsein eintretenden Thätigkeiten wird das Subject sich als Thätiges inne, durch seine Vorstellungen dagegen, obschon auch sie die Erfolge einer seiner Thätigkeiten sind, nur als Zuständliches, weil diese Thätigkeit, wie schon gesagt worden, nicht selbst in sein Bewußtsein mit fällt.

Man unterscheidet zweierlei Arten von Vorstellungen: Sinnes-Vorstellungen und begriffliche Vorstellungen. Da aber diese von jenen erst abgeleitet sind, so ziehe ich hier auch zunächst nur jene ersteren in Betracht.





Durch jede seiner Sinnesvorstellungen wird das Subject in einen von der Natur und Stärke ihres Mediums bedingten Zustand versetzt. Das Innwerden oder die Empfindung dieses bestimmten Zustandes ist Alles, wessen das Subject sich unmittelbar von seiner Vorstellung bewußt werden kann. Ohne sie könnte von einem Eintritt der Vorstellung in das Bewußtsein gar nicht die Rede sein. Sie kann daher dem Vorstellen weder vorausgehen und dessen Ursache, noch der Vorstellung folgen und eine Wirkung derselben sein. Sie ist vielmehr unmittelbar mit ihr und in Einem gegeben, und zwar schon deshalb, weil jede Sinnesvorstellung auf einem Verhältnisse von Subject und Object beruht, dieses Verhältniß nothwendig in sich einschließt und ohne dasselbe als Vorstellung gar nicht denkbar ist.

Deshalb wird das Subject durch seine Sinnesvorstellungen nicht nur in einen bestimmten Zustand, sondern zugleich in ein bestimmtes Verhältniß gesetzt. Wenn dieses Verhältniß für jene unmittelbare und primäre Empfindung auch nicht gleichgültig sein sollte, so bleibt es doch hier vom Subjecte noch völlig ununterschieden und daher auch  bedeutungslos. Unmittelbar wird das Subject sich weder des Verhältnisses von Subject zu Object, daher auch nicht seiner Vorstellungen als seiner Objecte, noch der in seinen Objecten und zwischen seinen Objecten vorhandenen und bestehenden Verhältnisse bewußt. Erst mittelbar durch eine zweite Thätigkeit, die wahrscheinlich durch jene primäre Empfindung sofort als Trieb herausgefordert wird, kann das Subject auch hierzu gelangen. Diese Thätigkeit ist wesentlich eine alle jene Verhältnisse auffassende. Und erst durch diese Auffassung erhalten die Sinnesvorstellungen des Menschen für ihn die Bedeutung von Objecten und die Objecte eine mehr und mehr bestimmte Bedeutung in seinem Bewußtsein.

Da die menschliche Erkenntniß wesentlich auf dieser auffassenden Thätigkeit des Bewußtseinssubjectes beruht, so erscheint es gerechtfertigt, sie vorzugsweise mit dem Namen der erkennenden Thätigkeit zu bezeichnen, und da alle die mannichfaltigen in und





mit den Sinnesvorstellungen gegebenen Verhältnisse sich auf ein Grundverhältniß, auf das des Unterschiedes zurückführen lassen, wie sie gewissermaßen alle nur verschiedene Formen dieses einen Verhältnisses sind, so hat man wohl auch sagen können, alle unsre Erkenntniß wurzle in der unterscheidenden Thätigkeit des Menschen.

Eine nähere Betrachtung aber lehrt, daß, wie ich schon oben andeutete, die Erkenntniß nicht das Ergebnis einer einzigen einfachen Thätigkeitsweise des Bewußtseinssubjectes ist, sondern daß sie immer und überall nur aus der Wechselwirkung verschiedener Thätigkeiten unter dem bestimmenden Einflusse des Willens hervorgehen kann.

Wohl mag es dem geistig entwickelten Menschen scheinen, als ob er sich der objectiven Bedeutung und Verhältnisse seiner Sinnesvorstellungen immer ganz unmittelbar bewußt werden könnte. Allein es scheint ihm nur so. Auch ihm noch bleibt in seinen Sinnesvorstellungen zunächst vieles ganz ununterschieden, auch er noch gelangt erst allmählig zu einer vollkommneren Auffassung und Deutung ihrer Verhältnisse. Ein Blick auf die Kindheit des Menschen muß aber jeden Zweifel daran beseitigen, daß jene vermeintliche Unmittelbarkeit nur in der erstaunlichen Fertigkeit gelegen sein könne, zu welcher das Subject seine auffassende Thätigkeit auf einem langen Wege der Uebung und Mühe unter dem zwecksetzenden Einflusse des Willens zu entwickeln vermag; wie wir ja noch das Gleiche bei so vielen andern Thätigkeiten des Menschen beobachten können.

Die ihm hierzu in seinen Sinnesvorstellungen dargebotenen Verhältnisse sind von der verschiedensten Art und Bedeutung. Sie werden noch dadurch vermehrt, daß das Subject bei Auffassung irgend eines Verhältnisses einer Vorstellung, von den sonst noch darin enthaltenen, und mit diesem combinirten Verhältnissen, sei es zum Theil oder auch ganz, ja daß es dabei selbst von dem Medium dieser Vorstellung und dieses Verhältnisses absehen kann; und doch andererseits wieder eine jede Vorstellung, so wie deren Verhältnisse in mannichfaltige Beziehung zu anderen zeitlich und







räumlich entlegenen Vorstellungen und zu deren Verhältnissen zu bringen, ja sogar die Verhältnisse einer Vorstellung eines bestimmten Mediums auf andre Vorstellungsmedien zu übertragen vermag.

Mit der Auffassung dieser verschiedenen Verhältnisse aber wird das Subject sich zugleich selbst in einer durchaus neuen, von jenen unmittelbaren primären Empfindungen wesentlich verschiedenen Weise inne. Eine ganze Welt neuer Empfindungen thut sich ihm hierdurch auf, Empfindungen, die ich der Kürze wegen im Gegensatze zu jenen unmittelbaren und primären: als die mittelbaren oder als die Secundärempfindungen der Sinnesvorstellungen bezeichnen will.

Jedes dieser Verhältnisse hat demnach eine doppelte Bedeutung, eine für die Erkenntniß, eine andre für die Empfindung. Aber nicht in jedem entspricht die Bedeutung für diese der Bedeutung für jene. Womit nicht gesagt werden soll: der Werth eines Verhältnisses für die Erkenntniß sei überhaupt bedeutungslos für die Empfindung. Vielmehr läßt sich dieser Gegensatz im Wesentlichen darauf beschränken, daß ein Verhältniß selbst dann noch für die Erkenntniß sehr werthvoll sein könne, wenn man von dessen Natur und Medium ganz abstrahirt, während für die Empfindung Natur und Medium des Verhältnisses selbst immer mit von entscheidender Wichtigkeit sind.

So ist z. B. ein bestimmtes Größenverhältniß für die Empfindung als Tonverhältniß von wesentlich anderer Bedeutung, wie als Farben- oder als Raum- oder als Zeitverhältniß. Und während es, abgesehen von seiner besonderen Natur und seinem Medium für die Empfindung nahezu bedeutungslos wird, kann es in einem bestimmten Falle auch so noch von großem Interesse für die Erkenntniß sein.

Was hier für die Empfindung im Allgemeinen gesagt werden konnte, gilt noch insbesondere für die sogenannten ästhetischen Empfindungen: Empfindungen, wie sie die Kunst auszudrücken und zu bewirken, bezweckt. Denn die Kunst kann immer nur Empfindungen ausdrücken, insofern sie solche als Wirkung bedingt, und





sie kann das letztere nur durch den bestimmten Zusammenhang der im Kunstwerke dargebotenen Verhältnisse, für welche eben Natur und Medium von wesentlicher Bedeutung sind.

Auch kann ja die Kunst ihre besonderen Zwecke zuletzt immer nur auf dieselbe Weise erreichen, wie alle übrigen nach außen gerichteten Thätigkeiten des Menschen, nämlich durch gewisse diesen Zwecken entsprechende Veränderungen im Causalzusammenhange der Dinge und hierdurch im Zusammenhange auch aller ihrer übrigen Verhältnisse. Aber in den Verhältnissen, durch welche die Kunst Empfindungen auszudrücken bezweckt, können darum diese Empfindungen selbst, die etwas rein Subjectives sind, doch noch nicht liegen, sondern immer nur erst die Bedingungen zu solchen Empfindungen und zwar nur für den Fall der angemessenen Auffassung jener Verhältnisse.

Die ästhetischen Wirkungen des Kunstwerks sind daher niemals ganz unmittelbare. Selbst wo sie den Schein voller Unmittelbarkeit haben, beruht dies nicht allein auf der zwingenden Macht der im Kunstwerke dargebotenen Verhältnisse, sondern immer noch mit auf der Fertigkeit der sie auffassenden Thätigkeit. Daher denn die Fähigkeit und Fertigkeit Kunstwerke zu beurtheilen und zu genießen, eben so wohl erworben und ausgebildet werden muß, wie die künstlerischen Fähigkeiten und Fertigkeiten selbst.

Wie sehr nun auch immer die, durch die Auffassung der im Kunstwerke dargebotenen Verhältnisse bedingte, Empfindung derjenigen Empfindung entsprechen möge, welche der Künstler darin zum Ausdruck bringen wollte, so kann sie dieser, aus Gründen, die ich erst später berühren werde, doch niemals vollkommen entsprechen.

Indessen werden sie sich doch in allen Fällen in so weit gleichen, als sie beide im Wesentlichen Secundärempfindungen von Sinnesvorstellungen sind, in welche freilich zugleich Primärempfindungen immer mit einfließen werden.


Dies findet im Folgenden, wie ich denke, die zweifelloseste Bestätigung.





So wichtig nämlich das Medium der Verhältnisse für die ästhetischen Empfindungen ist, so eignen sich doch nicht alle Medien unserer Sinnesvorstellungen zu künstlerischer Darstellung. Wir finden diese vielmehr ausschließlich auf nur zwei Sinnesgebiete beschränkt, auf das des Gesichtsinns und auf das des Gehörsinns; daher denn alle Künste entweder sichtbare oder lautbare oder beides zugleich sind.

Der nähere Grund hiervon liegt, wie sich zeigen wird, in der verschiedenen Natur unserer Sinnesvorstellungen, die sich, noch ganz abgesehen von der Verschiedenheit ihrer Medien, unterscheiden lassen als Zustandsvorstellungen und als freie Objectvorstellungen.

In den freien Objectvorstellungen findet sich das Subject schlechthin in ein Verhältniß zu seinem Objecte gesetzt, ohne sich selbst in diesem mit inne zu werden. Es findet sich hier also frei von seinem Objecte und sein Object frei von sich, das es daher nicht nur als ein von sich freies Object aufzufassen, sondern auch in die mannichfaltigsten Verhältnisse zu sich und zu andern Objecten zu bringen vermag, durch deren  **ZENEAKADÉMIA** LISZT MÚZEUM dasselbe eine mehr und mehr bestimmte Bedeutung für sein Bewußtsein erlangen kann. In seinen Zustandsvorstellungen dagegen findet sich das Subject zwar auch in ein Verhältniß zu seinem Objecte gesetzt, wird sich aber in diesem noch selbst wieder mit inne. Es findet sich hier also nicht frei von seinem Objecte, noch das Object frei von sich — sondern sich selbst mit diesem verbunden, weshalb es dasselbe auch als etwas ihm Zugehöriges auffassen muß. Die Objecte solcher Sinnesvorstellungen lassen sich daher nur in beschränkterer Weise vom Subjecte in andre Verhältnisse zu sich und zu andren Objecten setzen; weshalb sie auch als Objecte nur eine beschränkte Bedeutung für sein Bewußtsein erlangen können. Obschon das Subject sich selbst in ihnen inne wird, bleiben sie ihm doch als Objecte mehr oder weniger dunkel, so daß er sie denn auch nicht als solche, sondern als seine Zustände auffaßt.


Diesem zwischen den Zustands- und freien Objectvorstellungen





obwaltenden Gegensatz entspricht es nun auch, daß bei den einen und andern der Werth dessen was sich dem Subjecte daraus unmittelbar und was sich ihm daraus erst mittelbar durch seine auffassende Thätigkeit erschließt, im umgekehrten Verhältnisse steht.

Denn in den Zustandsvorstellungen ist jenes erste Moment von ganz überwiegender, das andere dagegen von nur untergeordneter Bedeutung. Wogegen in den freien Objectvorstellungen die Primärempfindungen nahezu bedeutungslos — die Secundärempfindungen aber, so wie jenes zweite Moment überhaupt, von größter Wichtigkeit sind.

Kein Wunder also, daß die freien Objectvorstellungen für die objective Erkenntniß des Menschen ungleich werthvoller sein müssen, als seine Zustandsvorstellungen — und daß man — im Gegensatz zu Geruch und Geschmack, als den beiden Sinnen, welche ausschließlich Zustandsvorstellungen vermitteln — Gesicht und Gehör, welche nur freie Objectvorstellungen darbieten, mit dem Namen der geistigen Sinne bezeichnet und hierdurch ausgezeichnet hat. Schon hieraus erklärt sich,  warum das, was er durch seine auffassende Thätigkeit in seinen Sinnesvorstellungen unterscheidend und wiederzusammenfassend begreift, und für dessen begriffliche Bedeutung einen hinreichenden und zweckmäßigen Ausdruck nur auf den Gebieten der beiden rein objectiven Sinne finden konnte, warum seine begrifflichen Vorstellungen sich ausschließlich dem Gehör- und Gesichtsinne zuwenden.

Wenn aber, worauf ich schon oben hinwies, diese beiden Sinnesgebiete auch die einzigen sind, auf denen die Kunst für ihre Zwecke den entsprechenden Ausdruck zu gewinnen vermag, so werden, insofern es ihr Zweck ist, Empfindungen zu bewirken, dies auch wesentlich immer nur Secundärempfindungen sein können, weil diese allein auf jenen beiden Sinnesgebieten von Bedeutung und auf keinem andern Sinnesgebiete von gleicher Bedeutung sind.

Zwar gehören die freien Objectvorstellungen jenen beiden Sinnesgebieten nicht mit voller Ausschließlichkeit an. Es giebt noch





einen fünften Sinn, den Gefühlssinn, welcher in einer ausgezeichneten Sonderstellung dem Subjecte sowohl Zustands- wie freie Objectvorstellungen vermittelt. Aber diese letzteren erscheinen hier so an die Sphäre jener anderen gebunden, daß es wohl kaum eine freie Objectvorstellung dieser Art giebt, welche nicht mit einer Zustandsvorstellung zusammenfiel. Dies bedingt eine Gebundenheit und eine Beschränkung der freien Objectvorstellungen dieses Sinnes, welche der Kunst ihr Gebiet völlig verschließt.

Denn immer und vor Allem will die Kunst im Ausdruck, wie in der Auffassung so wenig wie möglich beschränkt sein und was sie ausdrücken will, will sie auch frei aus sich heraus und frei für Andere darstellen.

Nichtsdestoweniger ist der Gefühlssinn, wie er für alle geistige Entwicklung des Menschen ganz unentbehrlich erscheint, so auch für die Kunst noch immer, wennschon in anderer Beziehung, von höchster Bedeutung.

Denn er ist es ja, welcher die Angemessenheit all unsrer auf bestimmte Zwecke gerichteten Bewegungen und Thätigkeiten controlirt, weshalb er auch allen  Einfluß mit unterworfenen Organen auf's Mannichfaltigste associirt ist.

Ohne ihn würde ebenso, wie von keiner Beobachtung und von keinem Experimente, auch von keiner Kunstübung und Kunstfertigkeit die Rede sein können.

Wenn hiernach die Kunst im Wesentlichen nur Secundärempfindungen bewirken kann, so ist es darum doch immer noch möglich, daß sie auch in andren Empfindungen den Antrieb zur Bethätigung fände, daß sie auch noch andre Empfindungen auszudrücken strebte oder auszudrücken vermöchte.

Zwar, daß sie jemals Empfindungen des Geruchs und Geschmacks oder des Tastsinnes und Wärmegefühls ausdrücken wolle, wird sicher niemand behaupten. Mit den Empfindungen des Gemeingefühls und des Bewegungsgefühls dagegen dürfte es sich anders verhalten. Sie in der That mögen fast immer in die Empfindungen der beiden geistigen Sinne mit einfließen. Ob für sie aber auch





ein selbständiger künstlerischer Ausdruck gewonnen werden kann, muß mindestens zweifelhaft erscheinen. Wohl keine künstlerische Betätigung dürfte auf sie allein zurückzuführen sein. Gewiß wenigstens nicht auf das Gemeingefühl, auf die Empfindungen rein physischer Lust und rein physischen Schmerzes. Es blieben daher nur die Empfindungen des Bewegungsgefühles übrig, dessen Vorstellungen aber ausschließlich freie Objectvorstellungen sind, und für welche daher auch dasselbe gelten würde, was von den Empfindungen der beiden geistigen Sinne eben gesagt werden konnte. So will denn die Kunst, und da er zur Kunst erhoben werden kann, auch der musikalische Accent der Sprache, auf's Zweifelloseste wesentlich nur Secundärempfindungen sowohl ausdrücken, wie bewirken, Empfindungen, welche nicht als reine Naturproducte zu bezeichnen sind, weil sie mit auf der auffassenden Thätigkeit des Subjectes unter dem zwecksetzenden Einflusse des Willens beruhen.

Ob aber einer jeden solchen Empfindung nicht in unmittelbarer Weise ein Empfindungslaut entsprechen könne und müsse, ist aber eine durchaus andere Frage. Noch immer könnten die Laute und Töne ihrem Ursprünge nach die unmittelbaren Erfolge von Empfindungen sein, gleichviel, woher diese Empfindungen stammen.

Der ersten Annahme läßt sich jedoch entgegenhalten, daß viele Empfindungen überhaupt nicht durch Laute und Töne, viele andre wenigstens nicht durch einfache Laute und Töne, sondern erst durch eine bestimmte Folge derselben ausdrückbar sind; ja daß endlich die Laut- und Tonverhältnisse und Verbindungen selbst wieder Empfindungen und zwar Empfindungen ganz eigenthümlicher Art bedingen — was Gervinus in seiner Theorie nicht genügend beachtet hat.

Liegt doch eben hierin einer der Gründe, warum die dem Kunstwerk entsprechende Empfindung niemals vollkommen derjenigen Empfindung entsprechen kann, welche der Künstler darin zum Ausdruck bringen wollte. Wird ihm doch selbst in diesem Ausdrucke seine Empfindung in einer neuen, durchaus eigenthümlichen Weise geoffenbart; daher denn alles künstlerische Schaffen schon aus die-





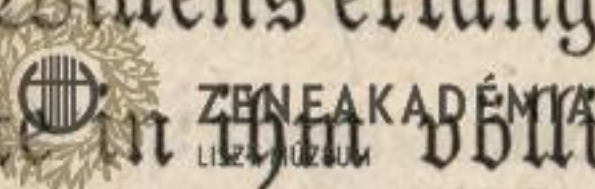
sem Grunde nicht nur eine Offenbarung für Andre, sondern eine Sich-Selbst-Offenbarung des schaffenden Künstlers ist.

Nicht minder gewichtige Bedenken aber lassen sich auch gegen jene zweite Voraussetzung erheben.

Von seinem ersten Athemzuge an befindet sich im bewußten Zustande der Mensch in einem ununterbrochenen Wechsel mannichfaltiger Empfindungen, wie denn Bewußtsein ohne Empfindung überhaupt schlechthin undenkbar ist. Zunächst nur von primären Empfindungen, von Empfindungen seines Gefühlsinnes, zu denen sich dann auch allmählig die Empfindungen der übrigen Sinne gesellen. Wie wenigen dieser Empfindungen aber scheinen unmittelbar Laute entsprechen zu müssen! Giebt es doch Kinder, welche die erste Zeit ihres Lebens auch wachend in fast ununterbrochener Stille verbringen. Nur bestimmte Empfindungen, nur bestimmte Grade dieser Empfindungen scheinen daher immer und ganz unmittelbar Empfindungslaute zu bedingen. Indes bemerken wir bald den Einfluß der zwecksetzenden Thätigkeit des Willens auf gewisse Bewegungen, und so auch auf die Bewegungen derjenigen Organe, welche Laute und Töne zur Folge haben, auf ~~den organischen~~ <sup>LISZT MÚZEUM</sup> Stimmittel. Und unter diesem Einflusse sehen wir nicht nur die Zahl der Laute und Lautverhältnisse rasch in's Unendliche wachsen, sondern auch wie diese Laute und Lautverhältnisse sehr bald eine charakteristische Bestimmtheit erlangen, deren sie bis dahin völlig entbehrten. Selbst später können wir wahrnehmen, wie aus dem noch immer rohen Lautmaterial unter zweckmäßiger Anleitung und durch zweckmäßige Übung und Ausbildung der Stimmittel ganz neue Lautbildungen, die Bildungen von eigentlichen reinen und vollen Tönen, die Bildungen regelmäßiger Tonreihen und Tonfolgen hervorgehen, ja wie hierbei selbst ganz neue Laute, ganz neue Töne entstehen. Und sie entstehen nicht etwa als unmittelbarer Ausdruck von Empfindungen, noch zu dem Zwecke, Empfindungen Ausdruck zu geben, sondern als die Erfolge gewisser zum Zweck gesetzter Bewegungen, und aus dem Antriebe, gewisse Tonverhältnisse herzustellen, welche sich aus bereits gewonnenen ableiten lassen.





So glaube ich denn nach allen Seiten hin genügend erwiesen zu haben, daß der musikalische Accent in jedem Falle ein Product bewußter und zugleich unbewußter, vom Willen theils gar nicht, theils nur mittelbar, theils aber auch ganz unmittelbar beeinflusster Thätigkeit, mithin kein reines Naturproduct, sondern ganz zweifellos ein Product der Cultur ist. Weshalb er denn auch nicht, wie Gervinus behauptet, das von der Natur dem Menschen unmittelbar gegebene Vorbild der musikalischen Nachahmung sein kann. Insofern er zur Kunst erhoben wird, wie in der „richtigen Declamation“ oder in dem angemessenen Vortrage der Dichtung, schließt er vielmehr ein künstlerisches Moment mit Nothwendigkeit in sich ein, welches ebenso wie alle Kunst schon selbst mit auf Nachahmung beruhen müßte. Was aber seine Unmittelbarkeit betrifft, so ist sie zwar, wie aus dem Gesagten hervorgeht, zum Theil eine wirkliche — zum andern Theil indeß nur eine scheinbare. Welcher Schein auch hier wieder auf der Fertigkeit beruht, welche der Mensch in allen seinen bewußten Thätigkeiten unter dem zwecksetzenden Einflusse des Willens erlangen kann. Sieht man von diesem zwecksetzenden Momente  ab, dann freilich wird auch der musikalische Accent, so wie jedes andre Culturproduct, nur noch als bloßes Naturproduct aufgefaßt werden können.

Ist aber nun, wie Gervinus weiter behauptet, dieser musikalische Accent (was er auch sei) wirklich das einzige Mittel, den Empfindungen in der Sprache Ausdruck zu geben? Ist die Sprache, abgesehen von ihm, wirklich immer nur eine Sprache der Begriffe und des Verstandes? Oder wie er dies an einer Stelle noch bestimmter betont, ist die Schriftsprache, die dieses Accentes entbehrt, weil sie ihn nicht zu bezeichnen weiß, wirklich für die Empfindung nur starres Eis, bis der beseelende Ton, bis der musikalische Accent sie schmilzt?


Der Mensch findet in seinen begrifflichen Vorstellungen für Alles, was er durch seine auffassende Thätigkeit aus seinen Sinnesvorstellungen gewinnt, und für dessen Bedeutung in seinem Bewußtsein nicht nur einen entsprechenden sinnlichen Ausdruck, sondern zugleich das Mittel, dieses Alles selbst wieder in neue, seinen Zwecken





entsprechende Verhältnisse und Verbindungen bringen zu können. Er gewinnt diesen zweckentsprechenden Ausdruck, wie ich schon sagte, nur auf zwei Sinnesgebieten, dem des Gehörs und dem des Gesichtes, und er bildet die darin gewonnenen Mittel dort zur Lautsprache und hier zunächst zur mimischen Sprache aus.

Beide Sprachweisen beruhen auf gewissen organischen Functionen, welche gewisse körperliche Bewegungen bedingen: Aber während die Vorstellungen der mimischen Sprache ganz in diesen Bewegungen selbst beschlossen liegen, daher die Wahrnehmbarkeit dieser letzteren hier ganz wesentlich ist, sind die Vorstellungen der Lautsprache immer nur erst in den lautbaren Erfolgen dieser Bewegungen gelegen, daher deren Wahrnehmbarkeit hier ganz bedeutungslos bleibt.

Wir würden es indeß wohl kaum für möglich halten, daß jene sichtbaren körperlichen Bewegungen wirklich zu einer Sprache der Begriffe verwendet werden könnten, wenn uns nicht in der Sprache der Taubstummen ein Beispiel hierfür gegeben wäre. Zwar ist diese Sprache keine selbstständig entwickelte, vielmehr zum größten Theile von der schon ausgebildeten Lautsprache abgeleitet. Dennoch erscheint sie gegen  **ZENEAKADÉMIA** LISZT MÚZEUM solchem Grade unvollkommen und unzulänglich, daß es begreiflich wird, warum die mimische Sprache, als Sprache der Begriffe, überall da, wo die Lautsprache zur Entwicklung kommen konnte und auch wirklich zur Entwicklung kam, zu keiner höheren selbstständigen Ausbildung gedieh, sondern dieser immer nur untergeordnet und dienstbar blieb.

Um so mehr mußte sich das Bedürfniß geltend machen, auch für den geistigsten, weil objectivsten der Sinne, für den Gesichtssinn, eine wo möglich eben so vollkommene und doch nicht zugleich so vergängliche Sprache, wie die zu gewinnen, welche für den Gehörsinn bereits erworben in der Lautsprache vorlag.

Dies wurde denn auch und am vollkommensten durch Uebertragung der in dieser letzteren dargebotenen Lautverhältnisse auf ein sichtbares Medium, freilich nicht ohne Abstraction, und darum auch nicht ohne alle Einbuße, in der Schriftsprache erreicht.

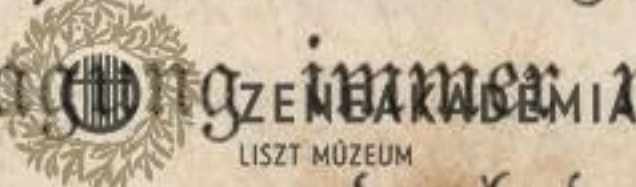
Wenn die Lautsprache, wenigstens in ihren Anfängen, unter





einen gewissen abstrahirenden Gesichtspunkt gerückt, noch als Naturproduct aufgefaßt werden konnte, so scheint dies für die Schriftsprache selbst in ihren Anfängen unmöglich, da auch diese sich noch immer als bedeutsame Merkmale einer schon sehr gesteigerten Culturentwicklung geltend machen.

Wie nun die Schriftsprache nichts als eine Uebertragung der Lautsprache ist, so hat sie auch ihre Bedeutung nur in dieser und ist hierdurch ihrem ganzen Wesen nach eine Zurückverweisung und Anweisung auf sie.

Kann man dasselbe Wort nicht nur sprechen, sondern auch schreiben, nicht nur hören, sondern auch sehen, so muß doch das geschriebene und gesehene Wort, um seine ursprüngliche Bedeutung zurückzugewinnen, immer erst wieder zu einem gesprochenen und gehörten, das ist: zu einem lautbaren Worte werden. Darum Niemand in der Schriftsprache denkt, darum alles Denken ein inneres lautbares Sprechen ist, darum das Lesen nicht nur in der Auffassung der sichtbaren Schriftworte, sondern zugleich in der, sei es offenbaren oder nur heimlichen Uebertragung in die Lautsprache besteht. Obschon diese Uebertragung  immer nur mühsam und allmählig erlernt werden kann, so vermag doch der Mensch darin eine Fertigkeit zu erlangen, welche ihr den Schein vollster Unmittelbarkeit verleiht.

Es wird hiernach einleuchten, warum die Dichtkunst, obschon sie sich jetzt fast durchgehend der Schriftsprache bedient, nicht zu den sichtbaren, sondern zu den lautbaren Künsten gehört. Das lautbare Wesen der Sprache ist dem Dichter ganz wesentlich. In ihm allein kann er Verhältnisse ausbilden, welche solche Wirkungen bedingen, wie er erzielen will. Und wie er hört, was er schreibt, und damit auf den Sinn des Gehörs zu wirken trachtet, so müssen auch wir ihn hören, um jene Wirkungen erfahren zu können, und hören ihn auch, selbst wenn wir seine sichtbaren Schriftworte nur sehend aufzufassen scheinen.

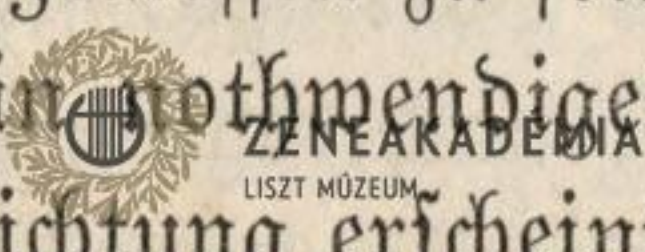
Nur scheinbar also abstrahirt der Dichter von der Lautsprache, indem er sich der Schriftsprache bedient. Wie könnte auch sonst wohl vom Wohlflange, vom Rhythmus einer geschriebenen Dichtung





die Rede sein? Er bedient sich ihrer, weil er darin einen bleibenden, mithin einen über Zeit und Raum verbreitbaren, Ausdruck gewinnen kann. Er würde sich ihrer aber nicht bedienen können, wenn er dabei ganz von der Lautsprache abstrahiren müßte, wenn er nicht in denen, welche ihn hören und immer nur hören sollen, die Fertigkeit voraussetzen dürfte, das was er geschrieben, indem er es hörte, zu hören, indem sie es sehen.

Doch wenn auch nicht von der Lautsprache überhaupt, so mußte der Dichter hier doch vielleicht von einem der Dichtung wesentlichen Bestandtheile, von dem musikalischen Accente derselben abstrahiren, welcher, wie Gervinus sagt, in der Schriftsprache selbst keine Bezeichnung finden kann.

Zwar begnügen wir uns meist mit der äußerlich lautlosen Aufnahme der Dichtungen. Zu der ihrem Wesen nach vollkommenen Darstellung gelangt dieselbe indeß nur in ihrer lautbaren Objectivirung, und diese fordert eben so unbedingt eine angemessene Betonung, wie es wieder das erste Erforderniß der musikalischen Betonung ist, der Dichtung angemessen zu sein. Obschon demnach der musikalische Accent als ein  notwendiges Moment der vollkommenen Objectivirung der Dichtung erscheint, so finden wir doch zur Zeit das Werk der Dichters fast immer schon in der Schriftsprache beschlossen. Der Mitwelt, wie im glücklichen Falle den nachlebenden Geschlechtern, überliefert er es fast ausnahmslos nur in dieser Gestalt. Er begiebt sich daher ganz unzweifelhaft eines bestimmten Theiles der der Dichtung in ihrer vollkommenen Objectivirung gestellten Aufgabe, der um so schwerer wiegen müßte, wenn, wie Gervinus behauptet, die Schriftsprache für die Empfindung wirklich so lange starres Eis bliebe, bis der beseelende Ton, bis der musikalische Accent sie schmilzt.

Bevor ich das Letzte einer Prüfung unterziehe, sei es erlaubt zu fragen: Ob der Dichter nicht schon in der Lautsprache, lange bevor er sich der Schriftsprache bedienen konnte, bei seiner Dichtung von dem musikalischen Accente absehen mußte? Ob der musikalische Accent nicht schon früher ein erst nachträglich, behufs





ihrer vollkommenen Objectivirung, zur Dichtung hinzutretendes Moment war?

In den ersten Zeiten poetischer Entwicklung, so lange es keine Schriftsprache gab, mußten Dichtung und Vortrag vom Dichter immer in Einem gegeben werden. Sie brauchten darum noch keineswegs beide aus einer und derselben Empfindung, aus einem und demselben Empfindungszustande hervorzugehen. Vielmehr war dies überhaupt nur möglich in dem einzigen Falle der Improvisation.

Denn schon wenn der Dichter sein ursprünglich improvisirtes Gedicht auf's Neue aus der Erinnerung vortrug, lag dem ein zweites, von jenem ersten Empfindungszustande verschiedenes subjectives Moment zu Grunde. Und diese Verschiedenheit mußte bestimmter hervortreten, wenn seine Dichtung nicht von ihm selbst, sondern von denen, welche ihn hörten, aus deren Erinnerung und aus deren Empfindung zum Vortrag gelangte.

In ihrer Verbreitung nach Raum und Zeit war also die Dichtung, hinsichtlich ihres Vortrags, schon seit ihren frühesten Anfängen, an ein zu ihr erst nachträglich hinzutretendes subjectives Moment verwiesen. Und auch ursprünglich mochte sie wohl nur in den seltneren Fällen reine Improvisation gewesen sein.

Je mannichfaltiger und zugleich bestimmter die Zwecke der Dichtung aber wurden, je sorgfältiger Dichtung, wie Vortrag die Mittel und Formen erwägen mußten, um diese Zwecke am vollkommensten zu erreichen, um so entschiedener mußten auch beide auseinander treten und hierbei zugleich offenbaren, daß sie selbst da, wo sie aus einem und demselben Empfindungszustande hervorzusprossen schienen, wie in der reinen Improvisation, doch im Grunde aus zwei verschiedenen Momenten desselben hervorgingen.

Denn immer waren es ja andre Wirkungen, waren es andre Empfindungen, welche die Dichtung, abgesehen von der musikalischen Betonung und welche sie in ihrer Vereinigung mit dieser hervorrief. Schon hier hätte es klar werden müssen, daß die eine von diesem Empfindungszustande immer nur das ausdrücken konnte,





was der andern nicht ausdrückbar war. Vermochte doch auch die Betonung den Empfindungszustand, aus dem sie hervorging, noch nicht zu erschöpfen. Auch er mußte noch einen andren Ausdruck durch die Mittel der mimischen Sprache zu finden, die so als Sprache der Empfindung eine Bedeutung erhielt, die ihr als Sprache der Begriffe versagt blieb, und die zu einer nahezu selbständigen künstlerischen Ausbildung derselben führte.

Es beruht auf dieser Verschiedenheit der ihnen zu Grunde liegenden subjectiven Momente, daß die Improvisation keine Gewähr für die einander entsprechende Güte von Dichtung und Vortrag ist, und daß die Kunst der Dichtung und die Kunst des Vortrags zu gesonderter Ausbildung gelangen konnten, wie ja auch eine jede von ihnen ganz verschiedene organische Voraussetzungen hat.

Darum können bedeutende Dichter ihre Werke häufig nur mittelmäßig vortragen und die größte Kunst des Vortrags ist selten oder nie mit einer gleich großen dichterischen Befähigung verbunden.

Auch sehen wir im Fortschritte der poetischen Entwicklung Formen entstehen, die, wie die dramatischen, zu ihrer vollkommenen Objectivirung die Trennung von Dichtung und Vortrag geradezu voraussetzen.

Nach alle diesem hat also der Dichter, indem er sich der Schriftsprache bediente, kaum in größerem Maaße von dem musikalischen Accente zu abstrahiren nöthig gehabt, als dies schon in der Lautsprache geschehen war und geschehen mußte.

Unstreitig war hier und dort in dem Empfindungszustande, aus welchem die Dichtung entsprang, zugleich das Moment mit gegeben, aus welchem auch der musikalische Vortrag derselben hervorgehen konnte. Doch wenn der Dichter, um die Zwecke der ersteren zu fördern, von diesem letzteren absah und absehen mußte, so brauchte er deshalb, wie es sich zeigen wird, bei seinem poetischen Schaffen von letzteren ihm zu Grunde liegenden Momente selbst doch noch nicht abzusehen.

Ja er würde sogar von dem besonderen Ausdruck desselben, d. i. von dem musikalischen Accente, und damit von der





vollkommenen Objectivirung der Dichtung nicht haben absehen können, wenn sich die wesentlichen Zwecke derselben nicht schon in der Schriftsprache erreichen ließen, wenn nicht schon in dieser wenigstens die wesentlichen Bedingungen zu ihrer vollkommenen Objectivirung gegeben werden konnten.

Gervinus wird sicher der Letzte sein, die tiefen Wirkungen der Dichtung, so wie sie uns in der Schriftsprache vorliegt, zu bestreiten, er, der sie ja in einer Fülle, wie kaum noch ein Andrer in sich aufnahm und sie doch meist nur durch das Auge in sich aufnehmen konnte. Wie sollte er daran zweifeln, daß sie auch so schon die Macht besitze, zu rühren, zu erregen, ja zu erschüttern, er, der des Goethe'schen Wortes eingedenk ist: „Daß dem Dichter ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz mache“ und der sich hierfür nur auf seine eignen Worte und Schriften zu berufen brauchte.

Und doch soll, nach ihm, andrerseits die Sprachschrift erst durch den beseelenden Ton, durch den musikalischen Accent diesen Zauber zu üben vermögen, bis dahin aber für die Empfindung nur starres Eis sein.

Sollen wir diesen Widerspruch zu lösen versuchen, indem wir ihm den Gedanken zuschieben, daß, wie wir im Lesen das Geschriebene nicht nur sehen, sondern auch hören, uns im Hören zugleich, wenn auch nur leise, der musikalische Accent mit vorschweben müsse, und daß nur dieser es sei, welcher, das Eis der Sprachschrift schmelzend, erst alle die erstaunlichen Wirkungen der Dichtung, jene Fülle und Mannichfaltigkeit der Empfindung bedingt?

Fragen wir lieber, warum, wenn er uns vorschweben sollte, was ich nicht läugnen will, warum er uns überhaupt vorschweben kann, ja vorschweben muß? Fragen wir lieber, was für Empfindungen es überhaupt sind, denen der musikalische Accent einer Dichtung Ausdruck zu geben strebt, ja denen er Ausdruck geben soll, und woher sie ihm kommen?

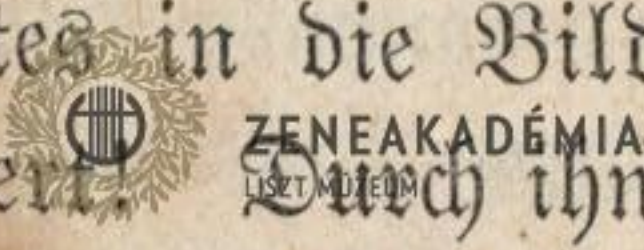
Beides wird, wie ich denke, sich auf nichts Andres zurückführen lassen, als auf die Dichtung, insoweit diese schon in der Schriftsprache beschlossen ist. Oder wo sonst könnte der Maafstab für die





„richtige Declamation“, für den angemessenen Vortrag derselben gefunden werden, wenn nicht in dem beschlossenen Zusammenhange der Verhältnisse, welche sie darbietet, in der diesem Zusammenhange angemessenen Auffassung, in der Empfindung endlich, die dieser Auffassung entspricht?

Warum auch sollte der Dichter nicht schon in der Schriftsprache, da sie die Anweisung auf die Lautsprache ist, die Elemente und Mittel finden, um einen bestimmten Theil seiner Empfindungen Ausdruck geben zu können?

Wohl ist die Bildung der Wortlaute zunächst nur auf eine Bezeichnung von begrifflicher Bedeutung gerichtet. Beiläufig aber gewinnt sich der Mensch darin auch noch das Material zur Bildung von Lautverhältnissen, die, wenngleich nicht an und für sich, so doch in ihrem weiteren Zusammenhange, von eigenthümlich aesthetischer, ja selbst von musikalischer Wirkung sein können. Der Reim, die Alliteration sind dafür sprechende Beispiele. Und in wie hohem Maasse werden ihm diese Mittel und Wirkungen nicht noch durch den Eingang des Wortaccentes in die Bildung der Worte und Sprache vermehrt und gesteigert?  Durch ihn ja allein weiß er sich seine rhythmischen Verhältnisse zu schaffen, deren Monotonie er durch zweckmäßige Benutzung des ebenfalls in die Sprache und deren Verbindungen mit eingehenden rhetorischen Accentes in charakteristischer und bedeutsamer Weise zu unterbrechen und zu beleben versteht.

So werthvoll ihm aber alle diese Verhältnisse auch sind: immer wird sie der Dichter doch denjenigen unter- und einordnen, die er sich in der Verbindung der Wortlaute, ihrer begrifflichen Bedeutung nach, gewinnt. Es ist eben die besondrer Natur und Bedeutung dieser Verhältnisse, deren Medium ihnen wesentlich ist, worauf die dichterischen Wirkungen vorzugsweise beruhen und die er durch jene andren Verhältnisse nur noch zu erhöhen und näher zu bestimmen trachtet.

So fehlt es ihm denn schon in der Schriftsprache nicht an den Mitteln, Empfindungen auszudrücken und zu bewirken. Und wenn





er auch darin vom musikalischen Accente selbst noch absehen mußte, so war doch in dem Empfindungszustande, aus welchem er dichtete, schon immer ein subjectives Moment auch hierzu gegeben, das nicht ohne allen Einfluß auf die Bildung der reinen Wortlaut-Verhältnisse der Dichtung zu bleiben brauchte. Wird doch dem Dichter, indem er hört, was er schreibt, hierbei der musikalische Accent schon mit vor-schweben; und er schwebt ihm nur vor, insofern und weil er die Verhältnisse und Formen, welche er bildet, und indem er sie bildet, auf jenes eigenthümliche Moment seines Empfindungszustandes bezieht.

Je mehr es dem Dichter gelingt, jenem Momente durch diese Kraft der Beziehung in den Wortlaut-Verhältnissen mit Ausdruck zu geben, um so bestimmter wird schon in diesen eine Anweisung auf den musikalischen Accent seiner Dichtung, werden darin die Bedingungen auch schon für diesen gegeben sein.

Kein Dichter besaß die Kraft dieser Beziehung in gleich hohem Grade wie Shakespeare, der daher für das hier Gesagte das beredteste Beispiel ist. Wie seine Dichtungen dem Vortrage die höchsten Aufgaben stellen, kommen sie ihm auch mit fast zwingender Gewalt durch die Macht, die Bestimmtheit, die charakteristische Eigenthümlichkeit seines sprachlichen Ausdrucks entgegen.

Aber keine Kunst würde doch ausreichen, den musikalischen Accent in der Schriftsprache so zu bezeichnen, wie dies für den begrifflichen Wortlaut der Fall ist. Und Gervinus weist mit Recht darauf hin, wie alle Versuche denselben durch Zeichen oder Noten zu fixiren, vergeblich blieben und vergeblich bleiben mußten. Schon deshalb, weil ihm immer ein neues subjectives Moment zu Grunde liegt, dessen Besondrung ihm wesentlich ist.

Denn nicht darum bloß handelt es sich im musikalischen Accente der Dichtung, die vom Dichter in der Schriftsprache gegebenen Verhältnisse einfach in die Lautsprache zu übertragen, sondern in diese zu übertragenden Verhältnisse Empfindungen mit einfließen zu lassen, die, obschon ganz von der Dichtung bewirkt und bestimmt, doch nicht die unmittelbaren Empfindungen des Dichters, sondern des Vortragenden, oder wenn schon die Empfindungen des Dichters, so





doch diese nur in der Besondrung der Empfindungen des Vortragenden sind.

Darum wird auch der letztere, selbst wenn er bloß auf die Offenbarung der Empfindungen des Dichters gerichtet sein sollte, doch immer nur seine eignen offenbaren können, indem er sie aber offenbart, immer nur auf die Offenbarung der Empfindungen des Dichters gerichtet sein dürfen, wie diese in dem beschlossenen Zusammenhange der Verhältnisse seiner Dichtung Ausdruck gefunden haben, da seine eignen Empfindungen nur hierdurch bedingt und bestimmt werden sollen.

Nur weil dem musikalischen Accente die Besondrung des ihm zu Grunde liegenden subjectiven Momentes wesentlich ist, kann der Vortrag der Dichtung selbst wieder zur Kunst erhoben werden.

Ein Seitenblick auf die Baukunst wird dies am deutlichsten darthun. Auch hier ist der Künstler gehalten, sein Werk zunächst in einer Form darzubieten, bei welcher noch von dessen vollkommener Objectivirung abgesehen werden muß, in welcher aber die Bedingungen für diese schon auf das Bestimmteste gegeben sind. Diese Objectivirung selbst, die Ausführung seines Werkes, ist hier in noch dringlicherer und umfassenderer Weise auf die Bethätigung Anderer verwiesen, welche zwar, wie überhaupt jede Thätigkeit, ebenfalls aus einem neuen subjectiven Momente hervorgeht, dessen Besondrung ihr jedoch nicht nur nicht wesentlich ist, sondern sich überhaupt gar nicht in ihr mit geltend machen soll und darf, wenigstens nicht insoweit es sich dabei um die Uebertragung von rein meßbaren Verhältnissen handelt, von Verhältnissen, welche in Nichts alterirt werden dürfen, wenn sie nicht ihre ursprüngliche Bedeutung verlieren sollen.

Aber eben weil hier die Thätigkeit zwar nicht des subjectiven Momentes ermangelt, der Zweck derselben den Einfluß von dessen individueller Besondrung jedoch völlig ausschließt, wird der geschickteste Steinmetz, obschon an dem Kunstwerke thätig, doch niemals daran selbst mit zum Künstler werden können.

Wie mit dem dichterischen Vortrage verhält es sich hierin nun auch mit aller Nachahmung in der Kunst. Auch sie kann nur kraft





der Besondrung eines ihr mit zu Grunde liegenden subjectiven Momentes zur künstlerischen erhoben werden, selbst da, wo die Nachahmung eines bestimmten Naturobjectes (wie im Porträt) ausgespro-  
 enster Zweck ist.

So sind uns z. B. die hier einschlagenden Meisterwerke eines Velasquez nicht nur darum so unschätzbar und unerseßbar, weil die momentane menschliche Erscheinung darin mit so überzeugender Treue und mit dem vollen Ausdrucke des Lebens wieder gegeben, das Flüchtige darin für immer festgehalten worden ist — sondern weil in der charakteristischen Eigenthümlichkeit und Bedeutung der Erscheinung eines uns sonst vielleicht ganz fremden und gleichgültigen Menschenlebens des Künstlers Eigenthümlichkeit und Bedeutung selbst einen ebenso lebendig zu uns sprechenden Ausdruck gefunden hat, weil die Eigenthümlichkeit und Bedeutung seines Objectes nur eben hierdurch einen solchen Ausdruck finden konnte.

Mußte sich doch die Bedeutung der Subjectivität des Künstlers schon in der Auffassung der ihm in seinem Naturobjecte dargebotenen Verhältnisse geltend machen, das hierdurch erst die Bedeutung in seinem Bewußtsein gewann, die er in seiner Darstellung so herrlich zum Ausdruck brachte, in welche daher, obschon sie nur ganz auf die Wiedergabe dessen gerichtet war, was er in seinem Objecte auffaßte, seine Subjectivität und deren künstlerische Bedeutung bis in die letzten Verhältnisse mit einfließen mußte.

Was immer die Kunst uns offenbaren mag, sie kann und soll es uns nur durch die Subjectivität des Künstlers offenbaren, deren Besondrung hierbei wesentlich ist. Nicht jede Subjectivität aber ist eine künstlerische, noch ist die künstlerische schrankenlos. Die Grenzen und Bedingungen der Kunst sind vielmehr auch die ihren. Sie darf sich nicht Zwecke setzen, die außerhalb ihres Gebietes liegen, noch diese Zwecke anders, als mit den ihnen angemessenen Mitteln zu erreichen streben. Ihr vornehmster Zweck aber ist Darstellung, Objectivirung. Was sie auch darstellen wolle, sie muß es mit ihren Mitteln darstellen können und mit ihren Mitteln nichts wollen, wie






darstellen, möge dies nun ein Object der Natur, möge des Künstlers eigne Empfindung das Object seiner Thätigkeit sein.

Nachdem ich somit versucht habe, das Verhältniß des musikalischen Accenten zur Dichtung einigermaßen aufzuhellen, wende ich mich noch den letzten der mir hier vorliegenden Fragen zu: Inwiefern hiernach nämlich der musikalische Accent der Sprache das Vorbild musikalischer Nachahmung noch sein könne — und inwie weit die Musik an die Nachahmung desselben überhaupt und an die Nachahmung der ihm eigenthümlichen und wesentlichen Vereinigung mit dem Worte insbesondre gebunden sei?

Vor allem muß hier in's Auge fallen, wie die Tonkunst, sobald sie sich, gleich der Dichtkunst, der Schriftsprache, oder, wie wir sagen, der Notensprache bedient, auch wie diese auf die vollkommene, lautbare Objectivirung, auf den Vortrag ihres Werkes selbst, noch verzichten muß. Wie sehr sie daher auch sonst den musikalischen Accent etwa nachahmen möchte, von der diesem wesentlichen Besondrung des ihm zu Grunde liegenden subjectiven Momentes müßte sie doch dabei absehen.

Jener Verzicht wird aber  der Tonkunst nicht etwa erst durch die Notensprache auferlegt, sie sieht sich vielmehr schon darum mit auf diese verwiesen, weil sie ihn bereits aus andren und ähnlichen Gründen leisten mußte, wie ich sie oben für die Dichtkunst dargelegt habe, nur daß sie hier fast noch dringlicher sind. Nicht bloß die polyphone Musik, selbst schon der Einzelgesang nöthigte vielfach dazu.

Wie nun die Schriftsprache nur eine Anweisung auf die Lautsprache ist, so ist auch die Notensprache nur eine Anweisung auf den Ton. Nur wenige werden hier immer die Fertigkeit haben, das Gelesene sofort in Tönen zu hören, und nicht, wie bei der Dichtung, wird man sich hier mit solchem inneren Hören begnügen wollen. Die lautbare Objectivirung ist deshalb hier viel entschiedener geboten, als dort. Sie wird unabweisbar.

Auch Gervinus bringt die hier berührten Verhältnisse bei seinen Einwänden gegen die reine Instrumentalmusik zur Sprache. Wo es sich dagegen bei ihm um die Nachahmung des musikalischen





Accenten handelt, zieht er sie nicht in Betracht. Und doch mußte einleuchten, daß, wenn der musikalische Accent schon deshalb nicht notirt werden kann, weil sich in ihm ein subjectives Moment geltend macht, dessen Besondrung ihm wesentlich ist: die Notensprache, und, insofern die Tonkunst ihre Werke uns zunächst nur in dieser übermittelt, auch alle Musik, bei etwaiger Nachahmung des musikalischen Accenten von jenem ihm wesentlichen Momente völlig absehen muß.

Freilich entzieht er sich der Notirung auch noch aus einem andren Grunde, der in seinem Verhältnisse zu den begrifflichen Wortlauten und deren Verbindungen beruht.

Denn so wie der Wort- und der rhetorische Accent, muß auch der musikalische sich diesen letzteren immer unter- und einordnen. Erst in dem Wortlaute, in dem er zugleich seine Grenze findet, erhält der Ton die Bedeutung des musikalischen Accenten, der keine außer ihr hat; er wird zur Betonung und seine Verhältnisse sind daher nicht eigentlich Ton-, sondern Betonungs-Verhältnisse.

Den musikalischen Accent abstrahiren, heißt deshalb im Grunde nichts Andres, als ihn geradezu aufheben, da man, um es zu thun, nicht nur von dem ihm wesentlichen subjectiven Momente, sondern auch von der ihm eigenthümlichen Verbindung mit dem Worte, in dem allein er seine Bedeutung findet und hat, abstrahiren müßte.

Das letztre wäre denn auch die Musik, insofern sie ihn nachahmen wollte, genöthigt zu thun, schon weil sie notirbar ist. Zwar dürfte man einwenden, wie sie doch immer nur scheinbar davon abzusehen brauche, wie sie sich ja im Gesange ganz ausdrücklich die Verbindung mit dem Worte selbst wieder zum Zwecke setzt, und es sich hier doch wesentlich mit um die Frage handelt: ob dies nicht alle ächte Musik eigentlich solle und müsse?

Doch abgesehen davon, daß der Tonsetzer innerhalb der Notensprache diese Verbindung, wie sehr sie ihm auch vorschweben und seinen Tonsatz mit bestimmen möge, nie selber vollziehen kann, ist die von ihm im Gesange bezweckte Verbindung von Wort und Ton,





auch eine wesentlich andre, eine der des musikalischen Accenten, sowohl der Form, wie der Bedeutung nach, geradezu entgegengesetzte.

Nicht, wie im musikalischen Accente, muß der Ton hier in den Wortlaut ein- und in ihm untergehen, um die Bedeutung der begrifflichen Wortlautverhältnisse näher zu bestimmen — hier, umgekehrt, muß das Wort in den Ton eingehen, sich in dessen unbestimmte Grenzen verlierend; hier umgekehrt muß das Wort die Bedeutung der Tonverhältnisse näher bestimmen. Und wenn es dort darauf ankommt, durch den Zutritt des Tons noch gewisse subjective Beziehungen des Wortes zu offenbaren, die in den Verhältnissen der begrifflichen Wortlaute allein den zureichenden Ausdruck nicht finden konnten, so gilt es dagegen hier gewisse objective Beziehungen des Tones deutlich zu machen, die durch die bloßen Tonverhältnisse überhaupt nicht, oder doch nicht zureichend zu bezeichnen sind.

Die Musik müßte also bei der muthmaßlichen Nachahmung des musikalischen Accenten nicht nur scheinbar, sondern wirklich von jenen ihm wesentlichen Momenten abstrahiren, und es fragt sich was dann überhaupt an ihm noch als Object der Nachahmung übrig bleiben könnte?

Es möchte scheinen: Die bloßen Tonverhältnisse, welche in ihm zu Betonungsverhältnissen wurden. Und ohne Zweifel wäre damit gefunden, was einzig notirbar, was in einem gewissen Sinne selbst schon Musik ist. Nur, daß es dann hierzu bloß jener Abstraction, und nicht noch der Nachahmung bedürfte.

Indessen ist die Natur dieser Verhältnisse selbst eine viel zu schwankende, um sich ein für allemal fixiren zu lassen, und, was ungleich wichtiger ist: Die Bedeutung der Tonverhältnisse des musikalischen Accenten ist eine wesentlich andre, wie die der Tonverhältnisse der Musik überhaupt, und der des Gesanges insbesondere.

Denn wäre das nicht, so müßten die Tonverhältnisse des musikalischen Accenten jeder Dichtung sich gleichmäßig zur Nachahmung eignen, alle Dichtungen sich in gleichem Maasse dem recitirenden Vortrage, wie dem Gesange entgegenbieten.






Wie viele Dichtungen jedoch, die dem musikalischen Accente die höchsten und glänzendsten Aufgaben stellen (man denke der Shakespear'schen Dramen), widerstreben der direkten musikalischen Behandlung durchaus, und umgekehrt werden nicht selten ächt musikalische Texte dem recitirenden Vortrage nur dürstige Ausbeute bieten.

Wenn es daher Dichtungen giebt, die Beiden in gleichem Maasse entgegenkommen, so werden wir doch schon aus diesen Thatfachen zu schließen berechtigt sein, daß es gleichwohl noch immer wesentlich verschiedene Momente und Verhältnisse sind, welche selbst in demselben Dichtungsobjecte, hier der Musiker, dort der Declamator, in's Auge faßt.

Zu diesem Schlusse werden wir, und in noch zwingenderer Weise, hingewiesen, wenn wir erwägen, wie die Musik ihre Zwecke, selbst wo sie die Verbindung mit dem Worte erstrebt, auf einem ganz andren Wege erreicht, wie der musikalische Accent; wie die Wirkungen beider, auch wo sie einer und derselben Dichtung entsprechen, immer ganz verschieden geartete sind, und wie verschieden darum auch ihre Zwecke und die diesen Zwecken zu Grunde liegenden Antriebe sein müssen.


Wie aber sollten  verschiedene Antriebe, Zwecke und Wirkungen sich da wohl noch so weit entsprechen können, wie Gervinus es fordert, dem der Gesang nur die künstlerische Nachbildung der empfindungs-gesättigten Töne der Rede, nur die künstlerische Ausbildung der Betonung der Schriftsprache, dem alle ächte, wahre Musik nur Gesang ist.

Zwar verkannte er nicht, daß die Dichtung von einer ganz bestimmten Beschaffenheit sein müsse, um für den Tonbildner überhaupt brauchbar zu sein. Er geißelt mit Recht die gedankenlose Wahl der Texte, ohne Rücksicht auf deren musikalische Angemessenheit. Er fordert ausdrücklich: der Dichter solle dem Componisten entgegenkommen, damit der Text „ebenso auf die Musik, wie die Musik auf die Dichtung“ gemacht erscheine. Ja, er geht selbst noch weiter. Nachdem er gewisse Gegensätze zwischen Händel und Shakespear aus der Verschiedenheit der Zwecke, Ziele und Mittel von Musik und Dichtkunst erklärt hat, (Verschiedenheiten, welche zugleich auf





einen Gegensatz zwischen Musik und musikalischen Accent mit hinauslaufen) preist er es an Händel, sich in seinen Meisterwerken ganz auf die Stoffe der Heroen- und Mythenwelt und der Idylle beschränkt zu haben, und fordert eine solche Beschränkung überhaupt von aller Musik, die nur auf die Darstellung „der großen Naturkraft der Triebe, Empfindungen und Leidenschaften“ gestellt erscheine, und welcher dagegen die Darstellung der „vollausgebildeten Menschen- natur der neueren Zeit mit all ihren vielfachen Bedürfnissen und Interessen, Kenntnissen und Bestrebungen, mit all ihren tiefer gelegten Triebfedern und Beweggründen“ völlig versagt sei.

Eine Ansicht, die immerhin anfechtbar ist. Denn warum sollte dem Tondichter verwehrt sein, die moderne Menschheit ausschließ- lich oder doch vorzugsweise von der Seite des Empfindungslebens darzustellen, dessen sie doch gewiß nicht entbehrt? Zumal Gervinus es billigt und lobt, wenn Shakespeare seine Römer und Hei- den mit „denjenigen Triebkräften“ ausstattet, die nur erst der neueren Menschheit erwachsen“, oder wenn Händel umgekehrt seinen Helden der Vorzeit „die erst den christlichen Jahrhunderten eigen- thümliche Empfindungstiefe und  verleiht.

Zutreffender ist es vielleicht, daran zu erinnern, wie die Griechen die musikalische Behandlung nur auf gewisse Theile des Drama's und auf bestimmte rhythmische Formen einschränkten, und wie im Fortschritt der musikalischen Entwicklung die rhythmischen Formen der Dichtung und der Musik immer entschiedener auseinander traten.

Doch welche gewichtigeren Abweichungen von seiner Theorie der Nachahmung muß nicht Gervinus selbst, dem Tonsetzer schon da zu- gestehen, wo es ihm nur gilt, das vollkommenste Muster und Bei- spiel derselben, Händel, gegen gewisse Angriffe und Ausstellungen in Schutz zu nehmen.

Da weiß er die Unterlegung neuer Texte zu älteren Compo- sitionen durch den vieldeutigen Charakter dieser Musikstücke und die unbestimmte Natur jener Texte zu rechtfertigen. Es beirrt ihn nicht, daß „die melodischen Gänge der Gavotte in einem Sange Othniel's





schon früher in einer Arie der Agrippina und in einem Sange des Frohsinnigen“ gebraucht waren, denn „auf welche frohgemuthe Worte von gleichem Maasse würden diese Töne nicht passen!“ „Wie häufig“, fügt er hinzu, „sind doch die Fälle, daß einerlei melodische Wendungen und Verflechtungen für völlig verschiedene Worte gleich angemessen erscheinen, die von einem einzigen ungemischten (?) Gefühlsausdruck ganz durchtränkt sind.“ Auch findet er statthaft, ältere Tonweisen, eigne wie fremde, in eigenthümlich neuer Behandlung auf Textworte von wesentlich andrem Charakter anzuwenden und diesen anzupassen, da ja einerlei Tonstück schon durch die bloße Verschiedenheit des Tempos dem gegensätzlichsten Ausdrücke dienen könne. Er lobt es an Händel, welcher an gewissen überlieferten musikalischen Formen festhalte, dem es immer mit um das Ausbilden des „schönen Vorhandenen“ zu thun war, der sich selber gewisse Formtypen schaffte, wie denn z. B. die Stimmen seiner eintrachtvollen liebenden Paare immer nur auf Alt und Sopran vertheilt seien u. s. w. Er nimmt nicht Anstand an der Verwendung einer und derselben musikalischen Form für die verschiedenen Strophen eines Liedes. Ja selbst den Cadenzen, Melismen, den Wiederholungen einzelner Verse und Verstheile weiß er das Wort zu sprechen, obschon in allem Diesen eben so viele Widersprüche und Proteste gegen seine Theorie zu Tage treten, weil sich dies Alles für den musikalischen Accent in keiner Weise in Anspruch nehmen läßt.


Fast noch schwerwiegender, als diese einzelnen Zugeständnisse erscheint mir der allgemeinere und tiefgreifende Gegensatz, welchen Gervinus noch überdies zwischen Musik und musikalischen Accent zu constatiren genöthigt ist. „Die größten Unterschiede“, sagt er in dieser Beziehung, „trennen selbst bei der wärmsten Betonung noch immer die gesprochenen und gesungenen Worte. Die kunstvollste Rede ist immer mehr Natur als Kunst, und der kunstloseste Gesang mehr Kunst als Natur. Die zusammenhängende fortlaufende Rede kennt nichts von der Ordnung der abgesetzten diastematischen Musiksprache, sie steigt und fällt nicht in den geregelten In-





tervallen des Gesanges; sie bindet nicht alle ihre Töne an eine bestimmte Tonart; sie bedient sich freierer Tonsprünge, eigenthümlich wirkungsvoller Detonirungen und Tonverschleifungen auf einer Sylbe, viel feinerer Tonnüancen und schwer bemerkbarer, selbst unberechenbarer Intervalle, die in das musikalische System nicht eingehen."

Weit entfernt jedoch, diesen Gegensatz bis zu seiner subjectiven Quelle zu verfolgen, bleibt ihm die Besondrung des subjectiven Momentes in der Musik, selbst wo er diese in eingehendster Weise als Sprache der Gefühle, das ist also von ihrer subjectiven Seite aus in Betracht zieht, bleibt ihm die künstlerische Subjectivität überhaupt darin nur von untergeordnetster Bedeutung. Kein Wunder, so lange ihm die Musik nur eine wesentlich nachahmende Thätigkeit war, und das ihr wesentliche subjective Moment sich ihm daher nur zu leicht mit dem der Nachahmung zu Grunde liegenden identificiren mußte?

Denn nach ihm sollte auch hier noch die Tonkunst, „die sich dem Menschen im musikalischen Accente offenbarende Natureigenschaft der Töne, Empfindungen  zu übertragen", nicht sowohl deshalb ergreifen, um den eignen Empfindungszuständen einen eigenthümlichen Ausdruck zu geben, wie er im musikalischen Accente eben nicht zu erreichen war, sondern „um die Gefühlsseite des menschlichen Innern für sich zu einem Gegenstande eigener Nachbildung zu machen."

Wohl erschienen ihm hierzu die in den Empfindungen gegebenen Objecte von fast zu beweglicher und unfasßbarer Art, die Mittel der Nachahmung von zu vieldeutiger und unbestimmter Natur. Wofür sich ihm aber eben im musikalischen Accente, als dem „unmittelbaren“ Ausdrucke dieser Empfindungen, eine zureichende Auskunft darbieten mochte. Auch ist ohne Zweifel die Stimme und die lautbare Ausdrucksweise eines bestimmten Menschen ein zur Nachahmung sehr wohl geeigneter Gegenstand, wenngleich diese Nachahmung, ohne noch ein andres sich in ihr geltend machendes eigenartiges Moment, niemals zur Kunst, und selbst dann, wie ich gezeigt habe, noch immer






nicht zur Musik führen würde. Wogegen: Empfindungen nachahmen, ein Widerspruch schon in sich selbst ist.

In Wahrheit beruht jedoch, wie ich zeigte, die Musik, auch wenn sie ihre Antriebe von einem und demselben dichterischen Objecte, wie der musikalische Accent, empfängt, auf einem wesentlich andren subjectiven Momente und auf einer wesentlich andren Auffassung jenes Objectes, wie dieser, woraus sich denn auch ganz einfach erklärt, warum die Ausdrucksweise und die Verhältnisse beider selbst dann noch verschieden sind und sein müssen, wo beide sich die Verbindung mit den Worten derselben Dichtung zum Zweck setzen.

Dies schließt nun andererseits nicht die Möglichkeit aus, daß die Musik ihren Ausgang vom musikalischen Accente der Sprache genommen und an gewissen Verhältnissen desselben mehr oder weniger lange festgehalten haben könne. Nur ihrem Wesen nach, und um wahrhaft und vollkommen Musik zu sein, ist sie nicht auf dessen unmittelbare Nachahmung verwiesen, vielmehr sind die ihr eigenthümlichen Zwecke auf diesem Wege nicht zu erreichen, und sollen deshalb auch auf ihm nicht erstrebt werden.

Den unverkennbaren  ZENEAKADÉMIA und bedeutsamen Einfluß des musikalischen Accenten auf die Entwicklung der Tonkunst und auf deren subjective Antriebe erkenne ich vielmehr hier ausdrücklich an. Zwar der eigenthümlichen Wirkungen der Laute und Töne und ihrer Verhältnisse, so wie der Fähigkeit, diese hervorbringen und hierdurch Empfindungen ausdrücken und bewirken zu können, mußte sich der Mensch schon auf andrem Wege, wenn auch nur höchst unvollkommen, bewußt worden sein, um überhaupt nur zu einer so entwickelten zweckmäßigen Thätigkeit, vorzuschreiten, wie sie dem musikalischen Accente zu Grunde liegt. Ein deutlicheres Bewußtsein aber von dem unendlichen Reichthum jener Verhältnisse und ihrer Wirkungen und von dem Umfange seines Vermögens, hierdurch Empfindungen ausdrücken und bewirken zu können, mochte er möglicherweise sich erst nur in diesem gewonnen haben. Wichtiger indessen war, daß sich ihm im musikalischen Accente zugleich noch eine ganz neue Art der Empfindung mit offenbaren mußte, in welcher sehr wohl der Antrieb zu er-





neuter und dabei ganz anders gerichteter Thätigkeit gelegen sein konnte.

Ich stehe nicht an, in den eigenthümlichen Empfindungen, welche dem Menschen, wie im musikalischen Accente, so auch in jeder neuen künstlerischen Form erschlossen werden, eines der bedeutendsten Momente aller und jeder weiteren Kunstentwicklung zu erkennen, in welchem freilich zugleich eine Gefahr zu gewissen Verirrungen und Ausschreitungen derselben mit liegen dürfte.

Dieser, die Entwicklung der Kunst, wie des Künstlers durch die Erweiterung seines Empfindungsinhaltes fördernde und treibende Einfluß der Kunstwerke und künstlerischen Formen, welcher immer zunächst auf die Ausbildung und Ausübung dieser letzteren gerichtet erscheint, läßt sich in allen Künsten mehr oder weniger nachweisen, am wenigsten vielleicht in der Kunst des musikalischen Accentes, wegen der Flüchtigkeit seiner Formen. Sicher wird er auch ihm nicht gefehlt haben, und auch hier zunächst dessen eigner Weiterentwicklung zu Gute gekommen sein, einer Entwicklung, die übrigens ihre Grenze in dem Verhältnisse der Angemessenheit des musikalischen Accentes zur Dichtung fand.

Sobald aber der Mensch, nach seinem Vermögen, die einzelnen Verhältnisse seiner Objecte abgesehen von einander auffassen zu können, den Lautverhältnissen des musikalischen Accentes eine solche von der Dichtung abstrahirende Aufmerksamkeit zuwendete, konnten die einer solchen Auffassung entsprechenden eigenthümlichen Empfindungen auch Antriebe ganz besonderer Art enthalten, Antriebe, die man wohl ohne zu große Kühnheit, als musikalische bezeichnen dürfte.

Antriebe dieser Art mochten dem Menschen auch schon früher von andrer Seite gekommen sein. Sie waren gewiß in vielen seiner Empfindungszustände gelegen, vielleicht nur noch zu wenig entwickelt, um zu einem selbständigen Ausdrucke hinzudrängen. Es ist daher immerhin möglich, daß sie zuerst auf dem eben angedeuteten Wege die hierzu erforderliche Entwicklung und Stärke erlangten, daß demnach der musikalische Accent, wenn auch nicht das unmit-





telbare Vorbild, so doch die Mutter wäre der Musik, und wenn auch nicht aller Musik, so doch die des Gesanges.

War es der Fall, so mußte jener Drang doch selbst hier noch zunächst viel zu dunkel sein, als daß sich der Mensch desselben sofort in dessen Besondrung hätte bewußt werden können. Dunkel mußten ihm daher auch zunächst noch die Ziele sein, denen er zutrieb und schon deshalb die Mittel, diese Ziele zu erreichen. Was wir in den Anfängen jeder zwecksetzenden Thätigkeit des Menschen beobachten könne: ein Irren im Ziel und in der Wahl der Mittel, die Ziele zu erreichen — werden wir auch hier voraussetzen dürfen. Das Natürlichste scheint, daß der Mensch im Drange dieser neuen Antriebe, ihnen auf demselben Wege einen Ausdruck zu geben strebte, auf welchem er das erreichte, was sie selbst in ihm erst hervorrief: auf dem Wege des musikalischen Accentes.

Das konnte und mußte zwar nothwendig auf Abwege von diesem, nicht aber zum wahren Ziele dieser Antriebe, nicht zu Musik und Gesang hinführen, zu denen, wie ich schon zeigte, nur auf dem Wege einer völligen Umkehr zu gelangen. In dieser Umkehr konnte der Mensch vielleicht schon durch die Vorstellung des bloßen Gegensatzes bewogen werden, sobald es ihm nur erst gelungen war, das dem musikalischen Accente zu Grunde liegende Verhältniß von Wort und Ton in seiner Besondrung aufzufassen. Sie lag dann um so näher, je weniger seine musikalischen Antriebe in ihm den ihnen angemessenen Ausdruck zu finden vermochten, und darum andren Wegen und Mitteln zustrebten.

Auch hier noch waren die ersten Schritte gewiß in tiefes Dunkel gehüllt; selbst als der Mensch sich seiner Absichten dabei deutlicher bewußt worden war, mag er noch immer nur zaghaft vorgeschritten sein. So lange ihm hierbei die begriffliche Bedeutung der Worte und Wortfügungen das Maafgebende blieb, war jene Umkehr gewiß nur auf einzelne Worte unter Festhaltung der rhythmischen Verhältnisse der Dichtung beschränkt. War doch überhaupt durch die bloße Umkehr des Verhältnisses von Wort und Ton, wenn schon zu





den eigentlichen reinen Tonverhältnissen, so doch noch nicht zu einem rein musikalischen Ausdrucke der Dichtung, zu Gesang und Musik im strengen Sinne des Worts zu gelangen. Dies war vielmehr immer erst möglich, wenn der Mensch den in ihm erweckten musikalischen Antrieben, durch die in den reinen Tonverhältnissen vorgefundenen Mittel einen entsprechenden selbständigen Ausdruck zu geben suchte, wenn diese Antriebe ihm nicht mehr bloß von dem musikalischen Accente der Dichtung, sondern von dieser selbst kamen, in welcher sie darum auch zu suchen und zu finden sein mußten.

Nach der Gewinnung rein musikalischer Formen aber, würde man hierzu ohnedies, wenn es bis dahin auch nöthig gewesen wäre, der Antriebe des musikalischen Accentes nicht mehr bedurft haben. Mußten sie doch dem Künstler jetzt ungleich bestimmter und reiner von diesen Formen selber kommen, die ja zu allen Zeiten mit die Hebel musikalischer Entwicklung gewesen sind, und insbesondere die weitere Ausbildung dieser von Geschlecht zu Geschlecht überlieferten Formen bis zu ihrer völligen Auslebung oder ihrer allmäligen Erstarrung zur Folge gehabt haben.

Denn wie nothwendig und werthvoll die Antriebe dieser Art für die Entwicklung der musikalischen Kunst auch sein mochten, so würde sie doch, auf diese allein beschränkt, nur zu bald in leeren Formalismus haben verfallen und in diesem endlich erstarren müssen.

Die wahre unversiegliche Quelle aller Kunst und Kunstentwicklung ist nur das Leben und das unmittelbare Erlebniß, als das es sich im Bewußtsein des Künstlers, kraft der Verhältnisse und Beziehungen, in denen er zu Welt, Natur und Menschheit steht, offenbart. Nicht in jedem Erlebniß wird ein musikalischer Antrieb gelegen sein, und nicht immer wird ein solcher die genügende Stärke haben, um sich selbständig im Bewußtsein geltend machen zu können. Auch erscheinen die Menschen für die Entwicklung solcher Antriebe in sehr verschiedenem Maasse empfänglich und befähigt, die ja immer mit abhängig ist von der auffassenden Thätigkeit des Subjectes, wie diese von dessen individueller Natur.

Wohl sind die Wirkungen der Kunst in gewissem Sinne auch






ein Erlebniß zu nennen, aber kein unmittelbares, weil das, was im Kunstwerke lebt und wirkt, selbst erst das wirkliche Leben zur Quelle hat und aus diesem geschöpft ist.

Wie es sich daher mit der von Gervinus behaupteten Nothwendigkeit der Verbindung von Musik und Dichtung auch sonst noch verhalten möge, so viel wenigstens wird hier schon gewiß, daß sie weder aus der unabweisbaren Abhängigkeit der Musik vom musikalischen Accent, noch aus der ausschließlichen Abhängigkeit ihrer Antriebe von diesem oder von der Dichtung abzuleiten ist.

Eine solche Nothwendigkeit würde sich nur ergeben, wenn die Musik die ihr eigenthümliche Bedeutung, ganz so wie der musikalische Accent, nur in der Verbindung mit dem Worte, wenn auch in einer andern, wie dieser, erlangen könnte.

Der Musik, eine ihr eigenthümliche Bedeutung abzusprechen, wäre Gervinus sicher der Letzte, er, der sie vor allen andren Künsten die Sprache der Gefühle, ja der zuletzt nur Gefühl nennt, was musikalisch ausdrückbar ist. Zwar giebt es für ihn nur zwei wahre, ächte, einfache Gefühle, das Wohl- und Wehegefühl von Lust und Unlust, von Freud und von Leid.  Alle übrigen sogenannten Gefühle sind ihm nicht reine Gefühle, sie sind ihm das nur, insoweit sie sich auf jene zwei Grundempfindungen zurückführen lassen, daher auch diese die einzigen sind, welche nach ihm die Musik auszudrücken vermag.

Gervinus räumt hier, wie ich denke, der Musik theils zu viel, theils zu wenig ein. Zu viel, weil nicht alle Empfindungen, nicht jede Lust, nicht jede Unlust, von der Musik ausgedrückt und bewirkt werden kann; da ja sonst auch alle Empfindungen dieser Art, welche die übrigen Künste auszudrücken und zu bewirken vermögen, zugleich noch mit in dem Bereich der Musik gelegen sein müßten. Zu wenig, weil auch diejenigen Empfindungen, welche die Musik ausdrücken und bewirken kann, noch immer zusammengesetzte sind — eine schlecht-hin einfache Empfindung von Lust- oder Unlust überhaupt nur eine Abstraction unsres auffassenden Geistes ist. Die Belege hierfür dürfte man schon bei Gervinus selbst in dem Abschnitte seines Buchs finden, der von den mannichfaltigen durch die Musik ausdrückbaren






Gefühlen handelt. Wie tief er hierbei nun aber die reine Instrumentalmusik auch gegen die Gesangsmusik stellt, so will er doch der Musik nicht jede selbständige Bedeutung absprechen.

Schon als begleitender Kunst (und hier ist seine Darstellung noch eben so zutreffend, wie unbefangen) muß er der Instrumentalmusik nachrühmen, daß sie „abliegendere Begleitempfindungen zu vielseitigerer Erhellung, Verfeinerung und Verherrlichung des Gesanges anzugeben“ vermöge, und in dieser Beziehung“ um so größeres und mehreres leisten könne, als die Menschenstimme, je weiter sie den Umfang derselben überragt.“

Die dunkleren Regionen der sogenannten Gefühlsstimmungen aber, bei deren Darstellung „der Gefühlsausdruck der Musik kein Object zu nennen braucht und sich selbst nur Lust und Unlust nennt“, glaubt er als das ihr eigenste und nur ihr eigne Gebiet bezeichnen zu sollen; wie sie ihm denn auch da allein schon genügend erscheint, wo sie sich an äußere Vorgänge und Verrichtungen anlehnt, deren Sinn und Bedeutung auch ohne Worte jedermann klar wird.

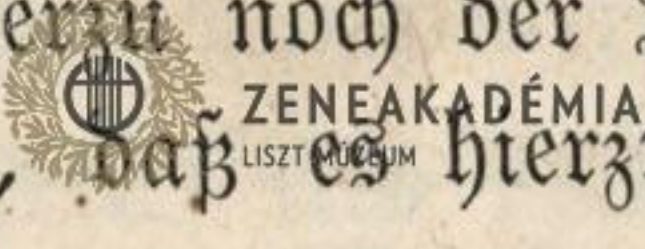
Im Uebrigen will er ihr freilich nur noch einen technisch-formalen Werth innerhalb der  Er ist wohl bereit „ihre sogenannten Meisterwerke für Wunderthaten der Technik zu halten, aber weit davon entfernt, sie für Wunderwerke der Kunst zu erklären“.

Wie wenig es demnach nun ist, was er der reinen Instrumentalmusik nothgedrungen einräumen muß, so nimmt er doch selbst dieses Wenige wieder mit jenem einzigen, nahe am Schlusse seines Buchs ausgesprochenen Satze zurück, in welchem „die Vermählung der Dichtkunst und Tonkunst zum Grunddogma und Gesetz aller wahren Musik“ proclamirt wird. Ist sie ihm doch dem Worte schon „darum so natürlich gesellt, weil sie den Ton, ihren Stoff, sobald er geistiges Leben, empfindenden Inhalt in sich trägt, nur den Worten entnahm.“ Nach ihm sollen die Töne „nur im blinden Tasten in die Sonderräume des Gefühlsbaues eingehen, und nur an der Hand des Wortes, mit dessen Auge, helllichtig bis in die dunklen Tiefen seines Innern vorschreiten können.“





Viel sind der Gründe, die er für solche Behauptungen häuft und gegen jede höhere Bedeutung der reinen Instrumentalmusik aufwirft.

Wohl mag er Recht haben, daß die Musik ohne das Wort „nicht die entlegneren Beziehungen einer Gemüthsbewegung, ihre Verzweigung mit andren Vorstellungen deutlich zu machen“ oder anzugeben die Macht habe, woher sie stammt und auf was sie gerichtet ist. Doch deshalb würde die Verbindung von Musik und Wort immer nur da gefordert erscheinen, wo es sich um die Darstellung von Empfindungen in den Beziehungen dieser Art, um die Darstellung eines bestimmten Empfindungsverlaufes mit dessen äußern Bedingungen und dessen Wirkungen nach Außen handelt. Hier zweifellos würde das Wort einen Theil der gestellten Aufgabe übernehmen müssen, den zu erfüllen dem Tone allein versagt ist. Obschon auch noch so der beabsichtigte Zweck immer nur unzulänglich erreicht werden wird. Schon im Einzelgesange, mehr noch im Chorgesange gehen die im Tone verfliegenden Worte in dem Maße verloren, daß es hiernach noch der Inanspruchnahme eines zweiten Sinnes, des Auges,  daß es hierzu der Beihülfe gedruckter Texte bedarf.

Auch ist Gervinus gewiß nicht im Unrecht, sich über die wunderlichen und einander oft so widersprechenden Auslegungen lustig zu machen, welche die Werke der reinen Instrumentalmusik, insbesondre die hierher gehörigen Tonschöpfungen Beethoven's erfahren haben. „Wollte man, ruft er hier aus, die zahllosen Deutungen derselben zusammenstellen, es würde eine peinlich lächerliche Scene sein, wie in einem Irrenhause.“


Hat er aber darum ein Recht, jene Werke, ja die reine Instrumentalmusik selbst, für dieses Wirrsal und zwar ganz ausschließlich, verantwortlich zu machen? Ist die Verbindung mit dem Worte denn allein schon ein genügender Schutz gegen die Vieldeutigkeit der Kritik und Erklärung musikalischer Schöpfungen? Wie oft hat nicht Gervinus sogar einen Händel gegen seine Beurtheiler in Schutz zu nehmen gehabt? Während er selbst ihn als denjenigen preist, der sich immer und über-





all vom Geiste der Dichtung, von der Bedeutung der Worte leiten lasse, konnte Ulibischem ihn „den größten Verächter der Texte“ nennen. Und selbst die Dichtung, obschon sie es nur mit dem Worte zu thun hat, ist nicht auch sie noch der Gegenstand der widersprechendsten Urtheile und Deutungen zu allen Zeiten gewesen und geblieben? Haben sich nicht seit Jahrtausenden Philologen und Kritiker um die Auslegung der alten Dichter und einzelner Stellen derselben gestritten? Sind die Beurtheilungen Shakespeare'scher Dramen nicht zu einer nur schwer noch zu bewältigenden Literatur angeschwollen? Und welche Fülle des Widerspruchs und der Absonderlichkeit findet sich hier nicht geboten!

Würde Gervinus dies nun gegen Händel und Shakespeare, gegen Gesang und Dichtkunst in gleicher Weise geltend machen wollen, wie dort gegen Beethoven und die reine Instrumentalmusik?

Bedenken wir wohl: Die Verschiedenheit der Kunsturtheile wurzelt ja schon zum Theil in der individuellen Verschiedenheit der Beurtheiler, zum Theil aber auch in einer der Kunst ganz unangemessenen Auffassung. Wie oft sehen wir diese nicht unter dem Einflusse gewisser principieller und  ZENEAKADÉMIA doctrinärer Vorurtheile stehen. Wie häufig sucht man nicht etwas in dem Kunstwerke, was mit dessen Kunstmitteln überhaupt nicht zu leisten ist. Und wie es dann Einige giebt, die, was sie nicht darin finden, nun selbst erst hineinlegen, so giebt es auch wieder Andre, die, weil sie das nicht in ihm finden, was sie darin suchen, ihm nun auch jeden Inhalt und darum jede Bedeutung absprechen.

Die Kunst mag nicht selten in einen ähnlichen Fehler verfallen, und man wird Gervinus nur beipflichten, wenn er die Instrumentalisten geißelt, welche sich Ziele setzen, die ihren Mitteln nicht mehr entsprechen und damit hinüber auf das Gebiet des Gesanges oder der Dichtkunst schweifen. Ist er wohl aber ganz frei von jenem andren Irrthume, unberechtigte Forderungen an sie selber zu stellen?

Er verhöhnt zwar Gottsched, „der alle Tonkunst, auch alle Vocalmusik haßte, weil der Verstand dabei nichts zu denken habe“,





aber im letzten Grunde ist auch ihm die reine Instrumentalmusik nur deshalb so inhalt- und bedeutungslos, weil sie mit Nothliß zu reden, welchen er hierfür citirt, „einen Genuß auch ohne alle Gedanken gewährt.“

Wohl mußte er wissen, daß der Empfindungsinhalt eines Tonwerks erfaßt sein wolle, was immer eine geistige Thätigkeit bedingt. Den wachsenden Eindruck der reinen Instrumentalmusik auf die Masse der Laien, erklärt er sich aber doch nur aus der Möglichkeit: sich hier ohne alle geistige Thätigkeit „schon durch die dankenlose Hingabe an das gegenstandlose Formenspiel einer ganz sinnlichen Kunst“ einen Genuß verschaffen zu können.

Weit entfernt, den Grund jener widerspruchsvollen Auslegungen mit in der subjectiven Verschiedenheit der Beurtheiler und in deren Irrungen zu suchen, glaubt er ihn vielmehr ausschließlich in der Vieldeutigkeit der reinen Musik, ja in der des Tones selbst schon gelegen zu finden.

„Der Ton“, so sind seine Worte, „ist unendlich vieldeutig, daher außerordentlich leicht mißdeutbar. Dieselbe Note weich oder hart, heftig oder <sup>ZENEAKADÉMIA</sup> sanft, <sup>tröten</sup> trocken oder feurig gesungen, kann von Grund aus verschiedene Gefühlstöne ausdrücken; daher das Wort so unerläßlich ist als Führer in den Geist des musikalischen Sazes. Die Nothwendigkeit des Zusammenhangs von Wort und Ton wird an keiner Stelle so klar wie hier. Ist die Note das nothdürftige Zeichen für den Gefühlston, den die Sprachschrift nicht angeben kann, so ist das Wort der einzige genaue Wegweiser in den feinsten Sinn des Tonausdrucks, den der Sänger, des Tondichters Ausleger, die beneidenswerthe Aufgabe hat, mit bevorzugtem Verständniß herauszulesen.“

Vieldeutbar aber, wenn schon in mindrem Grade, ist, wie wir alle wissen, selbst noch das Wort. Vieldeutbar, wie nur der Ton, ist vor Allem die Farbe. Beruht auf der Vieldeutigkeit der künstlerischen Mittel doch ein großer Theil ihres Werths für die Kunst. Wie wollte sie sonst auch durch die bloße Veränderung der Verhältnisse, in welche sie dieselben zu einander setzt, jene erstaunliche Mannichfaltigkeit





des Ausdrucks gewinnen, deren sie zur Erreichung ihrer Zwecke bedarf?

Deshalb kann weder der Ton, noch das Wort, noch die Farbe an sich, der Gegenstand künstlerischer Nachahmung sein, oder in ihnen allein schon der beschlossene Zweck künstlerischer Thätigkeit liegen. Erst durch die Verhältnisse, in welche sie Ton zu Ton, Wort zu Wort, Farbe zu Farbe setzt, kann diese ihre Zwecke erreichen, können Ton, Wort und Farbe eine ihren Zwecken entsprechende Bedeutung erlangen. Selbst noch die einzelnen Verhältnisse dieser Art sind mehr oder weniger unbestimmt; erst in ihrem Zusammenhange und in der einheitlichen Beschlossenheit dieses Zusammenhangs, können sie ihre bestimmtere Bedeutung gewinnen und gewinnen sie auch.

Diese Bedeutung ist aber für die begrifflichen Wortlautverhältnisse eine wesentlich andre, wie für die reinen Tonverhältnisse, und für diese wieder eine andre, wie für die Verhältnisse des aus der Verbindung von Wort und Ton hervorgehenden Gesanges.

Wenn nun in diesem letzteren das zum Ton hinzutretende Wort dessen Verhältnisse auch noch näher bestimmt, so müssen sie ohne das Wort, darum doch noch nicht ohne jede bestimmtere Bedeutung sein. Bleibt doch in jener Verbindung das Wort dem Tone immer nur unter- und eingeordnet, bestimmt es die Tonverhältnisse doch wesentlich nur in solchen Beziehungen, welche durch sie überhaupt nicht ausdrückbar sind\*). Diese Beziehungen sind ohne Zweifel mit maßgebend für die Auffassung der Gesangsverhältnisse, was aber nicht ausschließt, daß die Tonverhältnisse auch schon ohne sie eine hinlänglich bestimmte Bedeutung haben könnten, um eine ihr angemessene Auffassung zuzulassen.


\*) Zwar werden nach Helmholtz, wegen der charakteristischen Resonanzen der verschiedenen Vocale, auch die Tonverhältnisse, als solche, durch die Verbindung mit dem Worte beeinflusst. Dieser Einfluß ist aber ein zu beschränkter und in den meisten Fällen auch ein zu unbedeutender, als daß er hier berücksichtigt werden müßte.





Ist doch überhaupt der Hinzutritt des Wortes zum Ton im Gesange noch keine Gewähr für die richtige Auffassung desselben. Nicht nur die Sänger eines und desselben Singstücks, auch die Vortragenden einer und derselben Dichtung weichen, und wohl in nicht geringerem Grade, von einander ab, wie die Instrumentalisten im Vortrage eines und desselben reinen Musikstücks. Selbst wenn es wahr wäre, daß diesen letzteren hierbei die ungleich schwerere Aufgabe zufiele, erscheint dieselbe, wenigstens nach meinen Erfahrungen, nicht minder lösbar wie dort.

Aber auch die Priorität der Gesangsmusik, die bevorzugte Stellung, die diese bis in die neueren Zeiten gegen die reine Instrumentalmusik behauptet hat, und welche die menschliche Stimme noch fort und fort gegen alle übrigen musikalischen Instrumente behauptet, so wie endlich die Abhängigkeit der instrumentalen Musik von den in der Gesangkunst gewonnenen Formen: Dies Alles versteht Gervinus noch in geschicktester Weise gegen die usurpirte Selbständigkeit der reinen Instrumentalmusik aufzubringen.

Ich lasse dahingestellt, auf welcher Seite die ersten rohen Versuche liegen, die sich  zu einer bestimmteren musikalischen Kunstübung entwickelten, weil dies für den vorliegenden Zweck fast gleichgültig ist. Wenn sie aber auch nur auf Seiten der Gesangsmusik zu finden sein könnten, so würde dies doch schon daraus erklärbar sein, daß dem Menschen in seiner Stimme ein unmittelbar von der Natur zur Musik vorgebildetes Werkzeug gegeben war; wie er sich denn auch zuerst durch dieses der Töne und ihrer Wirkungen, und der Fähigkeit, solche Wirkungen selbst hervorbringen zu können, bewußt werden mußte. Nur war ihm die Stimme nicht bloß das Werkzeug und Mittel zu musikalischen Wirkungen, sondern, und zwar zunächst, auch noch ein Mittel zur Bildung begrifflicher Vorstellungen und ihrer lautbaren Ausdrücke. Erscheinen doch die Stimmittel der meisten Menschen nur hierzu, nicht aber zum Sange, in genügender Weise entwickelt und vorgebildet. Erscheint die Entwicklung zu diesen letzteren doch immer an gewisse Lebensalter gebunden und auf eine bald kürzere, bald längere Lebenszeit eingeschränkt. Und nicht





minder beschränkt ist selbst im günstigsten Falle der musikalische Umfang der organischen Stimmittel.

Doch trotz dieser Beschränkung erweist sich die menschliche Stimme schon deshalb allen andren Instrumenten überlegen, weil sie das einzige ist, dessen Töne sich unmittelbar mit der Sprache verbinden lassen, in dessen Töne die Worte unmittelbar eingehen können: das einzige, mittelst dessen man also nicht nur Empfindungen, sondern auch die bestimmten Beziehungen dieser Empfindungen zu den übrigen Objecten des Bewußtseins, insbesondere zur Außenwelt ausdrücken kann. Der Grund dieser Ueberlegenheit ist unzweifelhaft mit in der innigen Verbindung der Stimmorgane mit denjenigen Organen gelegen, auf deren Functionen das Vorstellungs- und Empfindungsleben des Menschen selbst mit beruht, und aus welcher sich auch die Unmittelbarkeit, Fülle und Gewalt des Ausdrucks erklären läßt, welche die menschliche Stimme vor allen andren Instrumenten der Empfindung zu geben vermag. \*)

Vielleicht erwuchs eben hieraus der Stimme andererseits eine weitere Beschränkung. Sie, die so einzig zur Verbindung des Tons mit der Sprache, zum Gesange, qualifizirt ist, erscheint auch in der Musik fast nur auf diesen beschränkt. Gervinus deutet dies so, als ob sie, weil zum Gesange bestimmt, sich nicht zum bloßen Instrumente herabwürdigen lasse. Auch haben diejenigen, welche sie nicht anders zu erheben wußten, als indem sie alle andren musikalischen Instrumente gegen sie herabsetzten, deren Mechanik einfach aus dem Triebe erklärt, die menschliche Stimme durch technische Mittel nachzuahmen. Man könnte eben so gut und eben so unrichtig die Erfindung und Mechanik der Blasinstrumente auf das Bestreben zurückführen, hierdurch eine gewisse Beschränkung der menschlichen Stimme aufzuheben, um sie zum Instrumente auch für die reine Musik zu machen.

Sobald man aber einmal in der leblosen Natur noch Mittel gefunden hatte, Töne hervorzubringen und sich der Fähigkeit be-

\*) Auf einige andre Vorzüge der menschlichen Stimme, welche Helmholtz in seinem classischen Werke: Ueber die Tonempfindungen, zur Sprache bringt, kann hier nur hingewiesen werden.





mußt worden war, diese Töne in gewisse Verhältnisse zu einander setzen zu können, mußte man auch allmählig diese Töne und Tonverhältnisse, so wie deren Wirkungen, von denen der menschlichen Stimme unterscheiden lernen.

Und wie sehr man zunächst darauf beschränkt sein mochte, mit den neuerfundnen Instrumenten, die in der Gesangkunst gewonnenen Formen einfach nachzuahmen, immer empfing man dieselben doch in einer modificirten Weise, welche für die hierdurch bedingten Wirkungen nicht gleichgültig war. Noch heute werden ja dieser verschiedenen Klangwirkungen wegen, Gesangsstücke auf Instrumente, oder Tonstücke von dem einen Instrumente auf das andere übertragen.

Wohl mochten diese Wirkungen zunächst hinter denen der Gesangsmusik weit zurückbleiben, zumal die Unvollkommenheit der Instrumente und ihrer technischen Behandlung nur eine sehr unvollkommene Uebertragung zuließ oder diese auf die einfachsten Formen beschränkte. Doch eben dieser Abstand legte es nahe, die Tonwirkungen der Instrumente im Verhältnisse zu denen der menschlichen Stimme aufzufassen, was allmählig zu einer zweckmäßigen Verbindung beider hinleiten mußte, in welcher den Instrumenten ganz von selbst zunächst die untergeordnete Rolle, die Rolle der bloßen Begleitung zufiel. Auch mußte mit der Erweiterung und Vervollkommnung der instrumentalen Mittel und der Technik ihrer Behandlung dem Menschen allmählig eine Fülle neuer Tonverhältnisse und neuer Empfindungen erworben und erschlossen werden, die durch zweckmäßige Verbindung der ersteren sich in's Unendliche erweitern ließ.

Das Entscheidende für die Entwicklung der reinen Instrumentalmusik aber war, daß man sich hierin so deutlich wie noch nie der Thatsache bewußt werden konnte und mußte: die Musik sei nicht nur das Mittel, den schon anderweit im Bewußtsein gegebenen Empfindungen einen bestimmten und eigenthümlichen Ausdruck zu geben, sondern auch das Mittel, dem Menschen durch eine Welt ganz





neuer und eigenthümlicher Verhältnisse und Formen, eine Welt ganz neuer und eigenthümlicher Empfindungen zu offenbaren.

Wohl war schon im Gesange auch diese zweite Seite der Musik, wenn schon nur beiläufig, zur Geltung gekommen. Hier, wo es nur immer bereits vorhandene Empfindungen auszudrücken galt, mußte sie freilich dagegen fast gänzlich zurücktreten. Nachdem man sich ihrer aber einmal in voller Bestimmtheit bewußt worden war, lag es nicht allzufern, auch sie nun zum besondern Zweck musikalischer Darstellung zu machen, selbst wenn dieser nicht anders zu erreichen war, als indem man, von schon anderweit gegebenen Empfindungen ausgehend, auch diese mit darin ausdrückte.

Dieser Gegensatz, auf welchem, wie ich nicht anstehe auszusprechen, der Gegensatz zwischen der reinen Instrumentalmusik und der Gesangsmusik im Wesentlichen beruht oder doch beruhen sollte, und welcher sie gewissermaßen zu zwei ganz verschiedenen Künsten macht, die sich bei aller Verschiedenheit wieder auf's Innigste mit einander verbinden lassen — dieser Gegensatz offenbarte sich also schon, wenn auch nur unvollkommen und dunkel, in den plattesten Nachahmungen der Gesangsmusik-Formen durch Instrumente.

Er mußte aber mit vollem Bewußtsein erfaßt und in seiner ganzen Strenge vollzogen werden, wenn die Instrumentalmusik zu voller Selbständigkeit und damit zu dem gelangen sollte, was sie ihrer Natur nach ist und sein soll.

Gervinus, in seiner Theorie der Musik, hat nur die eine Seite, den einen möglichen Zweck derselben in's Auge gefaßt, den Zweck, anderweit gegebene Empfindungen in ihren bestimmten Beziehungen zu den übrigen Objecten des Bewußtseins, insbesondere zu den von ihnen abgeleiteten begrifflichen Vorstellungen auszudrücken — vielleicht weil ihm Empfindungen ohne diese bestimmten Beziehungen von zu ungenügendem Werthe waren.

Denn auch er berührt jenes zweite Moment der Musik, indem er sich eines Ausspruchs Dehn's erinnert, der in entgegengesetzter Einseitigkeit behauptete: „die Musik habe nicht Gefühle auszu-





drücken, sondern nur Gefühle zu erregen“. Er glitt aber leicht darüber hinweg.

Ein vergleichender Blick auf die Baukunst würde ihn vielleicht haben bestimmen können, auch dieser zweiten Seite der Musik eine größere Beachtung zu schenken. Er glaubte indeß, diesen so nahe liegenden Vergleich, als einen zu frostigen abweisen zu sollen. Er wollte die Architektur höchstens für die Instrumentalbegleitung in Parallele gezogen wissen. Denn „ganz so, wie diese vortrefflich dazu diene, dem Gesange die Folie einer gleichartigen Stimmung im Hörer zu bereiten, so in den plastischen Künsten die Baukunst in ihrer Gesellung zur Sculptur oder die Landschaft in ihrem Vereine zum Geschichtsbilde.“

Und doch liegt auf Seiten der sichtbaren Künste die Baukunst ebenso der Sculptur und Malerei, wie auf Seiten der lautbaren Künste, die reine Instrumentalmusik dem Gesange und der Poesie gegenüber.

Die Darstellung aller Kunst ist, wie wir wissen, an gewisse Elementarformen der Natur, als an ihre Mittel verwiesen. Wie aber dort Plastik und Malerei auch noch in ihren Zwecken an bestimmte Gestaltungsformen derselben und deren Bildungsgesetze oder an gewisse Erscheinungen derselben und deren gesetzliche Beziehungen, gebunden erscheinen, so hier die Zwecke von Gesang und Poesie an die Erscheinungen und Vorgänge des äußeren Lebens und deren Gesetze überhaupt. Und wie dagegen dort die Zwecke der Baukunst selbst da noch frei von dieser Art Bedingungen bleiben, wo diese bestimmte Gestalten der Natur als Mittel zu deren Erfüllung ergreift, so hier die Zwecke der reinen instrumentalen Musik, selbst noch dann, wenn sie zur Erreichung derselben sich der in der Gesangsmusik gewonnenen Formen bedient.

Diese Freiheit ist darum keine in's Schrankenlose schweifende, unbedingte. Die bestimmte Beschlossenheit im Zusammenhange ihrer Verhältnisse ist ja ein nothwendiges Erforderniß aller Kunst.


Was diese Beschlossenheit in der Baukunst und in der reinen Instrumentalmusik bestimmt, bedingt auch die Zwecke derselben, wobei





sich zugleich ein Gegensatz zwischen diesen beiden mit offenbart, welcher demjenigen entspricht, der überhaupt zwischen den sichtbaren und lautbaren Künsten besteht, und welcher auf einem Gegensatz in dem ihnen allen zu Grunde liegenden Verhältniß von Subject und Object beruht.

In den sichtbaren Künsten nämlich erscheinen die Kunstwerke immer von wesentlich objectiver Bedeutung; denn, obschon sie das, was sie sind, nur kraft der Subjectivität des Künstlers sind, so kann diese sich hier doch nur darstellen, insofern sie sich ganz in ihrem Objecte, und zwar in alle Verhältnisse desselben mit eingehend, verliert. In den Kunstwerken der lautbaren Künste erscheint dagegen das subjective Moment von hervortretender Bedeutung, denn obschon es diese nur gewinnt, indem es das Object zur Darstellung bringt, so kann das letztere doch hier immer nur im subjectiven Momente selbst dargestellt werden, weshalb es sich auch in diesem und mit diesem wieder verlieren muß.

Dort wird das subjective Moment selbst mit ein bleibendes, weil das Object seiner Natur nach ein bleibendes ist, in und an welches es sich verliert. Hier umgekehrt  das Object nur ein flüchtiges sein, weil es sich ganz in und an das subjective Moment verlieren muß, dessen Natur eine flüchtige ist.

Dort ist es wesentlich, daß die Besondrung des subjectiven Momentes ein für allemal ganz in das Kunstwerk mit eingegangen ist, selbst schon da, wo, wie in der Baukunst, die vollkommne Objectivirung desselben, noch andren Subjecten überlassen werden muß. Hier, wo die vollkommne Objectivirung der Kunstwerke, ihrer flüchtigen Natur wegen, immer wieder auf's Neue geboten ist und an ein neues subjectives Moment verwiesen wird, ist umgekehrt dessen Besondrung geradezu wesentlich.

Solcher verschiedenen Bedeutung der Kunstwerke auf Seiten der lautbaren und der sichtbaren Künste entspricht es nun auch, daß dort die Zwecke von Plastik und Malerei an wirkliche Gegenstände des äußeren Lebens, mithin an Vorstellungen von rein objectiver Bedeutung — hier die des Gesangs und der Poesie dagegen an





die von jenen erst abgeleiteten, begrifflichen Vorstellungen — d. i. also an Vorstellungen von nur subjectiver Bedeutung, gebunden erscheinen.

So wie es sich hieraus erklärt, warum, das die Zwecke der Baukunst Bestimmende, das äußere Bedürfnis, von wesentlich objectiver, das die Zwecke der reinen Instrumentalmusik Bestimmende, der innere Beweggrund oder das Motiv, aber von wesentlich subjectiver Bedeutung ist.

Beide, das äußere Bedürfnis, wie das innere Motiv, müssen jedoch wesentlich geistiger Natur sein, d. h. sie dürfen nicht bloß aus der rein physischen Beschaffenheit der Organe, sondern immer nur erst aus den Verhältnissen des Menschen zu Welt, Natur und Menschheit und aus deren geistiger Auffassung erklärt werden können.

Das musikalische Motiv hat zwar ebenso, wie der Gesang, die Empfindung zur Quelle, wie in dieser auch immer der Antrieb zu dessen weiterer Entwicklung und Ausgestaltung liegt, nur daß sie hierzu aus dem Motive selbst wieder Nahrung zieht, ja diesen Antrieb selbst daraus mit gewinnt. Daher der Instrumentalmusik die Motive auch von Außen her kommen und gegeben werden können; wie sie ja ihrer Natur nach, gleich der Baukunst, mehr als alle übrigen Künste auf die Ausgestaltung und Ausübung überlieferter Formen verwiesen, daher auch mehr noch als diese der Gefahr ausgesetzt ist, in Formalismus oder doch in Eklecticismus zu verfallen, welcher sie nur, und um so sicherer, entgehen kann, wenn und je mehr, das unmittelbare Erlebnis die Quelle ihrer Motive wird.

Die Gesangkunst hat gegen die reine Instrumentalmusik voraus, das Erlebnis selbst in seinem bestimmten Empfindungsverlaufe mit dessen äußern Bedingungen und Wirkungen darstellen zu können, nur daß sie hierbei auf einen, wie wir gesehen haben, verengten Kreis von Erlebnissen beschränkt ist. Der reinen Instrumentalmusik dagegen kann eben, weil ihr dieses nicht zukommt, jedes Erlebnis, von irgend einem bedeutenden Empfindungsinhalte zur ergiebigen Quelle ihrer Motive und der Ausgestaltung dieser Motive werden.





Wohl mochte sie lange eine nur untergeordnete Stellung gegen die Gesangsmusik einnehmen, lange nur Das sein, was sie selbst heute zu häufig noch ist, eine platte Nachahmung dieser letzteren, und auch im Fortschritt ihrer Entwicklung mochte sie ihr noch oft Motive und Formen entlehnen. Zur selbständigen Kunst konnte sie sich indeß nur ausbilden, indem sie von Grund aus andre Wege ging und statt die ihr schon anderweit gegebenen Empfindungen darzustellen, durch ihre Darstellungen eine Welt ganz neuer Empfindungen in einer Welt ganz eigenthümlicher Formen zu offenbaren trachtete.

Daher konnte Gervinus auf der Höhe ihrer selbständigen Entwicklung auch nicht mehr den Vorwurf platter Nachahmung gegen sie aufbringen. Hier war sie ihm vielmehr deshalb verwerflich, weil sie sich völlig unnachahmend zu verhalten, weil sie ihm hier völlig gegenstandslos und darum bedeutungslos zu werden schien. Denn „wo kein Naturvorbild der Nachahmung, da war ihm auch keine objective Werthschätzung, wo keine Vergleichung wirklicher Dinge, auch kein Ideal, und ohne das eine und andre auch keine wahre Kunst, kein wahres Kunstwerk möglich.“



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

Es ist aber nicht eines großen Instrumentalisten, es ist nicht Beethoven's Schuld, wenn man in seinen Werken einen Inhalt und eine Bedeutung sucht, die sie ihrer Natur nach nicht haben konnten und sollten, und darum dasjenige verschmäht, was hier in Fülle geboten ist: eine Welt neuer Empfindungen, die sich in den wunderbarsten Formen und in der ergreifendsten Weise offenbart — Formen, die ihre Bedeutung in der Beschlossenheit ihres Zusammenhangs haben und einer weiteren Beziehung auf das äußere Leben nicht erst bedürfen, Empfindungen — wie sie durch Worte nicht ausdrückbar sind.

Man muß es Gervinus glauben, daß er, begabt mit dieser seltenen Einsicht in die Mittel und Zwecke der Gesangkunst, mit dieser außerordentlichen Feinfühligkeit für ihre Wirkungen, gleichwohl für die der reinen Instrumentalmusik so wenig empfänglich ist.

Die Gründe, welche er gegen ihre selbständige Bedeutung auf-




ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



bringt, wenn auch nicht stark genug, zu überzeugen oder die Zauber zu entkräften, die sie in ihren Meisterwerken auf denjenigen ausübt, der sich ihnen mit unbefangener Hingebung naht, werden immerhin stark genug sein, zu überreden und gewisse Vorurtheile zu begründen, die, wie ich zeigte, sehr wohl geeignet sind, die unbefangene Auffassung derselben, und dadurch auch deren reine Wirkungen zu beeinträchtigen.

Doch war es keinesfalls die ausschließliche Absicht seines Buches, die Gesangkunst und einen ihrer hervorragendsten Vertreter auf Unkosten der reinen Instrumentalmusik emporzuheben. Es galt ihm zugleich, die Gesangsmusik selbst von abgleitenden Seitenpfaden auf die verlassenen sicheren Bahnen früherer großer Meister zurückzuführen. Es galt ihm „in das Wirrsal der Meinungen und in die Trübheit der Anschauungen“, die das Gebiet der Tonkunst so unsicher machen, ein aufklärendes Licht zu tragen.

Die Erreichung so wohlgemeinter Zwecke möchte freilich durch die hier bloßgelegte Einseitigkeit seiner eignen kunst-theoretischen Anschauung mehr gehemmt als gefördert werden.

Schon hierdurch  ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM geboten, die bedenklichsten Sätze derselben einer kritischen Prüfung zu unterziehen, um im Uebrigen dann auch von hier aus sein Werk der weiteren Verbreitung aufs Wärmste empfehlen zu können.

Bedeutsam, wie es selbst da ist, wo es zum offenen Widerspruch auffordert, wird es dem empfänglichen und denkenden Leser gewiß eine Quelle reichster und tiefster Anregung sein.

R. Prölß.

## Beethoven und Mozart im historischen Roman.

Auch ein Beitrag zur Beethovenfeier.

Ein französischer Autor hat gelegentlich den Ausspruch hören lassen, die Deutschen verstünden Alles in der Welt, nur eines nicht: die großen Männer ihres Volkes zu ehren. Ob er so bitter Unrecht






damit gethan, wie gläubig patriotische Gemüther behaupten wollen, wird von Zeit zu Zeit im höchsten Grade zweifelhaft. Die deutsche Musikwelt und wahrlich nicht nur diese — die deutsche Culturwelt steht vor der Schwelle des Jahres 1870, des Jahres der Säcularfeier Beethoven's! Wenn je, so ist durch diese Säcularfeier jede Anregung des Dankes, jede pietätvolle Erinnerung, jedes Bewußtwerden der unendlichen Bedeutung des großen Meisters wachgerufen, neu angeregt, zur Bethätigung herausgefordert. Es wäre nicht zum Erstaunen und dürfte kaum gescholten werden, wenn der Strom des Dankes ähnlich wie bei der großen Schillerfeier von 1859 über seine Ufer hinausschwölle, wenn ein Uebermaß des Enthusiasmus sich zeigte. Inzwischen ist in Deutschland dafür gesorgt, daß die Bäume nicht leicht in den Himmel wachsen. Zur Vorfeier des Beethovenjubiläums regt sich auch die Literatur und eigenthümliche Erscheinungen sind es, welche dabei zu Tage treten. Eine hypergelehrte Kritik, die den göttlichen Meister unter die Stümper hinabzustößen, eine biographische Bewunderung, die ihn in einen Romanhelden traurigster Art zu verwandeln sucht, das sind Vorläufer des Beethovenenthusiasms. Gerhart Hauptmann's *Die Weber* trägt eine Theorie der Musik vor, nach welcher Beethoven's Leben und Schaffen null und nichtig gewesen. Heribert Rau, der den Schöpfer der Eroica und der neunten Symphonie so gut wie den des Don Juan und der Zauberflöte schon früher zum Helden eines biographischen Romans gemacht hat, giebt diesen Roman zum Jubiläum in zweiter Ausgabe heraus. Es ist zweifelhaft, was einem wahren Bewunderer des Meisters peinlicher sein muß: ob der rechthaberische Eigensinn des großen Geschichtschreibers, der in dem, wofür er keinen Sinn hat, überhaupt keinen Sinn zu finden vermag, oder die unbefangene Frivolität des schnellfertigen Belletristen, der Beethoven auf das Prokustesbett des biographischen Romans gestreckt hat. Eines wie das andere aber ist eine treffliche Illustration zu dem Worte, daß wir unsre großen Männer nicht zu ehren verstehen. Denn statt eines einstimmigen entrüsteten Protestes gegen den Ersten, welcher einen Heroen unseres Geistes, unserer Kunst zum biographischen Roman-





helden stempelte, statt einer energischen Zurückweisung dieses Romanes Beethoven ist es möglich geworden, daß derselbe zur Vorfeier von Beethoven's hundertstem Geburtstag zum zweitenmale hervortritt und bei Tausenden von gläubigern Lesern ein Bild des Helden hervorruft, welches dem Original ungefähr so gleicht, wie die Nahoos Swifts den Menschen. Wir sagen nicht, daß sich ein Poet zu hoch vermesse, wenn er Beethoven oder Mozart in Fleisch und Blut an uns vorüberschreiten lassen will, nur daß er sich wohl auf seine Kraft prüfe, ob sie der gewaltigen Aufgabe gewachsen ist, nur daß wir ein erhöhtes Recht gewonnen haben, große Gestalten, deren bestes Denken und Empfinden uns selbst zu eigen geworden ist, deren Dasein wir die erhebendsten Stunden unsres eignen Daseins verdanken, wenn sie uns in künstlerischer Neubildung begegnen, schärfer in's Auge zu fassen, als beliebige Phantastiefiguren. Wir schenken einem Dichter — wohlgemerkt, nur ein Dichter, ein wirklicher echter, von Gottes Gnaden hat überhaupt die Möglichkeit sich in Seele und Wesen solcher Gestalten zu versetzen! — wir schenken ihm gern die chronikalische Treue, die historische Vollständigkeit,  ZENEAKADÉMIA wenn nur die Totalität eines Lebens und Schaffens in der poetischen Composition zu Tage tritt. Der „biographische Roman“ ist nicht der Weg dazu. Und sicher würde die Kunstwelt, in unserem Falle die Musikwelt, sich einstimmig gegen die Verarbeitung Beethoven's wie Mozart's zu Helden „biographischer Romane“ erhoben haben, wäre sie nicht durch die Sicherheit, mit welcher man den biographischen, oder wie er zur Abwechslung heißt, culturgegeschichtlichen Roman für einen literarischen Fortschritt, für eine Bereicherung der Kunst erklärt, unsicher und zum Schweigen verurtheilt.

Der Romanschriftsteller ist nach Schiller der Halbbruder des Dichters, womit Schiller, beiläufig gesagt, gewiß nicht die Meinung aussprechen wollte, daß kein Roman ein ganz dichterisches Product, ein volles Kunstwerk zu sein vermöge. Jener „Halbbruder“ des Poeten, den er gemeint hat, war der Romanschriftsteller für das nächste Bedürfniß, für die Unterhaltung, und man







muß freilich einräumen, daß der Halbbruder seine Tage und Stunden hatte, in denen ihm ein recht leichtfertiges, halb verlottertes Aussehen eigenthümlich war. Aber neuerlich findet sich ein Gesell ein, der nicht einmal seine Halbbruderschaft zu beweisen vermag — dafür jedoch mit der ganzen Unverschämtheit eines Eindringlings sich im Hause festsetzt. Er hält sich für den Erben des Poeten, ehe derselbe todt ist, richtet sich breit und behaglich ein, schlägt einen Webstuhl auf und beginnt allerhand Garne zu verarbeiten, die er unterwegs neben den Feldern der Welt-, Literatur- und Kunstgeschichte gefunden oder auf ihnen geplündert hat. Sauber und dauerhaft ist's eben nicht, was er webt, aber wenn es einen Anschein hat und ein verehrliches „gebildetes“ Publicum die Blöße seiner „Kenntnisse“ zu bedecken vermag, so ist der neue falsche Halbbruder offenbar der willkommene Mann, der Mann der Zeit. Dies ist der biographische Romanschriftsteller, der Mann, der die Kunst vorgiebt, sich zwischen den Stühlen der Wissenschaft und Dichtung zu setzen, der Mann, welcher keinen von beiden Sizen ausfüllen kann und darum die Miene annimmt, sie beide zu verschmähen.

Im Ernst gesprochen, es hat die ZENEAKADÉMIA viele nichtsnutzige und abgeschmackte belletristische Schriften gegeben, es hat in keiner Literaturepoche am Uebergewicht „beliebter“ Arbeiten ohne sonderlichen Werth gefehlt. Allein wir dürfen den deutschen Belletristen aus den ersten vier Jahrzehnten dieses Jahrhunderts das Verdienst nicht absprechen, daß sie zwar viele unerfreuliche, oberflächliche, inhaltsleere und formell unfertige Arbeiten der Doffentlichkeit übergaben, jedoch immer an den eigentlichen Grundlagen belletristischer Werke, an der Erfindung und Gestaltung festgehalten haben. Mochte die erstere noch so schwach, kläglich und unzulänglich, die andere noch so unfertig, schablonenhaft und unkünstlerisch sein: immerhin war damit die eigentliche Aufgabe erkannt. Daß die bloße Dialogisirung (und oft nicht einmal diese) wissenschaftlicher, biographischer Werke ausreichen könne, um einen Roman herzustellen, davon hat sich der letzte Belletrist selbst des „historisch-romantischen Genres“ ehemals nichts träumen lassen. Gleichwohl





aber treten die jetzt üblichen „biographischen“ Romane zum größeren Theile mit weit höheren Prätensionen vor die Lesewelt, als die Werke, welche von Friederike Lohmann bis zur Paalzow, von Van der Velde bis zu Herloßsohn das Entzücken der romanlesenden Welt gebildet haben. Sie nehmen die Miene an, sich vor den „gewöhnlichen Familiengeschichten“ und vielen breit ausgesponnenen historisch-romantischen Gemälden beträchtlich auszuzeichnen, während sie in Wahrheit dieselben an — relativem — poetischem Werth noch nicht einmal erreichen.

An und für sich klingt der Titel „biographischer Roman“ unverfänglich genug. In letzter Instanz sind die bedeutendsten Romanschöpfungen großer Dichter „biographische Romane“, sofern sie ein ganzes Leben ihrer Helden erzählen und zu spiegeln suchen. Cervantes' „Don Quixote“, Goethe's „Werther“ und „Wilhelm Meister“ können biographische Romane geheißen werden. Minder große, aber noch immer sehr bedeutende Autoren haben die autobiographische Form außerordentlich anwendbar für ihre besten Schöpfungen gefunden. Vielleicht ist Boz-Dickens' „David Copperfield“ die schönste  ZENEAKADÉMIA  seiner Erfindungen und noch jüngst hat Spielhagen's bedeutender und trotz seiner Mängel poetischer Roman „Hammer und Ambos“ gezeigt, welcher Zauber in der autobiographischen Form liegen könne. Aber daß wir von dieser Art biographischen Romans ebenso wenig sprechen, als von irgend welchen Productionen, in denen Erfindung und poetische Gestaltung mehr oder minder hervorragend sind, versteht sich von selbst.

Die erste Bedingung des modernen sogenannten biographischen Romans ist es keineswegs, einen Helden zu schaffen, in dem und in dessen Schicksalen sich der poetische und ethische Grundgedanke des Werkes verkörpert. Ganz im Gegentheil ist der Held des biographischen Romans gegeben. Er ist irgend ein namhafter Krieger, Staatsmann, Dichter, Künstler oder Gelehrter, dessen Name geeignet ist, großes Interesse zu erwecken und dem betreffenden „Roman“ von vornherein ein zahlreiches und dankbares Publi-





kum zu sichern. Von Ulrich von Hutten bis zum Reichsverweser Erzherzog Johann, von Opitz bis Goethe, von Leibnitz bis Humboldt, von Rubens bis zu Leopold Robert, von Orlando Lasso bis — Beethoven, giebt es kaum einen erlauchten Namen, kaum eine gewaltige Persönlichkeit, welche nicht die Firma zu irgend einem biographischen Roman abgegeben hätte. Auch hiergegen scheint auf den ersten flüchtigen Blick noch kein unbedingter Einwand erhoben werden zu können. Die künstlerischen Vorbedingungen eines Romans, welcher einen historischen Helden wählt, scheinen ziemlich einleuchtend. Der Dichter erkennt im Gange einer Biographie die poetische Grundidee. Er findet die Möglichkeit, alles Thatsächliche in poetische Ursache und Wirkung zu verwandeln. Er beseelt das Aeußerliche und Zufällige, er giebt dem ganzen Bilde ein Gesamtlicht, er erklärt durch seine Erfindung und Ausführung Alles, was in dem Lebensgange vielleicht dunkel, verworren, unerörtert oder räthselhaft blieb. Je glücklicher die Thatsachen liegen, je leichter es wird, sie in Zusammenhang mit dem poetischen Grundgedanken und der absolut nothwendigen Fabel zu setzen, um so eher kann auch ein biographischer Roman dieser Art ein Kunstwerk sein. Aber das liegt auf der Hand, daß unter diesen Voraussetzungen von hundert großen Männern erst Einer den Helden eines Romans abgeben kann. Und es leuchtet ein, daß nur einige wenige Lebensschicksale geeignet sind, dem Poeten die Erfindung zu ersparen, daß er sich die Gestaltung, die Beseelung nie und nirgend ersparen darf.

Von Alledem ist nun in unsern biographischen Romanen nie die Rede. In einigen der frühesten Anfänge dieser Richtung, in Auerbach's „Spinoza“ und Otto Müller's „Charlotte Ackermann“ z. B., sind jene Anforderungen allerdings berücksichtigt. Man möchte jedoch der ganzen Puscherei der neuesten Zeit gegenüber billig Bedenken tragen, diese achtbaren Werke hier nur zu nennen. Denn seit der biographische Roman in die eigentliche Blüthezeit seiner Leihbibliotheken- und Lesergunst eintrat, haben sich die Autoren und Autorinnen die Sache leichter und bequemer gemacht.





Es handelt sich jetzt weder darum, einen historischen Helden zu finden, dessen Leben einer poetischen Darstellung besonders günstig scheint, noch um poetische Darstellung überhaupt. Im Allgemeinen gilt jeder populäre, rasch anklingende Name für genügend, und der biographische Roman ist Nichts mehr und Nichts weniger, als eine aufgestuzte und aufgepuzte, mit einigen Genrescenen verbrämte, im besten Falle leidlich dialogisirte Erzählung von Lebensläufen und Schicksalen „berühmter“ Männer. In den etwas ernster behandelten Arbeiten dieser Gattung ist gewöhnlich, und beinahe durchgehends im Beginn, der Anlauf zu einem wirklichen Roman genommen; gegen den Schluß hin aber löst sich die erstrebte Einheit immer mehr auf, die Ausführung wird immer flüchtiger und haltloser, in den Schlußcapiteln erhalten wir fast immer den reinen Abdruck der biographischen Quellen, deren konsequente Inszenierung auf die Länge den Verfasser oder die Verfasserin zu sehr erschöpfen und ermüden würde. Bei den fabrikmäßig hergestellten Duzendarbeiten wie „Beethoven“ und „Mozart“ ist von vornherein jeder Versuch zu einer künstlerischen Gestaltung unterlassen, es reiht sich zusammenhangslos und inhaltsleer Scene an Scene, Wichtiges und Unwichtiges ist gleichmäßig behandelt, und nur immer der einzige Zweck all' dieser Werke im Auge gehalten: dem Publikum in möglichst amüsirender und pikanter Weise die „Lebensgeschichte“ aller möglichen Heroen vorzuführen.

Die Entstehungsurrsachen des biographischen Romans und die Gründe seiner großen Verbreitung ergeben sich leicht. Er ist hervorgegangen aus dem im tiefsten Grunde achtbaren, auf der Oberfläche oft seltsam abstoßenden und irrenden Bildungsbedürfnisse unsrer Zeit. Wo er nicht aus demselben erwuchs, ward er eine Speculation darauf. Und es kann vielleicht kaum einen besseren Beweis geben, wie nichtig und zweifelhaft in vielen Kreisen der Bildungsdrang noch ist, als die Sucht, nicht einmal mit populären gutgeschriebenen Biographien, sondern nur mit romantisirten biographischen Gemälden sich zu befrenden. Wie hoch darf man zuletzt den Eifer, sich zu unterrichten, anschlagen, wenn es für das





Unterrichten einiger hundert Bände Romane bedarf? Bei einigem Geschmack müßte sich leicht erkennen lassen, daß gutgeschriebene Biographien im Allgemeinen nicht nur eine weit bessere, sondern selbst weit unterhaltendere Lektüre sind, als biographische Romane. Palleske's und Scherr's eigne Schillerbiographie sind des Letzteren Roman „Schiller“, Duilbischeff's erster Band über Mozart der Roman-Dialogisirung desselben von Heribert Rau, Marx's und Nohl's Beethoven-Biographien ganz sicher der biographisch-romantischen Mißhandlung, die hier in Rede steht, auch vom Unterhaltungspuncte aus entschieden vorzuziehen.

Mag es also einerseits wahr sein, daß sich im Beifall, den die biographischen Romane fanden, ein Bildungsbedürfniß dokumentirt, so offenbart sich auf der andern Seite eine beklagenswerthe, höchst trostlose Oberflächlichkeit und eine bemerkenswerthe Nüchternheit darin. Denn die Lesermasse dieser Romane ist nicht allein geneigt, sie wirklichen historischen und biographischen Werken, sondern auch den Darbietungen der Dichtung, der unverfälschten Belletristik vorzuziehen. Man muß eben gehört haben, mit welch außerordentlichem Behagen diese Leser einmal die leichte Art rühmen, sich in Besitz guter Kenntnisse vom Leben und Wirken bedeutender Männer zu bringen, und ein nächstes Mal versichern, daß die biographischen keine „gewöhnlichen Romane“ sind, womit sie offenbar höher gestellt werden sollen, als alle auf wirklicher Erfindung und poetischer Gestaltung beruhenden Erzählungen.

In der Erscheinung der biographischen Romane so wie in unzähligen andern Zwittererschöpfungen offenbart sich ferner ein zweiter, ebenso wenig erfreulicher Zug unserer Tage. Die Neigung, Alles zu verwischen und zu vermischen, die eigenthümlichen Vorzüge einer Sache aufzugeben, ohne zu höhern zu gelangen, die wohlfeile Speculation auf gewisse Phrasen und Schlagworte, wie „allgemeine Bildung“ und „realistische Grundlagen“, endlich die große Vorliebe für Alles und Jedes, womit rasch, mühelos, ohne besondern geistig-persönlichen Einsatz Geld und Ruf zu gewinnen scheint, haben uns mit dem Mischmasch von Lebensbeschreibung, Erinnerung





und halb durchgeführter Genremalerei beschenkt, der „biographischer Roman“ getauft wird. Wie leicht und mühelos aber die Herstellung solcher Bücher ist, braucht wohl kaum gesagt zu werden. Von einer Production ist aber dabei ebenso wenig die Rede, wie von einem „Studium“ oder einer irgendwie gewissenhaften und sorgfältigen Ausführung. — Die Ausnahmefälle haben wir schon oben erwähnt und gestehen gern ein, daß in ihnen und beim Bestreben eine Biographie zu einem wirklichen Roman, zum Kunstwerk oder nur zum Schein des Kunstwerks zu gestalten, ebenso viel poetische und produktive Kraft erforderlich sein mag, wie bei einer freien Erfindung. Aber wir wiederholen, daß in der Mehrzahl dieser biographischen Romane hierzu nicht der entfernteste Versuch gemacht wird.

Bei all den Romanen aber, welche ein ernsteres und höheres Ziel nie im Auge hatten, kann man durchschnittlich annehmen, daß der „Roman“ nach der ersten Hälfte endet und einem außerordentlich prosaischen Mittheilen von Thatsachen, Briefen, Anekdoten nur unzulänglich noch die Form der Erzählung gegeben wird. Ja, vielmals geschieht selbst Das nicht, und Anfang und Ende des Buches stehen im allerlockersten und losesten Zusammenhang.

Wir wiederholen, daß die Unmöglichkeit wirklicher Gestaltung zum Theil in den Stoffen an sich liegt. Die ersten Bearbeiter haben natürlich aus dem Leben irgend eines Helden die Idee zu einem Roman empfangen. Die spätern hingegen haben im „beliebten Genre“ fortgeschrieben und zunächst viel mehr danach gefragt, ob der Name des Titels eine genügende Anziehungskraft für das Lesepublikum, als ob der zu schildernde Lebenslauf die Möglichkeit zu einem Roman überhaupt darbiete. Wer nur einigermaßen das Leben Beethoven's, Mozart's, Humboldt's, Winkelmann's, der Staël kennt, muß sich nicht auf der Stelle sagen, daß Einzelheiten dieser Lebensläufe wohl vortrefflich zu novellistischer Umgestaltung geeignet sein mögen, das ganze Leben aber in einen Roman, der mehr ist, als eine Scenenreihe, gar nicht verwandelt werden kann? Im glücklichsten Falle hat ein Heroenleben einige romanhafte





Episoden, im minder glücklichen werden für den Anfang, immer nur für diesen, etliche Scenen erfunden, die ungefähr einem Roman angehören können. Schlimmsten Falls begnügt sich der Verleger auch mit den bloßen Namen, und in der erzählten Geschichte tritt der angebliche Held nur in einigen Episoden und ohne jede Nothwendigkeit auf. Vielleicht ist dieser schlimmste im Interesse des Romans noch der wünschenswertheste Fall, denn alsdann wird der Autor angespornt, Eignes hinzuzufügen und die besten Episoden und Stellen, die wir noch in biographischen Romanen gelesen haben, pflegen gewöhnlich ohne den nominellen Helden vor sich zu gehen. Auf alle Fälle rächt sich der Zwang, welcher der Kunst durch diese Stoffe angethan wird, je mehr sich der Schluß nähert.

Die gewöhnliche Entstehungsart dieser Bände ist zunächst eine rein äußerliche.

Trotz alledem werden fort und fort biographische Romane geschrieben. Um je mehr Verfasser und Verfasserinnen die Unmöglichkeit erkennen, Kunstwerke aus den Vorwürfen dieser Art zu gestalten, um so leichter und bequemer wird die Inszenesetzung eingerichtet. Wir würden zu viele Zeit brauchen, wenn wir alle die kleinen Hilfsmittel, die zu diesem Zwecke und nach dem Grundsatz der freiesten und uneingeschränktesten Gütergemeinschaft angewendet werden, einzeln aufzählen sollten. Hier und da erachtet es eine schüchterne Autorin für nothwendig, einige Studien zu machen, hier und da belebt ein besserer Autor aus dem Schatz seiner sonstigen Anschauungen und Kenntnisse eine romanhafte Kompilation. Aber im Ganzen bleibt es bei der ganzen Dede und Leere, und während sich das Publikum an den zahllosen biographischen Romanen erlabt und übersättigt, erscheinen immer weniger Bücher, die den Namen eines Kunstwerks, oder auch nur eines Romans im gewöhnlichen Sinne, mit Recht in Anspruch nehmen dürfen. An sich wäre die Verminderung der belletristischen Literatur gewiß das letzte Unglück, welches wir beklagen würden. Aber wenn die Verminderung auf Kosten der Empfänglichkeit für die Production





überhaupt und zu Gunsten einer wissenschaftlich und allgemeinliterarisch ebenso als künstlerisch werthlosen Gattung erfolgt, so ist ein gewisser Unmuth berechtigt.


Den Verfassern der meisten biographischen Romane selbst hat es nicht entgehen können, daß Gehalt und Bedeutung dieser Arbeiten sehr problematischer Natur sind. Das viel angewendete Beruhigungsmittel, daß dieselben „Beifall“ finden, wird hier oft genug haben aushelfen müssen.

Die reinkünstlerische Seite der Sache ist indessen nur die eine. Auch von Seiten der „Belehrung“ die vom biographischen Roman so stark und ausschließlich betont wird, gelangt man nur zu einem Veto gegen denselben. Wie schlecht auch bei der Sprödigkeit des Stoffs und der Flüchtigkeit der Ausführung die poetischen Forderungen im biographischen Roman berücksichtigt werden mögen, sie üben dennoch eine Art Einfluß. Jedenfalls reichen sie hin, um in den meisten Fällen den biographischen Werth, die Treue der biographischen Schilderung auf ein außerordentlich geringes Maas zu reduciren. Der Dichter ist nicht verpflichtet, sich streng an die Geschichte und ihre Thatsachen zu halten. Goethe's „Egmont“ bleibt darum nicht minder eine herrliche hochpoetische Gestalt, weil er mit dem Egmont, der aus den Papieren der Staatsarchive zu Brüssel und Simancas festgestellt worden ist, nicht übereinstimmt. Aber der biographische Roman macht ja die ausdrückliche Prätension, das Leben seiner Helden so gut und getreu wie jedes beliebige historische Werk zu schildern! Wenn nun doch unter dem geheimen zwingenden Einfluß, den selbst die bloßen Neußerlichkeiten eines Romans ausüben, sehr selten der Held mit einiger Treue und Richtigkeit geschildert ist, so beweist dies klar, was es mit der „Belehrung“ auf sich hat, die in dieser Weise etwa gewonnen werden soll. Das ist indessen keineswegs das Schlimmste. Als besonders charakteristisch und beklagenswerth erscheint uns vielmehr der Umstand, daß durch die biographischen Romane und Novellen oft wahre Zerrbilder der bedeutendsten und ehrwürdigsten Gestalten dem Publikum dargeboten werden. Wir erinnern uns eines





„Winkelman“ von A. von Sternberg, in welchem mit der naivsten Unbefangenheit den Lesern eingeprägt wird, daß der große Archäolog und Kunsthistoriker sich zu einem der schmutzigsten Laster geneigt habe. Selbst wenn Dies der Fall wäre, so müßte der schwächste Rest von Pietät die Ausmalung der lüsternten Knabenliebe verhindert haben. Aber nicht nur in diesem (allerdings äußersten) Falle fragt man sich bestürzt, wo denn der Vortheil der meisten biographischen Romane liegen solle? Poetisch und künstlerisch ohne Berechtigung, rein historisch betrachtet ohne Bedeutung, und selbst danach angethan, die krassesten Irrthümer, die unzulässigsten Vorstellungen über ihre Helden zu verbreiten, reducirt sich das Ganze sonach auf eine Unterhaltung, die keineswegs so harmlos ist, wie sie zuvörderst aussieht.

Das schließliche Resultat ergiebt sich von selbst. Der biographische Roman ist weder vom künstlerischen, noch vom Belehrungsstandpunkt aus zu rechtfertigen. Es bleibt beinahe überall eine Mischform, eine Zwittergattung, er behauptet die Elemente beider zu vereinigen, und erreicht Nichts, als eine unzusammenhängende Nebeneinanderstellung. Wenn  der biographische Roman und der historische Roman überhaupt ein poetisches Werk, ein Kunstwerk sein soll, so müssen in ihm überlieferte Thatsachen poetisch aufgelöst und neu gestaltet, so müssen alle wissenschaftlichen Elemente in poetische verwandelt, alle Episoden und Scenen auf einen Grundgedanken und künstlerischen Mittelpunkt gerichtet werden. Ob der biographische Roman im Stande ist, diese Anforderungen zu erfüllen oder nicht, darauf kommt Nichts an. Die Kritik hat die Anforderungen zu stellen; wären sie unerfüllbar, so hätte der biographische Roman überhaupt keine Berechtigung. Wir glauben jedoch, daß in einzelnen Fällen allen diesen Bedingungen nachgekommen und ein wirkliches Kunstwerk hervorgebracht werden kann. So wie es geschieht, ohne Weiteres jeden bedeutenden Mann zum Helden zu machen, wird freilich unmöglich sein. Wir wissen recht wohl, daß eine Vollerfüllung aller Ansprüche eines Kunstwerkes





im höchsten Sinne überhaupt nie denkbar ist, aber Production und Kritik müssen sich dieser Anforderungen bewußt bleiben.

Jeder Leser, welcher „Beethoven“ oder „Mozart“ zur Hand nimmt, frage sich hiernach selbst, wie sich die bezeichneten „Romane“ zu den unerläßlichsten Forderungen, die wir an die bescheidenste Dichtung einerseits, an die schlichteste Biographie andererseits stellen, verhalten. Er frage sich, wie das Bild Mozart's und vor allem das selbst in den Aeußerlichkeiten unendlich schwerer zu treffende Bild Beethoven's in diesen Kunstwerken erscheint! Er prüfe Capitel für Capitel, ob auch nur in einem derselben die Gestalt Beethoven's wahrhaft und lebendig vor Augen des Verfassers gestanden hat, ob auch nur in einer Stelle die banale Phrase von einem Laut abgelöst wurde, der Empfindung, der Verstandniß für den großen Meister und seine Schöpfungen verrieth! Er gebe sich selbst Rechenschaft, ob eines der Räthsel, die uns jede wahre Künstlergestalt aufgibt hier gelöst, eine Dunkelheit gelichtet ist, ob er aus der Lecture der vier langen Bände (die eingeschalteten Anekdoten ausgenommen) einen charakteristischen Zug Beethoven's sich eingeprägt hat. Die Antwort erhält aus dem Vorhergehendsten von selbst.

Es ist nicht Beethoven, es sind nicht Mozart und Weber allein, die biographisch-romantisch verunstaltet und mißhandelt werden. Mögen andere ihr eigenstes Gebiet vertheidigen, uns Musikern steht es zu Protest zu erheben gegen die „Verherrlichung“, welche die literarische Industrie dem Genius von Meistern zu Theil werden zu lassen gedenkt und die uns vielmehr als eine Berunglimpfung erscheint.

D. D.





Ueber den Inhalt der Musik. Mit Bezug auf Dr. Eduard Hanslick's Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ \*).

Das musikalische Kunstwerk vermittelt sich nicht in räumlicher Ausdehnung, wie die Schöpfungen der bildenden Künste, noch durch bewußte Vorstellungen, in welchen die räumliche Ausdehnung zur bloßen Anschauung vergeistigt ist, sondern es verwirklicht sich in der Form von hörbaren successiven Zeitbewegungen. Welches ist nun die Form des Innenlebens, für welche die Zeitbewegungen nothwendige Lebensäußerungsform sind? Zwar ist das gesammte bewußte Geistesleben als solches an die Zeit gebunden, denn nur dadurch gelangen wir zum Bewußtsein, daß wir die Zeit empfinden, daß sich uns dieselbe als eine Reihe getrennter Momente darstellt, in welcher die einzelnen Bewegungen des geistigen Lebensprocesses sich abmarken. Bei der einen Seite des Innenlebens, dem Denken, tritt jedoch die Zeitbewegung ganz zurück; sie erscheint mindestens ganz verallgemeinert, ohne als nothwendige Bewußtseinsform wirklich empfunden zu werden. Als ein wesentlicher Factor macht sich die Zeit jedoch geltend beim Gefühl. Das Gefühl stellt sich dar als eine continuirliche successive Reihe durch Einwirkungen von außen und die reagirende Thätigkeit des Selbstbewußtseins hervorgerufener innerer Erregungen, verkörpert in bis in ihre kleinsten Zeitbewegungen meßbaren Nervenschwingungen. Das Material, durch welches diese Erregungen des Seelenlebens sinnlich wahrnehmbar dargestellt werden, ist der Ton. Auch im Ton sind den Nervenschwingungen genau entsprechende meßbare Zeitelemente zu unterscheiden. Was innerlich das Schwingen der Nerven, das ist äußerlich das durch den Ton hervorgebrachte Schwingen der Luftwelle. Der Ton ist die äußere Seite der in der Form der Zeitbewegung zum Bewußtsein kommenden Gefühlserregung. \*\*) Die Musik bringt also

\*) Bruchstück einer demnächst erscheinenden längeren Abhandlung.

\*\*) Vgl. Rudolf Benfen, „die Mittel des Tonreiches nach Inhalt und Form“, Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 63 (Jahrg. 1867), Nr. 28, S. 242.





das Gefühl dergestalt zu sinnlicher Darstellung, daß sie die einzelnen inneren Bewegungsformen desselben, welche an den Nervenschwingungen zur Erscheinung kommen, fixirt, und zwar wird, wie das Gefühl durch das Ineinandermirken des Eindrucksgehaltes des Objectes und des reagirenden Selbstbewußtseins bedingt ist, die musikalische Bewegungsform auch ihrerseits den Reizungsgehalt des Objectes sowohl wie die individuelle Reaktionsform und zwar beide in organischer Durchdringung reflectiren. So sehen wir in die Schilderung des Gewitters z. B., wie sie oft von Tonsetzern unternommen worden ist (oder vielmehr in die Schilderung des von einem Gewitter erregten Gefühles) sowohl die objectiven Reizungs-Bewegungen, wie die Reaktionswirkung des individuellen Selbstbewußtseins mit aufgenommen. Aber auch bei Schöpfungen, in denen das unmittelbare Lebensgefühl ihres Schöpfers sich ausspricht, sind immer gewisse concrete Beziehungen vorzusetzen, die nicht ausdrücklich als solche in der Form der bewußten Vorstellung vorgeschwebt zu haben brauchen, sondern in der gestaltenden Thätigkeit der Phantasie als unbewußte Potenz wirksam sind.

Erhärten wir nun die im Vorstehenden gegebenen Bestimmungen dadurch, daß wir die von Hanslick erhobenen Einwürfe zu entkräften suchen.

Wir haben der Musik als Inhalt das Gefühlsleben zuerkannt. Hiergegen behauptet Hanslick, die Darstellung eines Gefühles liege gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst; „denn die Gefühle stehen nicht isolirt da, sie hängen zusammen mit Vorstellungen, Urtheilen, Begriffen, diese aber vermag die Tonkunst nicht darzustellen.“ „Nur das Dynamische der Gefühle ist das Bereich der Tonkunst; sie vermag die Bewegung eines psychischen Vorgangs nach den Momenten schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden.“ — Diese Frage erledigt sich durch folgende Erwägung.

Eine Einwirkung von außen — so sahen wir —, der eine Reaction des Selbstbewußtseins folgt, ruft ein Gefühl hervor. Dieser Proceß ist von Vorstellungen begleitet, deren Inhalt das





Gefühl, also auch seine psychische Erscheinungs-, Verkörperungsweise bedingt, sich nothwendig und scharf in den Nervenschwingungen abdrückt. Dieser bestimmte Vorstellungsgehalt hat diese bestimmte Nervenaffection zur Folge. Indem nun die Musik die Nervenschwingungen sinnlich wahrnehmbar darstellt, bringt sie den Vorstellungsgehalt unmittelbar nicht zum Ausdruck; derselbe ist jedoch in der besonderen psychischen Erregung potentiell enthalten. Dem Gefühl ist die psychische Potenz des Vorstellungsgehaltes immanent. Es ist also durchaus unstatthaft, das Gefühl vom Vorstellungsgehalt zu trennen, in dem Sinne, daß nach Ablösung des bestimmten Gedankenapparates vom Gefühl eine unbestimmte Dynamik, „eine unbestimmte, verschiedenen Gefühlen gemeinschaftliche Bewegung“ bleibe, eine Bewegung, die immer das Unwesentliche des Charakters des bestimmten Gefühles sei. Auf diese Weise würde also das psychische Gebiet von dem eigentlichen charakteristischen Gehalt des Gefühles ganz ausgeschlossen sein, das Hauptgewicht würde auf den das Gefühl begleitenden Denkproceß fallen, in welchem die besondere Gefühls-substanz, der individuelle Gefühlsgehalt enthalten wäre. Diese Anschauung steht zunächst im Widerspruch mit der organischen Solidarität des Seelenlebens, welche eine derartige mechanische Scheidung von Inhalt und Form, von Geist und Seele, eine solche abstracte Verallgemeinerung der Lebensfunctionen der Letzteren als unzulässig erscheinen läßt. Sie steht ferner in Widerspruch mit der unmittelbaren Erfahrung, nach welcher die verschiedenen Gefühle und Affecte auch von besonders gearteten psychischen Erregungen sich begleitet zeigen (die von Hanslick im weiteren Verlaufe seiner Untersuchung beispielsweise behauptete Identität der mit den Affecten des Zornes, der Rachlust und des überschwänglichen Jubels der Liebe verbundenen psychischen Bewegungen existirt einfach nicht). Jene Verallgemeinerung des Seelenlebens läßt ferner die unendliche Fülle und Mannigfaltigkeit psychischer Zustände unerklärt, welche eben eine incommensurable Receptivität der Seele und eine thatsächliche Immanenz von Nieder-





schlagen concreter Beziehungen in den psychischen Bewegungen voraussetzt. — Wie die individuelle Bildung des menschlichen Organismus in der Seele als Idee enthalten, ihr potentiell immanent ist, so trägt auch das Gefühl den Vorstellungsgehalt als individuelle Potenz in sich. So wenig aber in diesem Immanenzverhältniß der individuellen Organismusidee in der Seele die Letztere auf eine allgemeine Dynamik beschränkt werden kann, von welcher das individuelle Gestaltungsprincip des Organismus etwas Verschiedenes, willkürlich Abzulösendes wäre; wie dieses Letztere mit der Formthätigkeit der Seele untrennbar eins ist, so ist auch bei dem Gefühl eine Unterscheidung zwischen reiner Dynamik zwischen allgemeinen Bewegungsformen, zwischen Seelenbewegungen als Bewegungen an sich im Sinne H.'s und einem von ihnen unabhängigen, individuellen Inhalt der Erregung in Wirklichkeit nicht durchzuführen. — Und somit widerlegt sich auch der Satz, daß die Musik nur das Dynamische der Gefühle darstellen könne, nur die „allgemeine, verschiedenen Gefühlen gemeinschaftliche Bewegung, nach den Momenten schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend“. Ein Allgemeines, Abstractes, das eben immer und ewig ein „Allgemeines“, Abstractes, concreter Inhaltserfüllung Unzugängliches, Verschlissenes bleibt, kann überhaupt nicht, von keiner Kunst „schöpferisch in tausend Abstufungen und Gegensätzen gestaltet“ werden. Erkennt H. einmal der Musik überhaupt irgend eine Darstellungsfähigkeit für das Gefühl zu, so kann er nach dem Gesagten den Antheil, den der Vorstellungsinhalt an der psychischen Erregung hat, aus der musikalischen Darstellung nicht ausschließen. Und in der That besitzt die Musik die Mittel im vollsten Maße, um die Gefühlsbewegungen zu adäquatem Ausdruck zu bringen. So incommensurabel die Reizempfänglichkeit der Nerven ist, in deren Schwingungsgestaltungen die verschiedenartigsten und complicirtesten Affektionsverhältnisse gleichsam ihr Gegenbild finden, so unerschöpflich und elastisch ist die Darstellungsfähigkeit der Musik, da ja ihr Material die unmittelbare äußere Projection des innern Vorgangs, die sinn-





liche Fixirung der Nervenschwingung ist. Nicht eine bloße Dynamik des Gefühls stellt die Musik dar — eine solche gibt es gar nicht in H.'s Sinne — vielmehr das Gefühl mit dem zur bloßen Dynamik, in dem intensiveren, lebensvolleren Sinne von Potenz, vergeistigten Vorstellungsinhalt. Dieser Letztere ist in der psychischen Erregung zur reinen Potenz, zur „Idee“ aufgelöst und hat in dieser Gestalt freilich seine concrete, zufällige Bestimmtheit eingebüßt, ohne jedoch sich in eine Abstraction zu verflüchtigen. Die individuelle Idee, die werthvolle ideale Substanz der Vorstellung ist in die psychische Erregung (und in die musikalische Darstellung) eingegangen, so daß also nicht jede beliebige Vorstellung mit dem musikalischen Ausdruck des Gefühls verknüpft werden kann, sondern nur solche Vorstellungen, die gleichfalls dieses besondere individuelle Gefühl im Gefolge haben. Dem Gefühl kommt also der Charakter der „Allgemeinheit“, „Unbestimmtheit“ zu nicht rücksichtlich seiner psychischen Substanz, welche ganz unzweideutig zum Gefühlsverständniß spricht, sondern rücksichtlich seiner concreten Bezugsfähigkeit, vermöge welcher die psychischen Bewegungen allein genommen, das Auftragen verschiedener Vorstellungen gestatten — verschiedener Vorstellungen in dem eben angedeuteten sehr wesentlich beschränkten Sinne. — In ganz entsprechender Weise kann sich der individuelle Geist in der mannichfaltigsten Weise äußern, ohne daß die Verschiedenheit seiner Lebensäußerungen ein Hinderniß zu sein braucht, in diesen allen die Individualität als einheitliche Potenz wiederzuerkennen.

Insofern die Musik von Allem, was sie in ihr Bereich zieht, alle absolut zufälligen Merkmale bis auf den reinen individuellen Kern abstreift, erscheint in ihr das künstlerische Ideal in reinsten, ätherischer Gestalt; sie versinnlicht die Seele der concreten Wirklichkeit. —

Wir haben in der vorstehenden Erörterung den Satz H.'s, daß Gefühle stets mit Vorstellungen verbunden seien, ohne Weiteres acceptirt, obschon wir denselben nur mit einer Einschränkung gelten lassen können; doch kam es zunächst darauf an, für den Fall, daß das Gefühl mit Vorstellungen verbunden ist, das Verhältniß






der Letzteren zu den psychischen Bewegungen zu untersuchen. Es ist nämlich nicht unbedingt nothwendig, daß der Darstellung von Gefühlen, Stimmungen, ausdrücklich bewußte Vorstellungen, welche dem Gefühlsproceß die Richtung geben, nebenher gehen. Vielmehr sind in dem Falle, wo bewußte Vorstellungen fehlen, der Phantasie bei ihrer gefühlsausgestaltenden Thätigkeit in schöpferischer Erinnerung die Gesetze gegenwärtig, welchen das Verhältniß des Gefühls zum Vorstellungsleben unterliegt, so daß also dann der Verlauf der psychischen Bewegungen dieselbe Nothwendigkeit und innere Folgerichtigkeit in sich trägt, welche durch wirklich im Bewußtsein vorhandene entsprechende Vorstellungen bedingt sein würde. Man kann in diesem Sinne von Gefühlsvorstellungen reden, als Vorstellungen, die im Gefühlsproceß latent sind. —

Wenn nun H. aus der Unzulänglichkeit der Sprache für eine genaue, erschöpfende Bezeichnung des Gefühlsinhaltes eines gegebenen Tonstücks auf das Nichtvorhandensein des Gefühls schließt, so ist das eine sonderbare Folgerung. So unendlich überhaupt das Verhältniß, in welchem Subjectivität und objectiver Inhalt zu einander treten können, so vielgestaltig die Wechselwirkung der Subjectivität mit der Außenwelt ist, von so unendlicher Mannichfaltigkeit sind die Gefühle. Jeder besondere Vorstellungsgehalt hat eine besondere von der Subjectivität des Aufnehmenden modificirte Gefühlserregung zur Folge. Und wiederum ist in der Gefühlsinnerlichkeit selbst das Mischungsverhältniß seelischer und geistiger Kräfte und Factoren bei den verschiedenen Individuen ein so unabsehbares, incommensurables, daß ein jeder Versuch, die verschiedenen Gefühlsäußerungen scharf zu specialisiren, scheitern muß. — Wie wir beim Regenbogen oder am Abendhimmel verschiedene Farben unterscheiden, ohne doch genau angeben zu können, wo die eine anfängt, die andere aufhört, so spielt auch das Gefühlsleben in den mannigfachsten Schattirungen und Nuancen, ohne daß wir alle seine Aeußerungen einer der wenigen gebräuchlichen Kategorien entschieden und ausschließlich beizuzählen vermöchten.





Fassen wir nun H.'s. positive Bestimmungen über das musikalisch Schöne näher ins Auge. „Das Schöne einer Tondichtung ist ein specifisch Musikalisches; es liegt, unabhängig und unbedürftig eines von außenher kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung.“ „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.“ — Der principielle Irrthum, der in diesen Bestimmungen liegt, läßt sich auf folgenden Trugschluß zurückführen: Weil der Inhalt in der Musik untrennbar mit den Tonformen verbunden ist, so sind die Tonformen der Inhalt selbst, sind Selbstzweck. H. läßt sich also durch die unmittelbare Immanenz des Inhaltes in den Tonformen dazu verleiten, diese Letzteren, das Medium zum Prinzip zu machen, einen jeden, über das rein Tonliche als solches hinausgehenden Inhalt zu leugnen. Entschiedener konnte er sich nicht auf den Boden des Materialismus stellen, des Materialismus, der das, was Bedingung, Voraussetzung ist, zur Ursache, zum Princip macht; der, weil der Geist, um sich zu offenbaren, der Körperlichkeit bedarf, nicht an und für sich zur Erscheinung kommen kann.  H. leugnet, einen Factor außer der Körperlichkeit gar nicht anerkennt. Richtig ist, daß der Inhalt genau in den Tonformen zu suchen, untrennbar mit ihnen verbunden, unmittelbar in sie hineingebannt; daß er nichts Transscendenten, nichts außer den Formen Liegendes, ihnen äußerlich Angeheftetes ist; deshalb bleibt er aber doch immer das Primäre, seine Erscheinung das Secundäre. Wie die Seele Formprincip des Körpers ist, ihn in allen Theilen durchströmt, ohne an und für sich sinnlich wahrnehmbar zu sein, so ist auch der gestaltende Geist in der Musik unmittelbar in die Tonformen ausgegossen, freilich nicht als etwas mit Händen Greifbares, auf der Oberfläche Schwimmendes. Eine solche substantielle Triebkraft, welche die Tonformen ausgestaltet, läßt aber die H.'sche Theorie vermissen. Nach ihr schwebt die Entstehung eines Tonwerkes vollständig in der Luft, sie ist ein willkürliches, jeder inneren Nothwendigkeit baares, abstractes Spiel der Phantasie, aufge-





tragen auf die Schablone technisch-musikalischer Gesetze, willkürlich wie die Mischung der Atome der Materialisten. Und wenn uns H. versichert, das unserem Ohre vorgeführte Tonfaleidoskop gebe sich nicht als leere mechanische Spielerei, sondern als unmittelbare Emanation des künstlerisch schaffenden Geistes; die Thätigkeit des reinen beziehungslosen, selbstgenügsamen Bildens und Formens schließe nicht aus, daß ein Werk geist- und gefühlvoll sein könne, — so läßt sich dieser Geistes- und Gefühlsgehalt nach H.'s Standpunct doch nur als begleitendes, unwesentliches Accidens der Formthätigkeit auffassen; der Nachweis eines derartigen Verhältnisses von Form und Geist dürfte aber H. ebenso schwer werden, wie den Materialisten die Begründung des Principats der Materie.

Wenn übrigens von Verfechtern der H.'schen Ansicht die Aufgabe der Musik folgendermaßen formulirt wird: „Die Musik hat es mit bloßen Formen zu thun, sie ist reine Form“, so versteckt sich in diesem nackt hingestellten Satze ein Doppelsinn, der um so mehr die Sache zu verwirren geeignet ist, weil in ihm Wahres mit Falschem gemischt erscheint. „Bloße Form“ ist die Musik allerdings in ihrem Verhältniß zur concreten Wirklichkeit, wie wir oben zu zeigen suchten, in sofern, als alle concreten Bezüge, welche das Schaffen beeinflussen, bedingen, in ihr nicht unmittelbar erkennbar, sondern zur bloßen Potenz sublimirt sind. Diese Form ist somit aber auch zugleich inhalterfüllt, imprägnirt; sie ist, wie wir sagten, die Seele der concreten Wirklichkeit\*).

H. gesteht im weiteren Verlaufe seiner Untersuchung „den affirmativen Aeußerungen des Fühlens im praktischen Musikleben eine zu auffallende und wichtige Rolle“ zu, um eine bloße Unterordnung derselben für genügend zu finden. Er nimmt also Veranlassung, das Verhältniß des subjectiven Fühlens zur gestaltenden Thätigkeit beim Componisten zu erörtern.

\*) Zu vollkommenem Nonsens zugespitzt, lasen wir die H.'sche Bestimmung der Aufgabe der Musik vor einiger Zeit in folgendem Satze: „Die Musik hat nicht darzulegen, sondern zu gestalten“. Als ob man „gestalten“ könnte, wo es nichts „darzulegen“ gibt!





„Wir haben die Thätigkeit des Componirens als ein Bilden aufgefaßt; als solches ist sie wesentlich objectiv. Der Tonsetzer formt ein selbstständiges Schöne. Der unendlich ausdrucksfähige, geistige Stoff der Töne läßt es zu, daß die Subjectivität des in ihnen Bildenden sich in der Art seines Formens auspräge. Da schon den einzelnen musikalischen Elementen ein charakteristischer Ausdruck eignet, so werden vorherrschende Charakterzüge der Componisten: Sentimentalität, Energie, Nettigkeit, sich durch die consequente Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Uebergänge recht wohl nach den allgemeinen Momenten abdrücken, welche die Musik wiederzugeben fähig ist. Was der gefühlvolle und was der geistreiche Componist bringt, der graziöse oder der erhabene, ist vor allem Musik (objectives Gebilde). Principiell untergeordnet bleibt das subjective Moment immer, nur wird es nach Verschiedenheit der Individualität in ein verschiedenes Größenverhältniß zu dem objectiven treten. Man vergleiche vorwiegend subjective Naturen, denen es um Aussprache ihrer gewaltigen oder sentimentalen Innerlichkeit zu thun ist (Bach, Beethoven, Spohr), im Gegensatz zu klar Formenden (Mozart, Mendelssohn). Ihre Werke werden sich von einander durch unverkennbare Eigenthümlichkeiten unterscheiden, und als Gesamtbild die Individualität ihrer Schöpfer abspiegeln, doch wurden sie alle, die einen wie die andern, als selbstständiges Schöne, rein musikalisch um ihretwillen erschaffen, und erst innerhalb der Grenzen dieses künstlerischen Bildens mehr oder weniger subjectiv ausgestattet. Ins Extrem gesteigert, läßt sich daher wohl eine Musik denken, welche blos Musik, aber keine, die blos Gefühl wäre.“ — Wir betrachten diese Sätze etwas eingehender, da sich darin der Standpunct des Verfassers nicht nur selbst ad absurdum führt, sondern auch schließlich die Nothwendigkeit sich ergibt, die subjective Innerlichkeit zum Princip des musikalischen Schaffens zu machen.

H. unterscheidet bei dem Schaffen ein objectives und ein subjectives Moment; dieses subjective Moment, sagt er, wird sich geltend machen durch die consequente Bevorzugung gewisser Tonarten,





Rhythmen, Uebergänge, und zwar in um so größerem Verhältniß zu dem objectiven, je subjectiver die künstlerische Individualität ist. Man vergleiche vorwiegend subjective Naturen, denen es um die Aussprache ihrer Innerlichkeit zu thun ist: Beethoven, Spohr, im Gegensatz zu klar Formenden: Mozart, Mendelssohn, die Werke der Ersteren werden mehr subjectiv ausgestattet sein, also gewisse Tonarten, Rhythmen, Uebergänge werden in ihnen consequenter bevorzugt erscheinen, als in denen der Letzteren\*). — Nun besteht aber unter Kundigen kein Zweifel darüber, daß die letztgenannte Erscheinung gerade bei Mendelssohn anzutreffen ist, fast gar nicht dagegen bei Beethoven. —

H. hat sich dadurch in eine Sackgasse verirrt, daß er „Subjectivität“ im Sinne von „Inhalt der künstlerischen Individualität“ (einen Gattungsbegriff) identificirt mit „Subjectivismus“, einseitiger Individualität (einem Artbegriff) und die objective Erscheinungsweise der Letzteren, die „manierirte Form“ ohne Weiteres als nothwendig bedingt setzt durch eine Steigerung der Ersteren, des Inhalts, durch eine potenzierte, intensive Innerlichkeit überhaupt.

Die gesteigertste Innerlichkeit aber verhält sich zunächst zu ihrer Ausdrucksform vollkommen indifferent, insofern sie nämlich durchaus nicht a priori Manierirtheit zur Consequenz haben muß; sondern diese Letztere ist die Folge einer einseitigen, beschränkten Individualität und kann ebensowol bei den von H. als überwiegend „objectiv“ bezeichneten Naturen vorkommen wie bei „vorwiegend subjectiven“. Gerade die gewählten Beispiele zeigen mit einer Ausnahme eine Umkehrung des von H. statuirten Verhältnisses: der „objective“ Mendelssohn ist manierirter als der „subjective“ Beethoven; dasselbe gilt von Mozart, der bei der überwiegenden „Objectivität“ seines „Bildens und Formens“ doch auch

\*) — und ziehen wir ohne Bangen alle weiteren Consequenzen: — Mendelssohn kommt vermöge seiner größeren „Objectivität“ dem von H. aufgestellten Ideale musikalischer Schönheit näher als Beethoven, ihm ist also eine höhere Stelle in der Kunstgeschichte anzuweisen. — „Dem von H. aufgestellten Ideale?“ — Wer wollte ihm das nicht glauben!



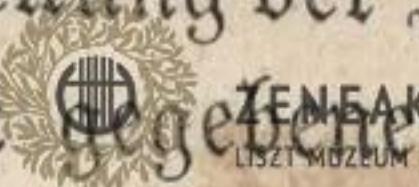




vielfache, wenn auch weniger als Mendelssohn, jedenfalls mehr Spuren von Manier zeigt, als Beethoven. Daß Spohr eine subjective Natur ist, bedingt noch nicht principiell und ohne Weiteres Manierirtheit, die Letztere ist bei ihm erst die Folge seiner Einseitigkeit.

Fallen nun bei Beethoven, wie H. zugeben muß, stilistische Manieren, welche für ihn als Kriterien der Subjectivität gelten, hinweg, so bleibt unbegreiflich, mit welchem Zug H. Beethoven die größere Subjectivität zuschreibt. In dem „objectiven Gebilde“ liegen für ihn keine selbständigen Anhaltspuncte vor. Er muß also die Subjectivität, wenn er auf ihrer Erscheinung im Kunstwerk besteht, den ganzen Organismus desselben durchströmend denken; eine „principielle Unterordnung“ desselben findet dann aber nicht mehr statt.

Sehen wir indeß einmal von diesem praktischen Widerspruch ab, suchen wir die Verlegung der Subjectivität in Manieren in theoretischer Erörterung zu widerlegen. Es ist Folgendes gegen diese Art und Weise der Selbstdarstellung der Individualität zu erinnern.

Einmal würde in einem  Falle der Ausdruck der Individualität auf das zufällige Erscheinen von gewissen Lieblingswendungen beschränkt sein, also da, wo dieselben abschließen, ein solcher nicht mehr statthaben. Eine Anschauung der Individualität würde überhaupt nur dadurch gewonnen werden können, daß man jene in verschiedenen Werken stereotyp wiederkehrenden Wendungen zusammenstellte; sie würde uns also nicht als geistige Einheit aus dem einzelnen Werke entgegenleuchten; sie würde jedoch gar nicht möglich sein für den Fall, daß von einem Componisten nur ein Werk vorläge, wo also gewisse Lieblingswendungen als solche, d. h. als wiederkehrende gar nicht constatirt werden können. Eine derartige mechanische Immanenz der Individualität im künstlerischen Schaffen, wie sie H. aufstellt, ist aber unvereinbar mit der Forderung, daß das Kunstwerk organisch aus dem individuellen Geistesleben hervorgewachsen sein soll. Man würde auf H.'s Wege nie zur Erfassung der Individualität in ihrem






Mittelpuncte gelangen, man hätte nur einzelne Stücke, einzelne Theile in der Hand, ohne das geistige Band, ohne die mindeste Gewähr dafür, daß diese *disjecti membra poetae* sich zu einem Gesamtbild, ja, nur zu einem *homunculus* zusammenfügen.

Abgesehen hiervon geräth H. durch die Verlegung der Individualität in die Wiederkehr von stilistischen Eigenthümlichkeiten mit eigenen Bestimmungen in Widerspruch. Eine Erkennung der Individualität könnte nach H. doch nur in der Weise geschehen, entweder daß man, wie wir eben sahen, jene charakteristischen Wendungen aus den einzelnen Werken zusammenstellte; nun sind aber doch diese Wendungen in concreto organisch nothwendige Glieder eines lebendigen Ganzen, sie bilden nichts Selbständiges, für sich Abgeschlossenes, erhalten Sinn und Bedeutung erst im Zusammenhang des ganzen Werkes; folgerichtig kann auch eine Erforschung der Individualität nur auf das Werk als Ganzes, als Organismus, gegründet werden, und von einer „principiellen Unterordnung des subjectiven Momentes“ in H.'s Sinne ist dann keine Rede mehr. — oder man müßte von der concreten, durch den Zusammenhang bedingten Gestalt der Lieblingswendungen absehen und sie auf allgemeine technische Bestimmungen zurückführen; man constatirte den häufigen Gebrauch gewisser Accorde (z. B. des Quintsextaccordes bei Mendelssohn), Tonarten, Rhythmen, — so wäre damit erst recht nichts gewonnen, denn H. hat uns selbst belehrt, daß „derlei elementare Selbstständigkeiten in den verschiedenen Kunstwerken sich unter der Gemeinsamkeit höherer Gesetze neutralisiren“, daß „nicht alles As dur uns eine schwärmerische, alles H moll eine menschenfeindliche Stimmung, nicht jeder Dreiklang Befriedigung, jeder verminderte Septaccord Verzweiflung erwecke“ (S. 17). Er legt selbst den Nachdruck auf „die bestimmte Verbindung, in welcher die einzelnen musikalischen Factoren wirken“, wenn es sich darum handelt, „den bestimmten Eindruck“ zu ergründen, „mit welchem eine Musik Macht über uns gewinnt“. (S. 39). Man kann also die einzelnen musikalischen Factoren in abstracter, beziehungsloser Isolirung nicht als Kriterien der Indi-





vidualität hinstellen. — Ferner: In dem vorletzten Satze der angeführten Stelle substituirt H. für „Subjectivität“ den Ausdruck „Individualität“, und für „individuell“ „subjectiv“, und zwar mit vollem Rechte, da ja Individualität und Subjectivität in der Musik nichts von einander substantiell Verschiedenes sind. Während nun H. hier die Aeußerung der Individualität auf die consequente Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Uebergänge, auf die in bald größerer bald geringerer Ausdehnung erscheinende Wiederkehr gewisser stilistischer Manieren beschränkt, läßt er sie, die Individualität, — somit auch die Subjectivität — an einer andern Stelle mit dem gesamten Tonformen-Organismus verwachsen sein, in Folge dessen ein in den verschiedenen Fällen quantitativ verschiedenes Verhältniß des subjectiven Momentes zu dem objectiven nicht nachweisbar ist. S. 103 heißt es: „die gegenstandlose Formschönheit der Musik hindert sie nicht, ihren Schöpfungen Individualität ausprägen zu können. Die Art der künstlerischen Verarbeitung, sowie die Erfindung gerade dieses Thema's ist in jedem Fall eine so einzige, daß sie niemals in einer höheren Allgemeinheit zerfließen kann, sondern als Individuum  dasteht. Ein Motiv von Mozart oder Beethoven ruht so fest und unvermischbar auf eigenen Füßen, wie ein Vers Goethe's, ein Ausspruch Lessing's, eine Statue Thorwaldsen's, ein Bild Overbeck's. Die selbstständigen musikalischen Gedanken (Themen) haben die Sicherheit eines Citats.“ — Die Hebung dieses Widerspruchs müssen wir H. selbst überlassen.

Wie kommt H. ferner mit einem Male dazu, es einem Componisten „um Aussprache seiner Innerlichkeit zu thun sein“ zu lassen, dieselbe zum Inhalt seines Schaffens zu machen, Hanslich, für den doch „einzig und allein tönend bewegte Formen Inhalt und Gegenstand der Musik“ sind? Oder heißt das, wenn ich sage: Beethoven ist es um Aussprache seiner Innerlichkeit zu thun — etwas Anderes als: er stellt seine Innerlichkeit dar? Auf alle Fälle hätte H., um Mißverständnissen vorzubeugen, einen präciseren, entschiedeneren Ausdruck wählen sollen, als die-





ses „zu thun haben“, das er doch selbst seinen gegnerischen Vorgängern aufgestochen hat.


Ist ferner die „Innerlichkeit“, um deren Aussprache es einem Componisten „zu thun ist“, die also zur Darstellung gelangt, etwas Anderes als „Subjectivität“? Wenn H. eines vom anderen streng geschieden wissen wollte, so hätte er sich doch näher erklären, beide Begriffe scharf von einander sondern, diese Sonderung an einem praktischen Beispiele begründen sollen. Es ist nicht wohlgethan, den ohnehin schwierigen und seiner Natur nach so elastischen Gegenstand durch zweideutige Wendungen noch unfaßbarer, verschwommener zu machen. — Wenn nun die Subjectivität den Inhalt der musikalischen Darstellung bildet, so kann dann dieselbe als solcher selbstverständlich nicht mehr „principiell untergeordnet“ sein. Wir müßten denn innerhalb desselben Werkes eine Subjectivität unterscheiden, die das Object des musikalischen Schaffens bildet, und eine solche, die zur bloßen „Ausstattung“ dient. Wenn es H. gelingt, diese Unterscheidung zu begründen, durchzuführen, in einem speciellen Kunstwerke die „subjective Ausstattung“ der Darstellung der Subjectivität nachzuweisen, so wird er uns ohne Zweifel auch das Problem lösen, wie man sich selbst beim Schopfe aus dem Sumpfe zieht. — Eine solche Taschenspielererei mit Begriffen ist einer wissenschaftlichen Untersuchung unwürdig! —

Suchen wir uns indeß auf H.'s Standpunct zu versetzen; machen wir uns klar, was H. eigentlich gemeint, aber verfehlt ausgeführt haben kann. Vielleicht ist die „Aussprache der Innerlichkeit“ doch noch auf irgend eine Weise in ein principiell untergeordnetes Verhältniß zum „objectiven Bilden“ zu bringen. — Das objective Moment ist gestaltendes Princip, Centrum, welches als solches gegenüber dem bloß unwillkürlich anhängenden, beiläufigen subjectiven Moment, die Geltung des principiell Primären besitzt. Das subjective Moment ist dem „selbstständigen Schönen“ immanent, aber nicht als objectiver Inhalt, sondern als mehr oder weniger zufälliges spontanes Accidens. Die Individualität gibt





sich nicht zu erkennen als etwas vom künstlerischen Gebilde Lösbares, sie strömt mit über in die Formen. — Dann müßte man also in den vorliegenden Tonformen ein Mischungsverhältniß des „selbstständigen Schönen“ und des subjectiven Momentes annehmen. Der Nachweis desselben würde aber bei der Unlösbarkeit beider Momente gänzlich in der Luft schweben, eine Trennung derselben würde gar nicht durchführbar sein, da die vermeintlichen Kriterien der Individualität zugleich Elemente des „selbstständigen Schönen“ sind, und wenn sie wirklich möglich wäre, so würde die organische Immanenz beider Momente bei vorwiegend subjectiven Naturen den principiellen Vorrang des subjectiven Momentes als notwendige Consequenz, das Letztere als organisches Princip erscheinen lassen, und eine „principielle Unterordnung“ desselben würde abermals nicht anzuerkennen sein.

Die Subjectivität — das ist das Ergebniß unserer Erörterung — ist von dem „objectiven Gebilde“ nicht zu trennen; sie ist eins mit den Tonformen, ist in dieselben bruchlos hineingebannt, ihnen organisch immanent. Der Versuch, den Ausdruck der Individualität in einem Tonwerke  nur um eine Nuance zu ändern, würde zur Folge haben, daß auch das „selbstständige Schöne“ alterirt, organisch gestört würde, — und ebenso umgekehrt. In ein und denselben Tonformen aber eine nach Maßgabe der Individualität in verschiedenem Verhältniß stattfindende Mischung des subjectiven und objectiven Momentes zu statuiren und das Erstere principiell untergeordnet sein zu lassen, muß mindestens als willkürlich, als jeder wissenschaftlichen Controle und Analyse sich entziehend bezeichnet werden. Genau die vorliegenden Tonformen selbst sind der unmittelbare Ausdruck der Subjectivität.

Indem H. den Werth des Kunstwerkes nach dem Vorwiegen des „objectiven“ Momentes bemißt, stellt er die Individualitätslosigkeit der Musik als höchstes Ideal hin. Nach ihm ließe sich eine Musik denken, welche „blos Musik“, ohne Individualität (Subjectivität) wäre\*).

\*) „Blos Individualität“ hätte H. im letzten Satze der angeführ-





Wir behaupten im Gegensatz hierzu: Alle Musik ist Ausdruck des individuellen (subjectiven) Inneren; „bloße Musik“, Musik ohne einen solchen Inhalt gibt es nicht. Die Subjectivität ist nicht anhängende „Ausstattung“, sie durchströmt den Tonkörper als organisches Prinzip. Einem Mendelssohn ist es nicht minder um Aussprache seiner Innerlichkeit zu thun, als einem Beethoven; Beider Subjectivität kommt zu gleich getreuer, genau entsprechender, nach allen Seiten bestimmter, gesättigter, lebensvoller Darstellung; die Mendelssohn's ist nur ihrem Inhalte nach unmittelbarer ansprechend, eingänglicher und insofern „objectiver“, als die machtvoll intensive, die Perspective in eine unendliche Tiefe des Geistes eröffnende, aber nichtsdestoweniger in fein geschliffenster, durchsichtigster Form, in mannichfaltigster, reichster Gliederung zum Ausdruck kommende Innerlichkeit Beethoven's.

J. St a d e.

### Richard Wagner's „Meistersinger“, „Rheingold“ und die deutsche Presse.

Im Laufe eines Jahres, vom Sommer 1868 bis zum Sommer von 1869, erfolgten in München die ersten Darstellungen zweier Wagner'schen Werke, der „Meistersinger von Nürnberg“ und des „Rheingoldes“, des Vorspiels zur großen dramatisch-musikalischen Trilogie „der Ring des Nibelungen“. Beide unter sehr verschiedenen Voraussetzungen und mit sehr verschiedenem Erfolg:

ten Stelle in logischem Anschluß an den vorhergehenden Satz sagen müssen statt „bloß Gefühl“. Jedenfalls schrak er selbst davor zurück, eine „bloße Musik“ ohne Individualität zu proclamiren, und substituirte also „Gefühl“, wodurch die Ungeheuerlichkeit seiner Aufstellung für den ersten Augenblick etwas gemildert erscheint, — wenn auch nur formell, denn subjectives Gefühlsleben und Individualität sind in der Musik substantiell identisch —, H. selbst aber sich in einen neuen Widerspruch verwickelt.






die erste mit vorzüglicher Vorbereitung, mit begeisterte Hingabe aller Mitwirkenden und unter persönlichem Eingreifen des Schöpfers des Werkes, die andre unter den denkbar ungünstigsten Umständen, trotz großer Mittelverschwendung völlig unzulänglich in den geistigen, wie in den äußern Vorbereitungen, ohne Weihe, ohne künstlerischen Schwung und zuletzt nur aus Trotz und um ein vielseitig ausgesprochenes Verwerfungsurtheil zu widerlegen, überhaupt durchgeführt, die erste mit einem stürmischen Erfolge, welcher bereits eine Anzahl größerer und kleinerer Bühnen zur Nacheifung veranlaßte, die andre mit einem „Achtungserfolg“, der unter minder exceptionellen Verhältnissen die Zukunft des Werkes gefährdet haben würde, diesmal aber und nach allem, was vorangegangen war und noch mitwirkte, einem Siege gleich kam. Beide Aufführungen nahmen ein so allgemeines Interesse aller künstlerischen und kunstgenießenden Kreise in Anspruch, daß sie nicht nur zahlreiche Kunstfreunde aus ganz Deutschland, ja aus halb Europa, jedesmal in München versammelten, sondern daß auch die Presse sich eifriger, anhaltender, man kann leider nicht hinzufügen eingehender mit den angeführten Werken beschäftigte, als es sonst in der lediglich den poetischen und merkantil-materiellen Interessen gewidmeten Zeitungsgegenwart der Fall ist. Der grundverschiedene Charakter und Effect der beiden Aufführungen aber trat in diesen Berichten der Presse in wunderbarer Weise zu Tage. Während die Bedeutung und der Erfolg der „Meistersinger von Nürnberg“ auch die erbittertsten Gegner, wenigstens soweit sie musikalisch waren und zu sein beanspruchten, zu einer gemessenen Sprache verurtheilte und ihnen einen Ton der Polemik aufnöthigte, wie er (den völligen Pietätsmangel der Gegenwart einmal zugegeben) zur Noth einer großen Intention und Schöpfung gegenüber angeschlagen werden darf, brach nach der Rheingoldaufführung ein Orkan der Schmähungen und Lästerungen los, der manche schwachgewurzelte Verehrung für Wagner und den in letzter Zeit ins Kraut geschossenen gemäßigten Respect „respectabler“ Musiker in alle Lüfte entführte. In denselben Zeitungen, welche nach den „Meistersingern“ es an der Zeit fanden, die jahrelang behauptete






Feindseligkeit gegen den Dichtercomponisten in reservirte Anerkennung, ja in bewundernde Zustimmung zu verwandeln, ward nach dem „Rheingold“ der alte Ton angeschlagen, nach welchem in den Kreisen höherer und harmonischer Bildung ein Zweifel an Richard Wagner's Talentlosigkeit und Irrthümern überhaupt nicht besteht und nur einige Wahnsinnige in verblendeter subjectiver Willkür solchen Zweifel erregen. In der That war der Umschlag ein so auffälliger, abenteuerlicher, daß auch für den Uneingeweihtesten und Unbefangenen die Vermuthung nahe lag, daß hier andre Motive mitsprechen und mitwirken mußten, als die äußerlich zu Tag liegenden. Entweder waren die „Meistersinger“ des gespendeten Lobes, des enthusiastischen Interesses unwerth oder sie hatten ihrem Schöpfer ein unzweifelhaftes Recht erworben, im Fall eines künstlerischen Irrthums oder Mißgriffes nur dem achtungsvollsten Widerstand zu begegnen. Entweder waren die Vortrefflichkeiten, die man den „Meistersingern“ nachrühmte, insgesammt Lüge, oder der Ton, der nach dem „Rheingold“ angeschlagen wurde, setzte die unwürdigste Selbstvergessenheit, die tiefste Schamlosigkeit eines großen Theiles der  ZENEAKADÉMIA! Selbst wenn „Rheingold“, das neueste Werk Wagner's, nur nach den „Meistersingern von Nürnberg“ componirt worden wäre, läge es außer den Grenzen der künstlerischen Möglichkeiten, daß ein so rapider Verfall aller Schöpferkraft und Leistungsfähigkeit im Zeitraum eines Jahres eintreten konnte, wie man nach den Artikeln der größeren deutschen Zeitungen glauben mußte. Und da die umgekehrte Thatsache feststand, da die „Meistersinger von Nürnberg“ erst begonnen wurden, als das „Rheingold“ und selbst der zweite Theil der Nibelungentrilogie „die Walküre“ längst vollendet waren, so konnte, wie auch das „Rheingold“ beschaffen sein mochte, aus ihm kein Beweis für Richard Wagner's künstlerischen Verfall und Untergang geschöpft werden! Im Gegentheil: man hätte bewundernd vor der Kraft stehen müssen, die noch einem solchen Irrpfad mit so viel Schwung und Kraft in so kurzer Zeit auf den rechten Weg zurückgelangte.





Wenn dennoch die größere Zahl eben der Blätter, die nach den „Meistersingern“ dem Schöpfer derselben „ungeheuchelte“ Bewundrung, respectvolle Anerkennung gezollt, nach dem „Rheingold“ die giftigsten und brutalsten Schmähungen in die Welt schickte, so bewies dies nur, daß die deutsche Presse im Allgemeinen ein kurzes Gedächtniß hat und ein noch kürzeres bei ihren Lesern voraussetzt. Es bewies, daß einem großen Theile der deutschen Presse mit dem Respect vor allem Großen, Tüchtigen, auch die Selbstachtung verloren gegangen ist, welche eine gewisse Consequenz der Anschauungen und Meinungsäußerungen voraussetzt. Es bewies, daß all die glänzenden Erfolge der Wagner'schen Schöpfungen eine Umstimmung der im innersten Kern feindseligen Gesinnung nicht bewirkt, und daß selbst „die Meistersinger von Nürnberg“ nur ein momentanes „Rechnung tragen“ veranlaßt hatten.

Diese Erscheinung, so unerfreulich sie für den wahren Kunstfreund und den Künstler sein mag, kann Niemand, der mit den Verhältnissen einigermaßen vertraut ist, erstaunen und nur insoweit entrüsten, als man etwa der Aufrichtigkeit der vorjährigen Umstimmung Glauben geschenkt hat.  Dieser liegenden Gründe aber aufzusuchen, wird um so mehr zur Pflicht, als die Rheingoldaufführung im September dieses Jahres keineswegs „der letzte Act der Wagnercomödie“ gewesen ist und sein kann, wie einige gegnerische Heißsporns triumphirend und siegesficher berichteten. Wir können uns dabei kurz fassen und dürfen ohnehin bei unseren Lesern ein Verständniß für die Sachlage voraussetzen. Worum es sich handelt, ist keine künstlerische Prüfung zwischen dem absoluten und relativen Werthe der „Meistersinger“ oder des „Rheingoldes“. Wer Gewicht darauf legt, möge diese Frage als eine völlig offene ansehen! Es ist keine Entscheidung, ob Wagner im „Ring des Nibelungen“ über das künstlerisch Mögliche und Fruchttragende hinausgegriffen hat oder ob sich eine große Entwicklung gerade an dieses Werk zu knüpfen vermag. Es ist lediglich ein Versuch, den Boden der sachlichen Discussion über diese wichtigen und allein wichtigen Fragen von dem Wust persönlicher Gehässig-





keiten, ja Nichtswürdigkeiten, von dem Wust einer Polemik zu reinigen, der es um alles in der Welt, nur nicht um die Sache der Kunst zu thun ist.

Als zu Anfang der fünfziger Jahre Richard Wagner's „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ ihren Weg über die Bühnen begannen und zu gleicher Zeit Wagner's Schriften Anlaß zu einer großen Reformbewegung auf musikalisch-ästhetischem Gebiet gaben, stellte sich der größere Theil der Literatur dem Schaffen, wie den Kunstanschauungen Wagner's feindselig gegenüber. Eine Abhandlung im vorigen Jahrgange des Almanachs „das Verhältniß unserer classischen Dichter zur Musik und seine Nachwirkungen“ hat die tieferen Gründe erörtert, aus denen auch die besseren Elemente der Literatur sich zur Gegnerschaft gegen Wagner gestimmt fühlten. Aber alles dort Gesagte zugegeben, so bleibt nicht minder die That-  
 sache feststehen, daß der Mehrzahl der Zeitungskritiker die Erscheinung Wagner's eine sehr fragwürdige, sein auf ganze, echt poetische Bühnenwirkung gerichtetes Schaffen ungeheuerlich, sein Kunsternst und die tiefe Hingabe seines ganzen Daseins an Kunstfragen halb unbequem, halb komisch erschienen. Man durfte nicht vergessen, daß die Mehrzahl dieser Kritiker jenem Literatenthume angehörten, das gleichmäßig über Politik, Literatur, Wissenschaft und Kunst und gleichmäßig mit derselben Oberflächlichkeit, demselben Mangel alles sachlichen Interesses, derselben Anmaßung und derselben Blasirt-  
 heit sprach, der es lediglich um den Ruf ihres Esprits und Styls und oft nicht einmal um diesen zu thun war. Sie waren gewohnt seit Jahren alle künstlerischen Erscheinungen, bei denen ihnen die Gunst der Umstände nicht besondere Rücksichten auferlegten, kurz abzufertigen, sie trugen das Bewußtsein in sich, daß kein Ruhm ohne ihre Mitwirkung und Zustimmung entstehen, kein nachhaltiger künstlerischer Erfolg ohne ihren Consens errungen werden könne. Und in Wagner's Fall konnte dieser Literatur um so weniger ein Zweifel beikommen, daß die kürzeste Abfertigung genügen werde, da die Mehrzahl der Musiker Partei nahm gegen den kühnen neuernden Kunstgenossen. Als sich aber erwies, daß Wagner trotz





einiger kritischen Hinrichtungen zu leben fortfuhr, als seine Opern dem Urtheil der Presse, wie der abgünstigen Fachgenossen zum Trotz mehr und mehr Terrain gewannen, als unter den Musikern das Interesse an der Genialität und Eigenart des Meisters immer stärker und rascher wuchs, als sich auswies, daß die Verdammungsaussprüche der Presse die Thatsache einer großen schöpferischen Kraft, einer gewaltigen Künstlererscheinung nicht zu negiren vermochten, da stieg die Geringschätzung, Erbitterung, die Abneigung bis zur Gehässigkeit, bis zum Fanatismus. Kein Mittel, das der Presse zu Gebote stand, blieb unversucht, jeder Ton, von dem der gelehrten Beweisführung, daß Wagner's Kunst gleichzeitig nichtig und verderblich sei, bis zu dem der niedrigsten Schmähung, der hämißchen Berichte über Wagner's Privatleben, blieb unangeschlagen. Und je weniger dies Alles versing, je mehr die naturgemäße Schwerkraft des echten Genius, gegenüber so jämmerlichen Hemmnissen ins Licht trat, um so tiefer ward die Erbitterung. Die Tagespresse ist zwar leidlich daran gewöhnt, dreiviertel ihrer Prophezeiungen nicht in Erfüllung gehen zu sehen, aber in diesem Fall und bei der Hartnäckigkeit und Consequenz, mit welcher der Unwerth und die Wirkungslosigkeit der Wagner'schen Kunst behauptet worden war, lag eine tiefe tödtliche Beleidigung vor.

Inzwischen kam eine Zeit, in welcher nothgedrungen der Ton gewechselt werden mußte. Wie jedes Uebel sein Correctiv in sich trägt, so zwangen im Falle Wagner's zahlreiche „Rücksichten“ auch die Presse, die unbedingte Feindseligkeit zu mildern.

Es war nicht länger unmöglich sich der Thatsache zu verschließen, daß immer weitere Kreise von Wagner's Kunst entzückt wurden, daß die Stellung des Künstlers in gewissem Sinne eine unanfechtbare geworden sei. Der Haupteffect, welchen systematische Feindseligkeit der Presse hervorzurufen pflegt: die Untergrabung der geistigen Geltung und socialen Stellung war nicht eingetreten. Eine Reihe äußerer Thatsachen, an die wir nur zurückerinnern brauchen, bewiesen der böswilligen Mißgunst, daß die Unabhängigkeit des Genies und das Urtheil der Bildung noch nicht völlig






unter die Tyrannei einiger Duzend Federn, die sich „öffentliche Meinung“ zu nennen pflegen, gebeugt worden waren. Als schließlich Richard Wagner am regierenden König von Bayern einen fürstlichen Mäcen fand, als alle diejenigen, die sich dem Erfolg beugen, und für welche der Erfolg erst dann ein vollständiger ist, wenn er bis in die höchsten Kreise der Gesellschaft hinaufreicht, keinen Zweifel mehr an Wagner's Beruf und Bedeutung hegten, da begann der „veränderte“ Ton vorherrschend zu werden.

Nun kam die Zeit, in der auch die gegnerischen Urtheile nur mehr von der Voraussetzung einer mächtigen aber irregehenden künstlerischen Kraft ausgingen. Die Zeit, in welcher es vergessen schien, daß man Richard Wagner zugleich als den Talentlosesten der Talentlosen und den Ueberspanntesten der Ueberspannten charakterisirt und geschmäht hatte. Trotz des andern Tones, in welchem der größere und namentlich der intelligentere Theil der Widersacher Wagner's sprach, blieb dennoch ein Uebelstand zurück. Die Ueberzeugung selbst war nicht geändert, an die Stelle erbitterter Feindseligkeit war nicht die Achtung, nicht die Einsicht getreten, sondern die unbestreitbare Macht der Thatfachen zwang zur — Rücksichtnahme.

Dies ist der innerste Grund der seltsamen Wechsel und Rückfälle des Urtheils, die wir so oft und erst jüngst wieder bei Gelegenheit der Rheingoldaufführung in München erlebt haben. Jedesmal, wenn es den leisesten Anschein gewinnt, daß die Macht der Thatfachen sich gegen Richard Wagner kehren werde, jedesmal, wo irgend eine persönliche Veranlassung eine Mißstimmung gegen den Künstler hervorruft, erneuert sich der seltsame tausendmal gescheiterte Versuch, ihn als gänzliche Null mit einigen Federzügen aus der Kunstgeschichte zu streichen! Jedesmal werden alle früher gemachten Zugeständnisse zurückgenommen, jedesmal wiederholen sich dieselben Phrasen des Hohnes, der Schmähung, der angeblichen Geringschätzung, Phrasen, die um so bitterer und giftiger sind, je mehr ihren Verfassern ein gewisser Instinct sagt, daß sie auch diesmal wieder vergeblich bleiben werden. In diesem Jahre waren die Hoffnungen der Gegner besonders hochgestiegen. Durch





die unzeitgemäße Wiederaufnahme des alten Essay „das Judenthum in der Musik“ (welcher zu der Feindseligkeit der Presse sehr viel, wenn auch nicht in so abenteuerlichem Maaße beigetragen hat als Wagner bei der Veröffentlichung seiner Brochure annahm) war das Mißgefühl eines großen Theiles des Theater- und Literaturpublikums erregt worden. Mit der Fernhaltung Wagner's von den Proben des „Rheingoldes“ schien es bestätigt, daß die Zeit der persönlichen Freundschaft König Ludwig's II. von Bayern für den Componisten vorüber sei. Durch die totalen Mißgriffe und den schwerbegreiflichen, an Idiotismus grenzenden Bühnenschlendrian bei Einstudierung des „Rheingoldes“, schien die früher oft ausgesprochene Behauptung von der Unmöglichkeit der Nibelungen-trilogie bestätigt. Aus leidigen, persönlichen Verhältnissen, welche sich jeder Besprechung durch die Presse entziehen, aber doch besprochen und in der widrigsten, flatsch- und scandalsüchtigsten Weise colportirt wurden, ließ sich gleichfalls Capital gegen Wagner münzen. Und so wurde denn die Rheingoldaufführung Anlaß, daß der über den „Meistersingern“ geschlossene halbe Frieden augenblicklich wieder in Kampf umschlug.  ein Kampf, der wenigstens von gewisser Seite so eröffnet ward, als ob er ein Todeskampf für Wagner's Ruhm und künstlerische Bedeutung werden sollte und mußte!

Daß die Eröffnung dieses Kampfes durch unsägliche Thorheit und Selbsttäuschung veranlaßt ward, liegt klar auf der Hand. Gesezt jede Prämisse der Gegner wäre richtig: die Brochure gegen das Judenthum in der Musik käme der Sünde gegen den heiligen Geist gleich, gesezt, Seine Majestät von Bayern hätte alles und jedes Interesse für Wagner's Kunst verloren, gesezt die Münchener Hoftheaterintendanz hätte gegenüber dem „Rheingold“ das Uebermögliche für ein unmögliches Werk gethan, — was bewiese dies Alles? Wo läge in alledem die Rechtfertigung für die neuen giftigen Feindseligkeiten, wo auch nur die geringste Aussicht zum Ziele der Gegner zu kommen? Wenn das „Rheingold“ und das ganze Werk, zu dem es gehört, total verfehlt wäre, was bewiese es





gegen die „Meistersinger von Nürnberg“, wie könnte es den Ruhm, der mit dem „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ nach schweren Kämpfen gewonnen ward, in Frage stellen? Wenn die königliche Gunst, mit der Ludwig II. von Bayern Wagner und seine Schöpfungen überschüttet hat, ihre Endschaft erreichte, so möchte dies ein schwerer persönlicher Schlag für den Meister sein, aber in Erinnerung, wie die Kraft seines Genies siegreich die peinlichsten äußeren Verhältnisse, die schwierigsten Lebenslagen überwunden, zur Zeit, als er ungenannt, halb bekannt und wenig erkannt mit dem Schicksal kämpfte, wäre es eine lächerliche Voraussetzung, daß er nicht auch diesen Schlag zu bestehen vermöchte. So hoch ist kein Fürst gefürstet, daß er das Gestirn des echten Genius leuchten lassen und verdunkeln kann! Die ganze Voraussetzung, daß König Ludwig's Interesse an Wagner's Künstlererscheinung eine vorübergehende fürstliche Laune sei, ist, nebenbei gesagt, eine Albernheit, aber wenn sie auch mehr wäre, was soll man vom Kunsturtheil der Autoren halten, die auf Grundlage so äußerlicher Thatsachen kritische Todesurtheile abgeben, was von der Würde der Zeitungen, die, so lange sie Wagner in der königlichen Gunst für sicher hielten, preisende Analysen der „Meistersinger“ in die Welt schickten, und sobald sie sich einbildeten, diese Gunst sei erschüttert, mit Verurtheilungen zu Platz kamen, die nur dem Nachwerk des Pfüschers und Stümpers, niemals selbst der mißlungenen Schöpfung des Meisters gegenüber erlaubt sind.


Wir haben wenig mehr hinzuzufügen. Die Thatsache, daß eine Anzahl von persönlichen Gegnern zwanzig Jahre nach den größten Erfolgen eines Künstlers und angesichts der Wirkung, die eben dieser Künstler auf die ganze Entwicklung der neuen Musik hatte und hat, in der Hoffnung lebt, jeden Anspruch desselben auf Bedeutung und Ruhm bestreiten zu können, ist höchst unerfreulich. Aber sobald man sich mit der Thatsache einmal abgefunden hat und dieselbe bei allem, was über Richard Wagner's Schöpfungen geurtheilt und geschrieben wird, in Rücksicht zieht, verliert sie viel von ihrer Peinlichkeit. Die Erfolge der „Meister-





singer“ können durch die Rheingoldaufführung nicht rückwirkend in Frage gezogen werden, und über das „Rheingold“ ist die sachliche Debatte erst zu eröffnen, nachdem die Schmähungen und Lästerungen, die sich „Urtheile“ taufen, auf ihren Werth zurückgeführt sind. Gelegenheit zu wirklicher Erörterung und wahrer Verständigung wird die Wiederaufnahme des „Rheingolds“ im Verein mit der „Walküre“, dem zweiten Theil des „Niblungenrings“ deren Darstellung im Sommer dieses Jahres (1870) stattgefunden hat, im reichsten Maasse bieten.

### Eine Erinnerung an Rossini.

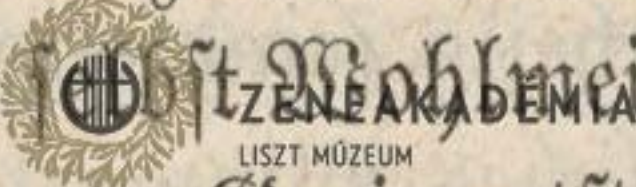
Im Beginne des Jahres 1860 führte ich in Paris, mit zweimaliger Wiederholung, einige Fragmente meiner Opern, zumeist Instrumentalsätze, in der Form eines Concertes auf. Die Tagespresse erhob dagegen ein größtentheils feindseliges Aufsehen; bald durchlief dieselbe auch ein angebliches  Wort Rossini's. Dessen Freund Mercadante sollte für meine Musik Partei ergriffen haben; hierüber habe diesen Rossini beim Diner dadurch zurecht gewiesen, daß er ihm von einem Fische nur die Sauce servirte, mit dem Bemerkten: die bloße Thatat gezieme dem, der sich aus dem eigentlichen Gerichte, wie aus der Melodie in der Musik, nichts mache.

Mir war über Rossini's bedenkliche Nachsicht gegen die sehr ungewählte Gesellschaft seines allabendlich stark besuchten Salons mancherlei Uneinladendes berichtet worden; ich glaubte die Anekdote, welche namentlich auch in deutschen Blättern große Freude bereitet, durchaus nicht für unwahr halten zu müssen. Keinerseits ward sie anders als mit Lobsprüchen auf den feinern Geist des Meisters erwähnt. Dennoch hielt es Rossini für würdig, als er davon hörte, in einem Schreiben an einen Zeitungsredacteur sich gegen diese „mauvaise blague“, wie er es nannte, sehr ausdrücklich zu verwahren und zu versichern, daß er sich kein Urtheil über





mich anmaße, da er nur zufällig von einem deutschen Bade-Orchester einen Marsch von meiner Composition gehört, der ihm übrigens sehr wohlgefallen habe, und daß er zu viel Achtung für einen Künstler hege, welcher das Gebiet seiner Kunst zu erweitern suche, um sich über ihn Scherze zu erlauben. Dieses Schreiben ward auf Rossini's Wunsch in dem bestimmten Blatte veröffentlicht, in den übrigen Zeitungen jedoch sorgsam verschwiegen.

Ich fand mich durch dieses Benehmen Rossini's veranlaßt, bei diesem mich zu einem Besuch zu melden; freundlich wurde ich empfangen, und mündlich von Neuem über das Bedauern belehrt, welches jene kränkende Erfindung dem Meister verursacht habe. In der hieran sich knüpfenden längern Unterhaltung versuchte ich dagegen Rossini darüber aufzuklären, daß jenes Witzwort, selbst solange ich es als für wirklich von ihm ausgegangen hielt, mich nicht peinlich berührt habe, da ich nun einmal in der Lage sei, durch theils unverständige, theils absichtlich entstellende Beachtung und Besprechung einzelner Ausdrücke in meinen Kunstschriften, zu einer Verwirrung  Meinem über mich Anlaß geworden zu sein, welche ich am Geeignetesten nur durch sehr gute Aufführungen meiner dramatisch-musikalischen Arbeiten selbst berichtigen zu können hoffen dürfe; bevor mir diese irgendwo gelungen, ergebe ich mich geduldig in mein sonderbares Schicksal und zürne Niemandem, der unschuldig in dasselbe verwickelt werde. Meinen Andeutungen schien Rossini mit Bedauern zu entnehmen, daß ich Grund habe, auch der deutschen Musikzustände nicht mit Befriedigung zu gedenken, wogegen er eine kurze Charakteristik seiner eignen künstlerischen Laufbahn dadurch einleitete, daß er mir seine bisher gehegte Meinung mittheilte: es hätte aus ihm das rechte werden können, wenn er in meinem Lande geboren und gebildet worden wäre. „J'avais de la facilité,“ äußerte er, „et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chose.“ Aber Italien, so fuhr er fort, sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik, hätte ange-regt und unterhalten werden können; alles Höhere sei dort ge-






waltsam unterdrückt, und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewußt aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zu leben zu haben; als er mit der Zeit in bessere Lage gerathen, sei es für ihn zu spät gewesen; er würde eine Mühe haben aufwenden müssen, welche im reifern Alter ihm beschwerlich gefallen wäre. Somit möchten ernstere Geister mild über ihn urtheilen; er selbst beanspruche nicht, unter die Heroen gezählt zu werden; nur sei es ihm aber auch nicht gleichgültig, wenn er so niedrig geachtet werden sollte, daß er unter die schalen Verspötter ernster Bestrebungen gehören könnte. Deshalb denn auch sein Protest.

Hiermit, und durch die heitere, doch ernstlich wohlwollende Art, in welche Rossini sich ausgesprochen hatte, machte er den Eindruck des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen auf mich, der mir bisher noch in der Kunst begegnet war.

Habe ich ihn seit jenem Besuch nicht wieder gesehen, so sind mir doch noch Erinnerungen an ihn geblieben.

Zu einer französischen  Uebersetzung mehrerer meiner Operndichtungen arbeitete ich ein Vorwort aus, in welchem ich eine übersichtliche Darstellung der in meinen verschiedenen Kunstschriften entwickelten Gedanken, namentlich über das Verhältniß der Musik zur Dichtkunst, aufzeichnete. Bei der Beurtheilung der neueren italienischen Opernmusik leiteten mich hierin namentlich die so bezeichnenden, auf eigenste Erfahrung begründeten Mittheilungen und Aeußerungen Rossini's aus dem oben angeführten Gespräche. Gerade dieser Theil meiner Abhandlung ward zu einer andauernden, bis auf den heutigen Tag unterhaltenen Agitation der Pariser musikalischen Presse gegen mich hervorgezogen. Ich erfuhr, daß der greise Meister in seinem Hause fortgesetzt mit Berichten und Vorstellungen gegen meine angeblichen Angriffe auf ihn belagert war; der Erfolg zeigte, daß es nicht gelang, in zu einer, von jenen ersichtlich gewünschten Erklärung gegen mich zu bestimmen; ob er sich durch täglich ihm vorgebrachte Verläumdungen über mich





betroffen fühlte, ist mir unklar geblieben. Von Freunden wurde ich gebeten, Rossini aufzusuchen, um ihm die richtigen Belehrungen in Betreff jener Agitation zu verschaffen. Ich erklärte; nichts thun zu wollen, wodurch neuen Mißverständnissen Nahrung gegeben werden dürfte; sehe Rossini nicht in seiner eigenen Weise auch hierin klar, so werde ich unmöglich in meiner Weise ihm Klarheit verschaffen können. Nach der Katastrophe, welchen im Frühjahr 1861 bei seiner Pariser Aufführung meinen „Tannhäuser“ betroffen, hat mich auch Liszt,\*) welcher kurze Zeit darauf nach Paris kam und öfters freundschaftlich mit Rossini verkehrte, diesem, der allem mir feindseligen Andringen gegenüber sich immer doch freundlich standhaft gehalten habe, durch einen Besuch auch die letzte etwa ihm erregte Wolke in meinem Betreff zu zerstreuen. Auch jetzt fühlte ich, daß es nicht an der Zeit sei, durch äußerliche Bezeugungen tiefer liegende Mißstände beseitigen zu wollen, und jedenfalls blieb es mir zuwider, hier wie dort Veranlassung zu irrigen Deutungen zu geben. Nach Liszt's Abreise überschickte mir Rossini aus Passy durch einen Vertrauten die bei ihm hinterlassenen Par-



\*) Beiläufig sei hier, zur weiteren Berichtigung neuester Erfindung auf Rechnung Rossini's, erwähnt, daß Liszt mir bereits vor vielen Jahren erzählt: er habe, als er einst eine seiner frühesten, stark excentrischen Jugendcompositionen dem Meister vorgelegt, von diesem die ergötzliche Belobung erhalten: das Chaos sei ihm noch besser gelungen als Haydn. Es zeugt nun von wenig Verehrung, wohl aber von einem sehr ungebildeten Geschmack, diesen wirklich geistvollen Scherz Rossini's, wie daß eben neuerdings an dieser Stelle geschah, dahin zu verderben, das dem Meister die Platitude untergelegt wird, gesagt zu haben: das Haydn'sche Chaos gefalle ihm besser, wobei außerdem die Wiederholung des so oft verbrauchten Witzes mit dem „l'autre plaît davantage“ unehrerbietigerweise dem Gefeierten noch zur Last gelegt wird. Daß die Anekdote aus der frühesten Jugendzeit Liszt's in dessen letzte Abbé'-Zeit versetzt wurde, gehört schließlich zu den das Andenken Rossini's so übel behandelnden Leichtfertigkeiten, welche, wenn sie unberichtigt blieben, den ehrwürdigen Meister, welcher Liszt stets mit Freundschaft und wirklicher Hochachtung ergeben war, leicht einer sehr bedenklichen Duplicität schuldig erscheinen lassen können.





tituren meines Freundes und ließ hierbei mir sagen, daß er selbst gern diese persönlich überbracht hätte, wenn sein übles Befinden ihn jetzt nicht an seine Wohnung fesselte. Und selbst jetzt noch blieb ich bei meinem früheren Entschluß. Ich verließ Paris, ohne Rossini wieder aufgesucht zu haben, und nahm es somit über mich, den Selbstvormurf wegen meines schwierig zu beurtheilenden Betragens, gegen den von mir so wahrhaft verehrten Mann zu ertragen.

Später erfuhr ich zufällig: ein deutsches Musikblatt („Signale für Musik“) habe um jene Zeit einen Bericht über einen letzten Besuch gebracht, welchen ich, nach dem Durchfall meines „Tannhäuser“, im Sinn eines verspäteten „pater peccavi“ Rossini abzustatten für gut gehalten. Auch in diesem Bericht war dem greisen Meister eine witzige Antwort zuertheilt worden; auf meine Versicherung, daß ich durchaus nicht alle Größen der Vergangenheit niederzureißen gesonnen sei, habe nämlich Rossini mit seinem Lächeln erwidert: „Ja, lieber Herr Wagner, wenn Sie das könnten!“

Ich hatte nun zwar wenig Ausfluß, auch diese neue Anekdote von Rossini selbst dementirt zu sehen, da nach früher gemachter Erfahrung gewiß dafür gesorgt war, daß ihm jetzt dergleichen auf seine Rechnung laufende Geschichtchen nicht mehr bekannt würden; dennoch fühlte auch ich bisher mich nicht veranlaßt, hierin etwa für den Verläumdeten, welcher in meinen Augen offenbar Rossini war, einzutreten. Da nach dem kürzlich erfolgten Dahinscheiden des Meisters sich aber von allen Seiten Neigungen zur Veröffentlichung biographischer Skizzen über ihn kundgeben, und, wie ich leider wahrnehme, dies vor allen Dingen mit dem Eifer geschieht, allerhand Geschichtchen, gegen welche der Todte nun nicht mehr protestiren kann, mit gutem Effect anzubringen, so glaube ich meine wahre Verehrung des Verewigten für jetzt nicht besser bezeugen zu können, als indem ich durch die Mittheilung meiner Erfahrungen in Betreff der Glaubwürdigkeit der von Rossini berichteten Anekdoten zur historischen Würdigung dieser Berichte beitragen.

Rossini, welcher seit langer Zeit nur noch dem Privatleben





angehörte, und hierin mit der sorglosen Nachsichtigkeit des heitern Skeptikers nach allen Seiten hin sich benommen zu haben scheint, kann der Geschichte wohl in keiner falschern Gestalt überliefert werden, als wenn er einerseits zum Hero der Kunst gestempelt andererseits zum leichtfertigen Witzmacher herabgewürdigt wird. Sehr fehlerhaft würde es sein, wenn, nach Art unserer heutigen, so sich nennenden „unparteiischen“ Kritik, für Rossini eine mittlere Stellung zwischen diesen beiden Extremitäten gesucht würde. Richtig dagegen würde Rossini nur beurtheilt werden, wenn eine geistvolle Culturgeschichte unseres bisher verlaufenen Jahrhunderts versucht würde, in welcher, statt der üblichen Tendenz, der Cultur desselben den ausschließlichen Charakter eines allgemein blühenden Fortschritts beizulegen, endlich nur der wirkliche Verfall einer ältern zart sinnigen Cultur in das Auge gefaßt werden sollte; würde dieser Charakter unserer Zeit richtig gezeichnet werden, so wäre nicht minder richtig auch Rossini die ihm gebührende wahre Stellung in ihr anzuweisen. Und diese Stellung würde nicht gering zu schätzen sein; denn mit dem gleichen Werth, mit welchem Palestrina, Bach, Mozart ihrer Zeit angehörten, gehört Rossini der seinigen an; war die Zeit jener Meister eine hoffnungsvoll strebende und aus ihrer vollen Eigenthümlichkeit neugestaltende, so müßte die Zeit Rossini's etwa nach den eigenen Aussprüchen des Meisters beurtheilt werden, welche er gegen diejenigen that, denen er Ernst und Wahrheit zutraute, sehr vermuthlich aber dann zurückhielt, wenn er sich von den schlechten Witzreißern seiner Parasitenumgebung belauscht wußte. Dann, aber auch nur dann, würde Rossini in seinem wahren und ganz eigenthümlichen Werth zu erkennen und zu beurtheilen sein; was diesem Werth an voller Würde abginge, würde nämlich weder seiner Begabung, noch seinem künstlerischen Gewissen, sondern lediglich seinem Publicum und seiner Umgebung in Rechnung zu bringen sein, welche gerade ihm es erschwerten, über seine Zeit sich zu erheben, und dadurch an der Größe der wahrhaften Kunstheroen theilzunehmen.

Bis der berufene Kunsthistoriker hierfür sich findet, mögen





denn wenigstens die Beiträge zur Berichtigung der Späße nicht unbeachtet bleiben, welche gegenwärtig, als Schmutz statt der Blumen, in das offene Grab des Verewigten gestreut werden.


Richard Wagner.

### Chronik der Ereignisse.

Das Jahr 1869 bietet, je nachdem wir hier- oder dorthin blicken, in so interessanter und bunter Nuancirung, in so vielfachen Abstufungen die verschiedensten Stadien einer großen neuen Entwicklungsepoche mit ihren lebhaften Strömungen und Gegenströmungen, wie wohl kaum eines der vorhergehenden. Vielfacher, zuweilen überraschender Systemwechsel, hier zum Besseren, dort zum Stillstand, dort sogar zur Reaction; hier noch immer starres Festhalten am Alten, rastlose Fortsetzung archäologischer Ausgrabens werthvollerer oder zweifelhafter Alterthümer sowie veralteter Formen mit neuem galvano- aber nicht immer plastischem Ueberzuge, mühsame Protection eines meist mit parvenüartig schillernder Frömmigkeit cofettirenden Epigonenthums, dort wahrhaft beschämend sichere Einbürgerung des in Zukunft wahrhaft Lebensfähigen, eine anscheinend um mehrere Decennien vorgeschrittene Liberalität der Anschauung, eine ganz selbstverständliche Abgeschlossenheit verständnißvollen Urtheils in Bezug auf neue Richtungen. Hier ein bloß noch durch die Furcht, sich vor reactionären Collegen zu compromittiren, zurückgedrängtes Interesse für das Neuere, dort mehr oder weniger furchtlose Kämpfe liberaler Pioniere mit eingeroosteter Bequemlichkeit der Anschauung oder Executirung; hier ein erst durch einzelne Persönlichkeiten angebahntes Interesse und Verständniß, durch die erste geschickt energisch in Scene gesetzte Gegenströmung daher öfters auch eben so schnell wieder paralysirt, dort eine Vorgesrittenheit des Urtheils in der Gesamt-





heit des Publicums, daß dergleichen Reactionsversuche bereits unmöglich geworden sind. Im Großen und Ganzen aber die wahrhaft mit Genugthuung erfüllende Beobachtung, daß wir binnen kurzer Zeit, ja man kann sagen, binnen Jahr und Tag um ein über Erwarten tüchtiges Stück vorwärts gekommen sind, daß sich in einer ganzen Anzahl früher streng conservativ abgeschlossener Institutionen und Genossenschaften sammt ihrem Publicum eine höchst erfreuliche Erkenntniß und Wendung zum Besseren Bahn gebrochen hat oder doch zu brechen beginnt, und daß sich über eine große Anzahl hervorragender Werke neuer Richtung das Urtheil des großen Publicums so merkwürdig geändert hat, wie man dies im Hinblick auf die frühere verständnißlose Regierung derselben Werke binnen wenigen Jahren kaum hätte für möglich halten sollen. Noch bleibt manches Terrain zu gewinnen oder wiederzuerobern, aber die deshalb noch nöthigen Kämpfe und Anstrengungen sind lange nicht mehr so groß und fruchtlos wie früher, die Kämpfer stehen nicht mehr sich selbst überlassen auf einsamer Höhe, sondern  zahlreiche Schaaren neuer Anhänger strömen ihnen fort und fort zu, und wo sich früher oft nur mit schroffer, scharf polemischer Verfechtung ungewohnt neuer Principien einzelne Situationen gewinnen und behaupten ließen, genügt jetzt oft schon eine für wenige äußere Differenzpuncte angebahnte Verständigung und Versöhnung, um die bessere Ueberzeugung tiefer zum Durchbruch gelangen zu lassen.

Die lebhaftesten und wichtigsten Strömungen und Gegenströmungen wurden auf dramatischem Gebiete durch die Aufführung Wagner'scher Werke erzeugt, namentlich durch die Münchner „Rheingold“-Aufführung. Diesem Ereignisse widmet denn auch der Almanach diesmal eine so gebührend eingehende Beleuchtung, daß wir an dieser Stelle einfach auf dieselbe zurückverweisen können. Nicht minder erregt wurden die Gemüther durch die verschiedenen Aufführungen der „Meistersinger“, namentlich in Wien und Berlin. Doch würden wir, was diese beiden Städte betrifft, unserer nächsten Chronik vorgreifen, da im Jahre 1869






sowohl in Wien als auch Berlin die „Meistersinger“ erst in den weitschweifigen Clavierprobenwindeln großer Hoftheater eingewiegt wurden. Dagegen gelangten sie im vorigen Jahre bereits zur ersten Aufführung, und zwar überall mit gleichem Erfolge: am 21. Januar in Dresden, am 28. Januar in Dessau, am 5. Februar in Karlsruhe, am 5. März in Mannheim und am 28. November in Weimar, welches an Bar. v. Loën einen wahrhaft kunstsinigen und liberalen Intendanten gewann. Wurden auch Kürzungen und Tempi nicht überall mit hinreichender Pietät behandelt, so verdient doch sonst die große Liebe und Sorgfalt, mit welcher das Werk von jeder dieser Bühnen vorbereitet wurde, wärmsten Dank und erhob sich u. A. auch die Dessauer Hofbühne unter der jetzigen ächt künstlerischen Leitung v. Normann's hiermit zu einer über alles Erwarten trefflichen und von wahrhaft künstlerischem Geiste beseelten Leistung. In München fand zum großen Theile eine Neubesezung dieses (bei der ersten Aufführung bekanntlich fast durchgängig durch Gäste ausgeführten) Werkes statt, „Tannhäuser“ wurde in der neuen Pariser Bearbeitung gegeben und außerdem ging „Tristan und Isolde“ in neuer Besezung in Scene. Kurz darauf wandte Bülow, nachdem er noch die erste öffentliche Prüfung der unter seinen Händen so schnell und schön aufgeblühten Musikschule ins Werk gesetzt hatte, seinen dortigen reichen aber auch höchst ermüdend dornenvollen Wirkungskreisen den Rücken, und hiermit gewann die entgegengesetzte Strömung die schon lange vergeblich angestrebte Oberhand. Wenigstens in Bezug der leitenden Spitzen trat in unerwartetem Grade ein fast vollständiger Systemwechsel ein: Fr. v. Perfall wurde als Intendant definitiv bestätigt, Max Zenger zum Capellmeister und Professor Grandauer zum Oberregisseur ernannt, desgleichen nahmen Theater- und Concertrepertoire wieder die frühere conservative Physiognomie an. Doch verloren ist die dort ausgestreute Saat deshalb keineswegs, die Musikschule blüht fröhlich weiter, wie die letzten Prüfungsabende von Neuem bewiesen haben, ihre Lehrer erziehen im Geiste Bülow's,






und zugleich wird u. A. Wagner's „Walfüre“ mit allem Ernste vorbereitet.

Die durch die Meistersinger hervorgerufene lebendige Bewegung hatte manche gute Nachwirkungen im Gefolge, von denen sich allerdings einige, z. B. neue Aufführungen des „Lohengrin“ in Brüssel und Leipzig erst vor Kurzem ergaben. Im vorigen Jahre aber erschien diese Oper neu oder neueinstudirt in Mainz, wo sie Weißheimer zu seinem Benefiz gewählt hatte, sowie in Gotha und in Stuttgart, während in Paris (durch Pasdeloup) „Rienzi“, sehr günstig aufgenommen, ferner in Berlin, Copenhagen und Leipzig neu in Scene ging.

Sonst sind von deutschen Opernnovitäten zu verzeichnen: in Weimar „Der Gefangene“ von Lassen und eine Operette von Frau Viardot-Garcia „Der letzte Zauberer“, in München „Die sieben Raben“ von Rheinberger, Ehrlich's „König Georg“ in Freiburg i. Br. und dessen „Rosenmädchen“ in Stettin, „Die Liebesprobe“ von D. Bach in Salzburg, v. Adelburg's „Brinyi“ in Pest 2c. Eine spärliche Blumenlese. Die deutschen Bühnen hatten ja noch  mit fremdländischen Effectstücken zu thun wie mit Auber's „Erster Glückstag“, Gounod's „Romeo und Julie“, Thomas' „Hamlet und Mignon“, ferner mit Offenbach und anderen Offenbachanten. Welche deutsche Bühne könnte jetzt ohne diesen Repertoiretreter bestehen? Höchstens brachte man es an den meisten Bühnen bis zu einigen nutzlosen älteren Ausgrabungen. Werfen wir hierbei überhaupt noch einen Blick auf unsere Bühnenverhältnisse zurück, so bemerken wir in denselben manchen wesentlichen Umschwung. So wurde H. v. Hülsen allmählich Generalintendant von sieben Hofbühnen, (Berlin zwei, Potsdam, Charlottenburg, Hannover, Wiesbaden und Cassel) und setzte als Unterintendanten in Hannover H. v. Bronsart, in Cassel Lieutn. v. Carlshausen und in Wiesbaden Bar. v. Ledebur ein. Noch wichtiger ist jedoch die in Berlin plötzlich sich zeigende und die Herren Taubert und Dorn verschlingende liberale Strömung, welche Eckert aus seiner Garciabadener Erholungspause auf ein





gründlicher Reformen bedürftendes Gebiet hervorragender neuer Thätigkeit warf. In Wien wurde am 25. Mai ein höchst kostspieliges neues Opernhaus eingeweiht. Hofkplm. Esser zog sich zurück und Herbeck trat an seine Stelle. In Stuttgart ist Feodor Wehl zum artistischen Director ernannt worden; in Carlsruhe hat Ed. Devrient Ende d. v. J. sein Amt nach langjähriger ehrenvoller Leitung niedergelegt. Das Leipziger Theater ging am 1. Februar in Laubes Hände über, welcher Hrn. Behr als Operndirector einsetzte. Repertoire und Besetzung blieben, wenigstens in den Frauenrollen, nicht ohne erfreulichen Aufschwung, namentlich verdienen „Idomeneo“, „Medea“, „Vampyr“ 2c. hervorgehoben zu werden, desgleichen in München die aulische Sphigie in Wagner's Bearbeitung, in Schwerin eine Gugler-Wolzogenhafte Regenerirung des „Don Juan“ und in Wien Gluck's „Armide“. Daneben wurde aber in Leipzig wie in Wien stark Cassenrepertoire und neben dem sehr stark als Meßoper ausgebeuteten „Rienzi“ manches verfehlte Ausgrabungsexperiment gemacht. Den schwersten Verlust erlitt Dresden durch den Brand seines schönen Hoftheaters, welcher überhaupt so manche  etwas fatal beleuchtete. Doch binnen zwei Monaten ward daselbst ein neues Interimstheater erbaut. Außerdem verlor durch Brand Cöln binnen kurzer Zeit seine beiden Theater, desgleichen brannten zu Neapel, Nizza, Malaga, Glasgow, Hull, Riem, New-Orleans und Fernambuco Theater ab, während in London das Adelphytheater einstürzte. Andererseits wurde daselbst das neue Haymarkettheater eröffnet, desgleichen neue Theater in Breslau, Minden, Pilsen, Belgrad und Cairo, während in Paris das neue kaiserliche Danai-denopernfaß noch immer nicht genug Millionen verschlungen hat. —

Wenden wir uns zu den Concertereignissen des verflossenen Jahres, so müssen wir, um in erster Reihe der consequentesten Fortschrittsbestrebungen außerhalb Deutschland zu gedenken, gleich wie in den früheren Jahrgängen die Blicke zuerst auf die heterogensten Grenzpfiler der Kunst und Civilisation lenken, nämlich auf Nordamerika und Rußland. Hier finden wir die Werke





eines Berlioz, Liszt, Wagner, Schumann, Rubinstein 2c. eingebürgert wie fast nirgends. Am Thätigsten sind in dieser Beziehung nach wie vor die russischen Musikgesellschaften in Moskau unter Nicolaus Rubinstein und in Petersburg unter Balakrief, Seyfriz und neuerdings unter — Hiller. In Finnland übertrug Faltin seine anregende Wirksamkeit von Wiborg auf Helsingfors und in Charkoff erhielt durch Konewka's Musikschule der deutsche Geist einen neuen Anhaltspunkt. In Newyork haben namentlich die unermüdlichen Bestrebungen von Thomas gute Wirkungen nicht nur auf Philadelphia, Boston (wo beiläufig das größte Monstrefest mit 10,000 Sängern und 1000 Musikern, Kanonen, Glocken und Ambossen gefeiert wurde) 2c., sondern nunmehr auch auf viel entfernter liegende Punte wie Cincinnati, Chicago und Baltimore geübt, wo auch das großartige Sängerfest aller deutschen Vereine in Nordamerika gefeiert wurde, namentlich zeugen u. A. die Programme des ebenfalls deutschen Chorvereins „Orpheus“ in der „Königin des Westens“ Cincinnati (Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, Bruch, Raff 2c.) in lebendiger Weise von dem siegreichen Vordringen deutschen Geistes bis in die ferneren Hinterwäldlerregionen Nordamerika's. Zu ähnlicher Ueberzeugung wird man gelangen, wenn man in Baltimore Haydn'sche Symphonien, Weber'sche Arien, gesungen von einem Frl. Schulz, und Beethoven's Es durconcert hört, mit welchem daselbst der Leipziger Pianist Rudolph Sipp excellirte, welcher vorher in den 9000' hoch unter dem Aequator gelegenen Quito so lange erfolgreich deutsche Musik gemacht hatte, bis ihn zu häufige Erdbeben von dort vertrieben.

Am Bequemsten macht es dem Chronisten das bequeme England, er kann einfach auf die früheren Jahrgänge verweisen. Der Engländer kommt, besonders in der Provinz viel seltener dazu, Musik zu genießen; macht er sich aber mit Kind und Regel auf, größere Veranstaltungen zu besuchen, so müssen ihm diese auf einem Flecke so Viel bieten, daß sich die Reise- 2c. Kosten lohnen und er nebst der ganzen Familie möglichst lange davon zehren kann. Daher die pflichtschuldigen Monstrepogramme der meisten





Concertgeber von einigen 30 Piecen, welche in dem großen Musikfest im Krystallpalast zu Sydenham gipfelten, wo die Tonic-Solfa-la-mi-re-Gesellschaft mit etwa 8000 Mitwirkenden die andächtig lauschenden Massen mit unterschiedlichen Friedens-, Handels- und Gewerbehymnen, Amboss- und Soldatenchören mit Glockengeläute und unverfälschtem Kanonendonner à la Boston entzückte.

Ganz andere Rührigkeit entfaltet jetzt Frankreich, wenigstens Paris. Dort ist, Dank dem Vorgehen eines Pasdeloup, Litolff, Chmant, Langhans, Bonewitz und vieler anderen unermüdlichen Pioniere, deutsche Musik so heimisch geworden, daß kaum ein Concert mehr ohne dieselbe gegeben werden kann. Zwar tauchen noch nach wie vor manche Gallicismen auf, besonders was die oft ziemlich bunten Programme der sogenannten concerts spirituels betrifft (eines der magenverderberischsten veranstaltete Elwart am Charfreitage, indem er drei Stabat mater von Palestrina, Pergolese und Rossini unmittelbar hintereinander singen ließ); im Ganzen aber ist der jetzige Umschwung ein über Erwarten beträchtlicher und in den Kammermusiken finden wir u. A. Schumann mehr eingebürgert als in mancher deutschen Stadt. Die Aufführungen Wagner'scher, Berlioz'scher und Liszt'scher Werke bringt die Gemüther zuweilen noch in starke Aufregung, aber das lebhafteste tiefere Interesse und damit immer siegreichere Durchdringen derselben erscheint jetzt so gesichert und befestigt, wie sich dies vor Jahren noch kaum erwarten ließ.

Einzelnes Gute läßt sich aus Belgien und Holland berichten, u. A. zeigten Brüssel und Lüttich Spuren freierer Regung und in Holland ist wenigstens Schumann und verschiedene seiner Epigonen allmählich recht heimisch geworden.

Entschiedene Strömungen aber zeigten sich in Italien. Liszt's Aufenthalt in Rom und neuerdings Bülow's in Florenz konnten trotz aller Zurückgezogenheit Beider unmöglich ohne kräftigere Befruchtung bleiben, besonders nachdem schon früher die Quartettvereine von Becker und Bazzini sowie Frau Laussot und einige jüngere Kräfte anhaltender vorgearbeitet hatten. Zwar





müssen noch manche Concessionen gemacht werden, besonders den mitwirkenden Sängern, doch haben Florenz, Rom, Mailand und Turin jetzt eine Reihe stehender deutscher Kammermusik- und Orchesteraufführungen.

Deutschland kann wegen des materiellen Mißes seiner meisten Kunstinstitutionen und der daraus resultirenden Abhängigkeit von Publicum, Fürsten &c. noch immer nur sporadisch vorschreiten, aber trotz alledem findet sich auch hier an Stelle früherer Kleinmüthigkeit an immer mehr Orten ein allmählich immer siegreicheres Durchbrechen solcher stark lähmender Fesseln. Wien z. B. bereitete, ebenso wie früher Berlioz, im verflossenen Jahre Liszt eine so herzliche, aufrichtig huldigende Aufnahme, seine „Heilige Elisabeth“ wurde, Dank der Energie eines Herbeck, dort zweimal so glanzvoll vorgeführt (s. „N. Z. f. Musik“ S. 131 d. vor. J.) und außerdem noch verschiedene seiner größeren symphonischen Dichtungen &c., daß sich jetzt auch dort der kräftige Durchbruch unbefangener Ueberzeugung trotz aller gegnerischen Anstrengungen nicht mehr wegleugnen läßt. Daß sich das Pester Publicum bei Liszt's Anwesenheit seinem gerechten Enthusiasmus noch feuriger und nationaler hingab, versteht sich von selbst. Sind doch dort Männer wie Erkel, Mosonyi &c. fortdauernd thätig, das Interesse und Verständniß durch Vorführung neudeutscher Werke (Meistersingervorspiel, Fee Mab von Berlioz, Theile der „Elisabeth“, Symphonien von Volkmann &c.) anzuregen. In wie hohem Grade befruchtend aber Liszt's, obwohl nur kurzer Aufenthalt in Weimar wirkte, würde sich an dieser Stelle nur ganz ungenügend ausführen lassen und müssen wir unsere Leser deshalb auf die in der „N. Z. f. M.“ S. 67, 89 u. 170 d. v. J. enthaltenen ausführlichen Mittheilungen verweisen. — Als erfreuliche Fortschritts- und Lebenszeichen sind ferner aus Deutschland zu constatiren eine Aufführung der „Hl. Elisabeth“ durch Hamma's neuen Gesangsverein in Königsberg, welcher auch Rubinstein's „Babylonischen Thurmbau“ in Angriff nahm, eine zweimalige Vorführung von Wagner's „Liebesmahl der Apostel“ durch





Rebling in Magdeburg, ferner aus Zofingen (Berlioz, „Flucht nach Egypten“, Symphonie von Gouny 2c.), Gera und Wiesbaden (Meistersingervorspiel), Gotha, Stuttgart und Eisenach (Liszt's Préludes), Braunschweig (Werke von Berlioz), Glogau seit Thieriot's Gewinnung (Werke von Reinecke, Schumann, Brahms, Bruch 2c.), Warburg (Gluck's „Orpheus“, Chorwerke von Bruch, Schumann 2c.), Altenburg, wo Stade u. A. ein solennes Lisztconcert vorbereitete, und noch manchen anderen Städten. In Weimar und Jena wurden für Thüringen die ersten Aufführungen von Bach's „Matthäuspassion“ ermöglicht, wie überhaupt in beiden Städten Müller-Hartung und Schumann auf gediegene, den Lebenden nach Möglichkeit gerecht werdende Programme halten. Entsprechend anregend wirkten auch einige „Kunstreisen“ größerer Chorvereine, wie des Riedel'schen Vereins nach Wittenberg, wo sich derselbe höchst ehrenvoller Aufnahme seitens der ganzen Stadt erfreute, des Weimar'schen Kirchenchores unter Müller-Hartung nach Leipzig zur Mitwirkung bei einem Concert des Riedel'schen Vereins (Werke von Liszt, Palestrina 2c.) und des „Orion“ unter Zopff's Leitung nach Merseburg zum Pfingstconcert im dortigen Dom (Chorwerke von Liszt, Triest 2c.). Auch kann man hierher die Gewinnung eines ganz exquisiten Ensemble's renommirter Götz'scher Schüler durch den Concertverband der Halberstädter Gegend rechnen, welche die verschiedenen Städte dieses Verbandes durch Schumann's „spanisches Liederspiel“ und andere kostbare Gaben electrifirten. — Während in Leipzig der höchste Aufschwung des Gewandhauses in einer Aufführung des deutschen Requiem's von Brahms gipfelte, war die „Euterpe“ sowohl unter Jadasohn wie unter dessen Nachfolger Volkland in sehr warm anzuerkennender Weise bemüht, der Gegenwart gerecht zu werden (Liszt's Künstlerfestzug, Rubinstein's erste Symphonie, Scenen aus „Lohengrin“, „Harold“ von Berlioz 2c.), zum Theil auch die künstlerisch hervorragenden Männergesangsvereine „Arion“ und „Paulus“ (Chöre von Brahms, Bruch, Gernsheim 2c.). — Berlin fängt endlich an, in eine





immer lebendiger gährende Sturm- und Drangperiode zu kommen; vielfach sehen die dortigen Concertprogramme und Kritiken jetzt schon erfreulicher aus und u. A. gebührt dem dortigen Tonkünstlerverein, nachdem er in seinem eigenen Kreise gründlich regenerirt hat und ihm zugleich mehrere günstige Localereignisse unterstützend zu Hülfe gekommen sind, das Verdienst, frischere Luft in die dortigen Anschauungen und Unternehmungen zu bringen und praktische Interessen und Lebensfragen unserer Kunst zu verfolgen. Zum ersten Male aber in größerer Ausdehnung vereinigten sich zur Förderung derselben deutsche Musiker aus den verschiedensten Regionen unseres Vaterlandes auf dem unter der Regide des A. D. Musikvereins in Leipzig abgehaltenen und von demselben mit einer überreichen Zahl glanzvoller musikalischer Veranstaltungen ausgestatteten ersten deutschen Musikertage und setzten Fachcommissionen ein, um einen rationellen Musikunterricht der Jugend, gründliche Reorganisation des Schulgesanges, Gründung von musikalischen Hochschulen und Staatsbehörden sowie von Concertverbänden kleinerer Städte und die Realisirung der wichtigen Tantieme- und Eigenthumsfrage ins Leben zu rufen. Die Lage unserer Orchestermusiker wurde außerdem lebhaft auf demselben discutirt und die Tonkünstlervereine von Leipzig, Berlin und Dresden organisirten einen, ebenfalls den Fortschritt, die Gegenseitigkeit und Gemeinsamkeit lebhaft fördernden Verband der deutschen Tonkünstlervereine.

Auch im Bereiche der musikalischen Lehranstalten ist mancher nennenswerthe Fortschritt zu constatiren. In Berlin vollzog sich in der k. Akademie der Künste ein nicht geringer Umschwung der Anschauungen; Rich. Wagner wurde zum auswärtigen Mitgliede ernannt und unter Joachims Leitung eine akademische Hochschule auf liberalen Grundsätzen creirt. Auch in Wien wurde die Musikschule regenerirt sowie bedeutend erweitert und seitens der Gesellschaft der Musikfreunde das neue glanzvolle Haus derselben eingeweiht. Wie schön und erfreulich die Münchner k. Musikschule aufblüht, wurde bereits erwähnt; auch in Stuttgart nehmen die dortigen Lehranstalten einen immer kräftigeren Aufschwung. Von





letzterer Residenz ist außerdem Stockhausen als Aufsichtsbehörde für den Gesangunterricht des ganzen Landes gewonnen worden. —

Unter den Pianisten waren einige der lebhaftesten Wandervögel A. Rubinstein (Petersburg, Dänemark, Holland, Rhein, Thüringen 2c.), Clara Schumann (London, Wien, Pest, Rhein 2c.); und das Jaell'sche Künstlerpaar (Schweiz, Holland, London 2c.), auch Th. Razenberger (am Rhein 2c.), Reinecke (London, Bremen 2c.), Taufig (Cöln, Dresden, Braunschweig 2c.); Blumner, Mary Krebs, Sophie Menter, Anna Mehlig und Constanze Skjima concertirten ziemlich häufig, während wir Bülow u. A. in Brüssel, Speidel in Wien, Ign. Brüll, St. Saëns und Delaborde in Leipzig, Leitert in Wien und Pest, Treiber in Bremen und Cassel begegnen.

Von Violinvirtuosen concertirten: Joachim u. A. in London, Singer in Sachsen und Thüringen, Auer in Petersburg und Wien, Wilhelmj in Paris und London, die Florentiner in Paris, Stuttgart, Baden-Baden 2c., dort sowie in Rußland auch Laub, Beseffirsky in Wien, Prag, Leipzig und Königsberg, Lauterbach in Bayern, L. Strauß in Wien und Heckmann in Mitteldeutschland, — von Violoncellvirtuosen aber am häufigsten Fr. Grützmacher sowie nächstdem de Swert und Popper. —

Ziemlich schwer und zahlreich waren die Verluste, mit denen unsere Kunst durch Todesfälle heimgesucht wurde. Die schwersten waren unstreitig die von Hector Berlioz und dem Fürsten von Hohenzollern-Hechingen\*), dessen Tod die Auflösung seiner vorzüglichen Capelle in Löwenberg als unerseßlichen Verlust zur Folge hatte. Der Tod von H. Berlioz war die mit Recht gefürchtete Folge seines glänzenden russischen Wintertriumphzuges und des gefährlichen Sturzes in Monaco und hatte zur Folge, daß man sich in Paris nun auf einmal des verkannten großen Meisters erinnerte, sein Andenken sowohl dort als in Petersburg, Moskau und einigen deutschen Städten in überaus solenner Weise

\*) S. „N. Z. f. M.“ J. 1868 S. 389, d. Art. „Ein wahrer Kunstprotector.“ —





feierte und sofort einen Fond für sein Denkmal gründete. Wirklich enthüllt wurden im vorigen Jahre, wie wir hierbei sogleich erwähnen wollen, Denkmäler Graun's in seinem Geburtsort Wahrenbrück, A. Romberg's in Gotha, Cherubini's in Florenz und Händel's in Hamburg in dortigen Kirchen. — Nächstdem ist zu gedenken des Ab-  
 lebens von Ign. Moscheles, von C. Löwe, A. Methfessel,  
 D. Jahn, Oberorg. Freudenberg in Breslau, von Al. und  
 Raym. Drenschok, Al. Dargomirsky in Petersburg, Leop.  
 und Ed. Ganz in Berlin, B. Molique, des Tenors Haizinger  
 und vieler anderer renommirter Künstler sowie der bekannten  
 Musikhdl. Siegel und Whistling in Leipzig. —

Schließlich sei einiger in den letzten Jahren erschienener wichtigerer  
 Erscheinungen des Musikalienhandels\*) gedacht, insoweit als Ref.  
 von denselben Kenntniß zu erhalten vermochte. In erster Reihe sind von  
**Opern** zu erwähnen: **H. Wagner's** „Meistersinger“, welche bei  
 Schott in Mainz sowohl in Partitur als auch im Clavierauszuge erschie-  
 nen, **Berlioz' „Beatrice und Benedict“**, von welcher Oper Bote und  
 Bock den Clavierauszug herausgaben, ferner **Langert's „Fabier“**, **Au-  
 ber's „Erster Glückstag“**, deren ebenfalls von Bote und Bock edirte  
 Clavierauszüge sich in Nr. 35, 36 und 43 des 64. Bandes der „N. Z. f.  
 M.“ eingehend besprochen finden. In demselben Verlage erschienen außer-  
 dem die Clavierauszüge von **Meyerbeer's „Afrikanerin“** und **H.  
 Wuerst's „Stern von Turan“**, dagegen die Auszüge von **Fr. v. Hol-  
 stein's „Haideschacht“**, **Reinecke's „König Manfred“**, **Abert's  
 „Astorga“** und **Taubert's Musik zu Shakespears „Sturm“** bei Breit-  
 kopf und Härtel, sowie bei Fritzsch in Leipzig von **Rheinberger's Oper  
 „die sieben Raben.“** — Dagegen glauben wir verschiedene unserem  
 Interesse viel ferner liegende französische und italienische Werke füglich un-  
 erwähnt lassen zu dürfen, besonders selbstverständlich Alles, was in das  
 Genre eines Offenbach und Cons. gehört. —

Von größeren **oratorischen** Werken ist vor Allem **Liszt's „Heilige  
 Elisabeth“** als eine in hohem Grade bedeutungsvolle und bahnbrechende

\*) Reicht wegen der durch Mangel an Raum um mehr als ein Jahr  
 verzögerten Aufnahme nur bis Ende d. J. 1869. —





Erscheinung hervorzuheben, von welcher Orchesterpartitur und Clavierauszug nebst Stimmen sowie auch die interessantesten Nummern einzeln 2- und 4händig von Rahnt veröffentlicht wurden. Von anderen werthvollen Ton-schöpfungen dieses Meisters erschienen außerdem in gleichem Verlage eine größere Missa choralis und ein Ave Maria bei Pustet in Regensburg.

Von größeren **Chorwerken** verdienen nächst dem erheblichere Beachtung „Ein deutsches Requiem“ von **Brahms** (Op. 45. Rieter-Biedermann), zum Theil auch die Oratorien „Ruin“ von **Senger**, „Eli“ von **Costa** und „Israels Heimkehr“ von **Schachner**, **Rossini's** nachgelassene Messe, **Leonhard's** Oratorium „Johannes der Täufer“ Op. 25 und **Gade's** „Kreuzfahrer“, von denen Br. und Härtel sowohl die Orchesterpartitur als den Clavierauszug veröffentlichten. Ebendasselbst ist auch der Clavierauszug eines Oratoriums von **Deprosse** „Die Salbung Davids“ erschienen. —

Von **Chorwerken** mittleren Umfanges mit Soli und Orchester erschienen besonders beachtenswerth: **Bruch's** geistvolle Chorballade „Schön Ellen“ (Op. 24. Bremen, Cramz), eine Cantate „Heinrich der Finkler“, eine Messe und ein Salve regina von **Wüllner** (Op. 14. Bonn, Simrock), von **Gade** zwei dramatisch gehaltene Cantaten „Columbus“ und „Gefion“ sowie ein Concertstück „Bei Sonnenuntergang“, von **O. Grimm** „An die Musik“ (Op. 12 in Partitur und Clavierauszug bei Br. und Härtel), von **Heinthal** „In der Wüste“ für Soli, Chor und Orchester, von **Goldschmidt** eine Idylle „Ruth“, von **Heintze** in Amsterdam Sancta Cäcilia, von **Thoma** ein Te Deum, welches nebst Psalm 28 und leichteren Kirchenstücken desselben Autors als Op. 18, 19 und 20 in Breslau bei Hientzsch erschienen ist, von **Brosig** fünf Messen und von **Stade** Psalm 121.

Ferner unterlassen wir nicht von größeren und kleineren Chorwerken zu erwähnen: **Rheinberger's** Chorballade und Romanze (Op. 17, Simrock) und namentlich seine „Wasserfee“ Op. 21 und „Lockung“ Op. 25 (Fritzsche) als sehr anziehende Gaben, sodann **Holländer's** Ballade „Jungfrau Siegelinde“ (Berlin, Simrock), **Bruch's** „Flucht nach Egypten“, die preisgekrönte Cantate Les noces de Prométhée von **St. Saëns** (Op. 19, Leipzig, Seitz, Partitur und Clavierauszug), **W. Taubert's** „Sturm und Frieden“ mit Streichquintett und Flöte oder Clavier in Partitur, Clavierauszug und Stimmen (auch für eine Singstimme) bei Schott, **Cottmann's** beliebte Märchendichtung „Dornröschen“ (Hofmeister) und **Sopff's** „Brauthymne“ mit Tenorsolo und kleinem Orchester (Op. 22, Rahnt), sowie ebendasselbst dessen „Anbetung Gottes“ Op. 25, ein größerer Hymnus für Chor Soli, Orchester und Orgel, von **Bruch** ein Rorate coeli mit Orgel, eine Messe und ein Sanctus nebst Agnus Dei für Doppelchor (Op. 35, Br. u. Härtel) von **Volkmann** bei Heckenast ein sehr schwieriges aber ganz bedeuten-





des Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert a capella, von **Cöpfer** „Orgelweihe“ mit Soli und Orgel (Weimar, Kühn), ein Kyrie, Sanctus und Benedictus von **A. Krause** (Op. 16 a und b, Härtel) und ein Kyrie Op. 8 von **Ch. Schneider** (Kahnt), außerdem von Chorcompositionen a capella: **Bargiel's** doppelchörigen Psalm 36 (Op. 33, Br. und Härtel), sowie **Chorlieder** von **Rheinberger** (Op. 2, Leipzig, Fritsch), **Reiche**, (Op. 22 und 23, Leuckart), **Reinecke** (Op. 5, Cassel, Luchhardt), **Vierling** (Op. 34, Leuckart), **Reißmann** (Op. 20, Kahnt), **God** (Op. 5 Stuttgart, Ebner), **Speidel** (Op. 29, Schott), **Holländer** (Op. 17, W. Müller in Berlin), **Schlottmann** (Op. 29, ebendasselbst), und von **E. Riedel** ausgezeichnet gesetzte altböhmische und altdutsche Lieder (Fritsch und Wartig). — In drei verschiedenen Fassungen, nämlich entweder für gemischten Chor oder für Männer- oder Frauenchor allein erschien bei Bote und Bock von **Liszt** ein neuer Chorgesang „Christ ist erstanden“, — außerdem für **Frauenstimmen**: ebendasselbst von **Kiel** zwei dreistimmige Motetten mit Solo, Op. 32, von **Schüttky** einige Marienlieder (Op. 3 und 4, Stuttgart, Ebner), von **Reinecke** (Op. 100, Leipzig, Seitz), von **H. Hol** bei Kootaan in Amsterdam ein andächtiger Morgengesang mit Altsolo und von **Wüllner** Chorlieder mit Orchester oder Clavierbegleitung (Op. 16, Rietter-Biedermann), **Chicrio's** anziehender Frauenchor mit Bariton und Streichorchester „Am Traumsee“ (Op. 19, Fritsch) und eine ganz hervorragende Tonschöpfung von **Bruch** mit Frauenchor und Bariton „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel“ (Op. 27, Leuckart). —

Sehr gehoben hat sich in den letzten Jahren die **Männergesangsliteratur** und selbst bei oberflächlicher Umschau ergiebt sich folgende nicht zu unterschätzende Ausbeute von Werken besserer Richtung: bei R.-Biedermann von **Brahms** die Rhapsodie aus Göthe's Harzreise für Alt, Männerchor und Orchester, — bei Ristner von **Brambach** „Alcestis“ und „Nacht am Meere“ mit Orchester, in Partitur und Clavierauszug, sowie schottische und irische Volkslieder für Männerchor bearbeitet, und von **Schubel** „Walkyrengefang“ mit Orchester Op. 44 in Partitur, — bei Schott von **Siller** „Es muß doch Frühling werden“ mit Orchester in Partitur und Clavierauszug, und von **Fr. Lachner** ein Festlied mit Harmoniebegleitung in Partitur — bei Br. und Härtel von **Bruch** Op. 32 „Normannenzug“ (einstimmig mit Bariton), von **Gottfried Herrmann** „Rinaldo“ für Soli, Chor und Orchester Op. 5 Clavierauszug, von **Ehr. Sinf** Psalm 95 mit Blasinstrumenten Op. 28 in Partitur und Clavierauszug, von **O. Grimm** Chorlieder Op. 13 und von **Gernsheim** Wächterlied für das Jahr 1200 Op. 7 in Partitur und Clavierauszug, „Römische Leichenfeier“ sowie „Salamis“ für Chor mit





Barytonsolo, welches letztere Werk zu interessantem Vergleich auffordert mit dem bei Leuckart veröffentlichten „Salamis“ für Soli, Chor und Orchester von **Bruch** und dessen „Römischer Leichenfeier“, in welchem Verlage außerdem von **Vierling** Op. 32 „Zur Weinlese“ mit Orchester, von **Gottwald** Op. 11 „In's Freie“ mit Blasinstrumenten, von **Saift** ein preisgekröntes Werk „Die Macht des Gesanges“ im Clavierauszug, von **Volkman** bei Heckenast ein altdeutscher Hymnus und von **Lassen** die vollständige Musik zu „König Oedipos“ von Sophokles erschien. Kränzl in Oberried edirte ebenfalls acht preisgekrönte Werke, von denen **Bruckner's** „Germanenzug“, eine Hymne von **Saift** und eine humoristische „Germania“ von **Weinwurm**, Beachtung verdienen, — nächstdem Rahnt: von **Zopff** einen für größere Gesangsfeste componirten „Macedonischen Triumphgesang“ Op. 23 mit Blasinstrument. in Orchesterpart. und Stimmen und von **Speidel** ein wirksames Reiterlied (Op. 33) sowie von **L. Köhler** interessante Quartette, — Ebner in Stuttgart: Quartette in schwäbischer Mundart von **Tod**, — von **religiösen** Schöpfungen **Repos** in Paris von **Liszt** ein Requiem und eine große Messe mit Orgel, — **Bote und Bock** ein wirkungsvolles *Salvum fac regem* von **W. Eschirch** Op. 62 und religiöse Gesänge von **Ehr. Sinf** — **Simrock** in Bonn von **Brahms** die Cantate „Rinaldo“ und von **Wüllner** den 98. Psalm Op. 17 mit Soli und Orchester — **Senff** **Rubinstein's** „Morgen“ mit Orchester und Quartette von **Reinecke** Op. 97 — **Heckenast** in Pest Quartette von **Volkman** Op. 48 — **Leipzig** einen Trauungs-  
ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM  
 gesang von **Rich. Müller** Op. 19, **Bessely** in Wien von **Siby** Op. 5 „Hymne an den Unendlichen“ mit Blasinstrumenten und **Schalek** und **Wezler** in Prag Trauungs-  
 gesänge von **Krejci**. —

Was größere **Instrumentalwerke** betrifft, so sind **Symphonien** hervorzuheben von **Rheinberger** über „Wallenstein“ (in Partitur und vierhändigem Clavierauszug, Leipzig, Fritsch), in welcher sich der Autor als eine ganz erhebliche, Hoffnungen erweckende Kraft documentirt, ebendasselbst von dem begabten Scandinavier **Svendsen**, von **Lassen** in Ddur (in Partitur u. vierh. Clavierauszug, Breslau, Hainauer), von **Bruch** in Ebdur (Op. 28, Craz), von **Bargiel** in Cdur (Op. 30, in Partitur bei Br. u. Härtel), von dem Pariser früh gestorbenen Componisten **Léon Kreutzer** in Fmoll und in Bdur (4händig bei Seitz in Leipzig), von **H. Hol** (Amsterdam, Noothaan), und von **J. Coenen** in Fmoll (in Partitur bei Schott in Mainz), von **Raff**, **Vierling** und **Würst**, sowie

**Suiten** für Orchester von **Fr. Lachner** (Op. 129, No. 4) und von **Egger** (No. 2) beide in Partitur ebenfalls bei Schott in Mainz, desgleichen von **Hiller** eine „symphonische Phantasie“.





Bei Schuberth in Leipzig erschienen in Partitur (und im Clavierauszug für 2 Pianoforte) **Liszt's** Episoden aus Lenau's „Faust“, von denen die zweite unter dem Titel „Mephistowalzer“ in den verschiedenartigsten Arrangements längst vielfach beliebtes Repertoirestück geworden ist, während dagegen die erste Episode „Der nächtliche Zug“, ein ebenfalls sehr glücklich ausgeführtes und fesselndes Gemälde von vorwiegend weichem Colorit und bezauberndem Schmelz, durch welches uns der Tondichter in die geheimsten Regungen des Seelenlebens führt, noch viel ausgedehnteres Interesse verdient. Eingehenderer Beachtung empfiehlt sich nächstdem ein symphonisches Tonbild von ebenso eigenthümlichem als ausgeprägtem Colorit von **S. Chieriot**, „Roch Lomond“, Op. 13 (in Partitur und vierhändigem Clavierauszug, Leipzig bei Fritsch), auch ein anziehendes „Märchen“ von **Wuerst** (Bote und Bock), besonders aber von **Bülow** eine heroische Ouverture und ein kriegerischer Triumphmarsch zu Shakespeare's „Julius Cäsar“ (Op. 10. Schott), von denen die Ouverture, ein früheres, die ältere Ouverturenform noch festhaltendes Werk bei geist- und charaktervoller Anlage eine vermittelnde Brücke von früherer Tradition zu neueren Anschauungen bildet, während in dem glanzvoll charakteristischen Triumphmarsch ein eigenartiger vornehmer Geist weht. Außerdem sind von **Ouverturen** zc. hervorzuheben aus Br. u. Härtel's Verlag: die Vorspiele zu „Lohengrin“ und „Tristan“ in Partitur, **Vierling's** Ouverture zur „Hermannschlacht“ Op. 31 in Partitur sowie zwei- und vierhändigem Clavierauszug, aus demselben Verlage von Dunkel in Wien von **Goldmark** die höchst eigenartig geistvolle Ouverture zu Kalidasa's „Sakuntala“, aus dem Verlage von Bote und Bock **Rubinstein's** Ouverture zu „Dimitri Donskoi“, eines seiner geistvollsten und eigenthümlichsten Werke, eine Ouverture zu „Waldmeister's Brautfahrt“ von **Gernsheim** (Op. 13. Bremen, Craz), und von **Schlottmann** eine Ouverture zu Shakespeare's „Romeo und Julie“, von **v. Asantschewsky** eine bei Ristner in Partitur und vierhändigem Auszuge edirte Concertouverture Op. 9, von **Oberthür** bei Schott eine Ouverture zu seiner Oper „Rübezahl“ in Partitur, von **Rudorff** eine Ouverture zu „Otto der Schütz“ Op. 12 in Partitur und vierhändigem Auszug Leipzig bei Seitz, von **Hornemann** eine Ouverture zu „Maddin“ bei Senff, bei Heckenast in Pest von **Vollmann** die Partitur einer für das Jubiläum des dortigen Conservatoriums geschriebenen, schnell zum Repertoirestück gewordenen Festouverture und von zwei Serenaden für Streichorchester, ferner eine ungarische Ouverture von **Chern**, bei Härtel eine Festouverture von **Dietrich** in Oldenburg, eine Ouverture zu „Paradies und Peri“ von **St. Bennett** und von **Gouny** eine Hymne nebst Marsch in Ouverturenform. —

Aus der **Kammermusikliteratur** sind als hervorragendere Er-





scheinungen zu verzeichnen: von **Kiel** drei den Stempel der Reife und Meisterschaft tragende und durch blühendes Leben fesselnde Clavierquartette, seine vierte Violinsonate in Esdur und eine Violoncellsonate, sämmtlich bei Simrock in Berlin — von **Brahms** ein größeres Clavierquintett in Fmoll (Nieter-Biedermann) voll ebenso bedeutender Licht- als Schattenseiten, jedenfalls sehr empfehlenswerth wegen theils wahrhaft großartiger theils seelenvoll wohlthuender Züge — von **Rass** Streichquartette in Amoll und Gmoll, zwei neue etwas bizarre Violinsonaten und eine neue Ausgabe seiner ersten Violinsonate, von **Goldmark** ein Streichquartett in Bdur (Wien, Spina), ebenfalls eines der reifsten und geistvollsten Producte der Gegenwart und ebendasselbst eine sehr anziehende und virtuos-dankbare Suite für Violine und Pianoforte — von **Chieriot** (Leipzig, Fritsch) ein Trio, ein Clavierquintett und eine Violoncellsonate, welche dem Style von Brahms ziemlich nahe verwandt, einerseits nicht ohne Tiefe und Bedeutsamkeit durch Feuer und dramatisches Leben fesseln, andererseits sehr liebevolles Eingehen und gewiegte Spieler verlangen — und von **Svendsen** (s. Symphonien) ein Streich-Octett (Breitkopf und Härtel), welches u. A. wegen überraschender Harmonie- und Klangwirkungen und eigenthümlichen nordischen Colorits fesselt, sowie bei Fritsch ein Quintett und ein Quartett desselben Autors.


Außerdem unterlassen wir nicht, hervorzuheben: **Streichquartette** von **Brambach** in Esdur (Op. 13. Breitkopf und Härtel), **Langhans** (Op. 4. Seitz), **Witte** in Adur (Präger und Viereck in Bremen) und **Hartog** (Suite Op. 46. Seitz), **Saminzin** Op. 1 Esdur (Rahnt) — **Streichquintette** von **St. Saëns** (Op. 14 Seitz) und **Stainlein**, von letzterem auch zwei Quartette und ein Sextett, sämmtlich bei Schott — **Trio's** von **Kiel** (Op. 24. Bote und Bock), **St. Saëns** (Op. 18. Seitz), **Herm. Göh** (Op. 1. Breitkopf und Härtel), **Speidel** (Op. 36. Rahnt), **Bargiel** (Op. 20 in Es. Leuckart), von **Asantschewsky** (Op. 9 in Fismoll. Ristner), **Emilie Mayer** (Berlin, Challier) und **Deurer** (Op. 4. Seitz), auch leichtere Charakterstücke für Violine, Violoncell und Pianoforte von **Sopff** (Hofmeister), ferner Violinvariationen und -Romanzen von **Kiel** (erstere Op. 37 Bote und Bock, letztere Op. 49 Senff) und ein großes Duo von **O. Singer** — **Violinsonaten** von **Grimm**, **Bürzel**, **Wieniawski**, **Krüfer** und **Benewitz** Op. 40, beide bei Breitkopf und Härtel, von **Emilie Mayer** (Bote und Bock, Paez und Weinholz in Berlin), **Lacombe** (Op. 8. Seitz) — für Violine oder Violoncell von **Gernsheim** Op. 12. Schott und von **Neumann** Op. 16. Breitkopf und Härtel, und von **Violoncellsonaten** eine zweite von **Heinecke** (Härtel) und von **Richter**, sowie ältere von **Asoli** und sechs von **Bocherini**, edirt von Fr. Grützmacher, eine Ballade für Bio-





loncell von **Dräsecke** und Violoncellstücke von **Deurer** Op. 3 und **St. Saëns**, beide bei Seitz in Leipzig. —

Aus der **Concert**-Literatur der letzten Jahre verzeichnen wir als besonders erwähnenswerth **Violin**concerte von **Max Bruch**, **St. Saëns**, (Op. 20. Leipzig, Seitz), **Léonard** (V. Concert mit Orchester- oder Streichquartettbegleitung), **Jansa** Op. 83, **Singelée** (II. Concert mit Orchester- oder Clavierbegleitung) und **Bazzini** (IV. Concert Op. 38 für Orchester sowie im Clavierauszug) nebst anderen charakteristischen Violinstücken Bazzini's sämmtlich bei Schott in Mainz, ebendasselbst von **Vieuxtemps** eine Caprice über altenglische Volkslieder mit Orchester und von **White** „Die Verzweiflung der Sappho“ als Violinvariationen, von **Singer** eine ungarische Rhapsodie, von **Besefirski** ein Concert und eine Concertpolonaise bei Ristner und ebendasselbst von **Davidoff** Concertstücke für **Violoncell**, Violoncellconcerte von **Eckert** und **Davidoff**, und von **Niek** außer einem Arioso für Violine und Orgel eine Idylle für Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn.

Für **Pianoforte** ferner erschienen: bei Breitkopf und Härtel Liszt's concert pathétique sowie bei Senff **Rubinstein's** Phantasie mit Orchester Op. 84, Concerte von **Bonewitz** Op. 36, **Gernsheim**, **Brüll**, **St. Saëns** und **Benedict**, auch eine Concertpolonaise von **v. Zarzndi** Op. 7, und bei Schott ein Concert von **Ravina** Op. 63, bei Härtel Beethoven'sche Cadenzen zu seinen Concerten und  eine neue sehr sorgfältige Ausgabe des Weber'schen Concertstücks.

Aus der großen Menge des außerdem für das **Clavier** Producirten vermögen wir nur einzelnes anscheinend Empfehlenswerthere herauszugreifen. Ernsthafte Beachtung wegen ihrer gediegenen neuen Richtung verdienen namentlich im Verlage von Rahnt 10 progressiv fortschreitende Sonaten von **H. Viole**. Ferner erfuhr die Clavierliteratur anziehende Bereicherungen durch **Kiel**: „Reiseerinnerungen“ (Berlin. Simrock) — **Rubinstein**: Album de Peterhof und Phantasie (Op. 76 und 77. Senff) — **Rheinberger**: „Walbmärchen“, Charakterstücke und eine vierhändige Tarantelle (Leipzig. Fritsch) sowie eine Clavier-Toccata (München, Falter) und 5 Tonbilder (Op. 11. Ristner) — **Raff**: „Blätter und Blüthen“ (Rahnt) und Phantasiestücke (Op. 134. Ristner) sowie ein 2- oder 4händiger Festmarsch (Op. 139. Schott) — **Chieriot**: „Natur- und Lebensbilder“ (Op. 17 und 18. Fritsch) — und in Bezug auf geistvolle Concert-Paraphrasen durch **Liszt**: „Isoldens Liebestod“ (Br. u. Härtel) — **Bülow**: Vorspiel und Versammlung der Meistersingerzunft aus Wagner's „Meistersinger“ (Mainz. Schott) — und **Causig**: Drei Momente aus „Tristan und Isolde“ (Berlin. Schlesinger). — Außerdem erscheinen erwähnenswerth: **Sonaten** von **Bargiel** (Op. 34. Br. u. Härtel),





**E. S. Richter**, (Op. 33. bei Ristner, wo von demselben Autor außerdem Charakterstücke Op. 30 und 31 sowie Variationen Op. 34 erschienen), desgleichen Sonaten von **Ch. Steffens** (Op. 8. Schott), von **H. Gobbi** (in ungarischem Style) und **E. Bürgel** (Op. 5. Br. u. Härtel und Op. 15. Bock) sowie Phantasiestücke (Op. 13. Br. u. Härtel), ferner sechs deutsche Suiten von **Jensen**, eine Suite von **Gernsheim** (Op. 8. Schott), Phantasiestücke von **E. Deurer** (Op. 2. Seitz), von **J. v. Beliczai**: Charakterstücke (Hasslinger), **Blasemann**: Aquarellen (Op. 7. Senff), **Dräseke**: Phantasiestücke (Op. 3. Ebend.), **Pflughaupt**: Tarantelle (Op. 17. Schott), **E. E. Canbert**: Charakterstücke (Härtel), **Stade**: Charakterstücke (Rahnt), **Louis Friedenthal**: Kleine Charakterstücke (Op. 6. Härtel), **Vollmann**: Rondino und Marschcapriccio (Pest. Heckenast), **Victor Sieg**: Impromptu's (Op. 1 2 und 3. Leipzig. Fritsch), **V. Lachner**: 42 Variationen über die Edurtonleiter (Schott), **Wüllner**: 18 Variationen über ein Bach'sches Thema (Op. 23. Schott) und 16 Variationen über ein eignes Thema (Op. 19. Rieter-Biedermann), **Hiller**: Op. 128, leichte vierhändige Serenade (Ristner) und ebend. von **G. Lange**: Einfachere Vortragsstücke, von **Mawatril**: Op. 4 Variationen über ein norwegisches Lied (Wien. Dunkl), **Eberlin**: 9 Toccaten und Fugen in neuer Ausgabe (Schott) für Clavier oder Orgel, **J. Kessler**: „Fromme Lieder am Pianoforte“ (Wien. Spina) —

zu **vier Händen** von **Brahms**: seltsame „Liebesliedermalzer“ (R. Biedermann) und ungarische Tänze, **Moscheles**: vierhändige Variationen über Händel's „Grobtschmidt“ (Ristner), **Heinecke**: Märchenvorspiele (Härtel), **Kleinmichel**: charakteristische Tonbilder 4händig (Op. 4 Senff), sowie eine Sonate von **Dietrich** —

und **für zwei Flügel**: ein anziehendes Duo von **Rheinberger** (Op. 15 Fritsch), eine geistreiche Improvisata von **Heinecke** über Griseldis (Op. 94. Härtel), ebend. ein werthvolles Duo von **Deprosse**, ein großes „Duett“ von **Hiller** (Op. 135. Leipzig, Seitz), von **A. Krause** (Br. u. Härtel) eine Sonate Op. 27, ebendasselbst ein Arrangement von **Heinecke's** Fisdurconcert und von **Thomas** eine Fuga eroica (Rahnt). —

Aus der verhältnißmäßig schwach bebauten **Orgelliteratur** vermögen wir außer dem bei R. Biedermann erschienenen „Töpfer-Album“ nur von **Töpfer** eine Phantasie über den Choral „Mache dich, mein Geist“ (Siegel), von **Vollmar** zwei Orgelsonaten (Op. 213. Merseburger), von **G. Merkel** Variationen über ein Beethoven'sches Thema (Op. 45. Leipzig. Forberg), von **Ehr. Sinf** Orgelstücke (Op. 24 und 32. Rieter-Biedermann) und von **Lemmens** (ausgewählte Stücke aus dessen Orgelschule, Schott) hervorzuheben. Dagegen verspricht **Gottschalg's** von **Liszt** revidirtes Repertorium für Orgel manchen werthvollen Schatz zu heben. Auch verdient **Sering's**





Choralfigurationsbuch (Gütersloh. Bertelsmann) und dessen Edition Figurrirter Choräle von Bach bei Heinrichshofen weitere Beachtung. —

Was Sologefänge, besonders **Lieder**, betrifft, so läßt sich die Unmasse des Producirten noch weniger übersehen und greifen wir auch hier auf die Gefahr hin, manches Empfehlenswerthe unabsichtlich zu übergehen, die uns bis jetzt bekannt gewordenen beachtenswertheren Erscheinungen heraus.

Vor Allem hat uns **Robert Franz** nach längerem Schweigen wiederum mit einem vieles Anziehende bietenden frischen und duftigen Kranze von Liedern erfreut, von denen Op. 37, 40 und 43 bei Ristner, Op. 38, 39 und 41 bei Breitkopf und Härtel und Op. 42 bei Siegel erschienen sind. **Rubinstein** veröffentlichte bei Senff geistvolle Schöpfungen (Op. 76); von **Brahms** erschienen bei Rieter-Biedermann mehrere Hefte Op. 32 und 33, letzteres aus Tieck's „Magelone“, sowie Op. 43, desgleichen bei Simrock Op. 46, 47, 48, 49, von denen jedoch nur wenige Stücke ungetrübten Genuß gewähren, und ähnlich verhält es sich mit der neuen, verbesserten Ausgabe von **Jensen's** Op. 1. Manches recht Anziehende und Beachtenswerthe fanden wir ferner in Op. 5 und 7 von **O. Bold** (Br. und Härtel, „Mädchens Geständnisse“) und dessen Op. 26 (Leipzig. Lichtenberger), Op. 17 und 19 von **Lammers** (Präger und Meyer), Op. 21 von **Wüllner** (Schott), Op. 11, 12, 13 und 14 von **Cottmann** (Hofmeister, darunter eine dramatische **Oper** „**Die Lorelei**“ mit obligater Violine) sowie Op. 23 und 24 von **Louis Schubert** (Hofmeister, Cyclus aus Groth's „Quickborn“). Bei Bote und Bock erschienen einige manches Vortreffliche bietende Hefte von **Schlottmann** Op. 15, **Naumann** Op. 26 und 20 und **Stiehl** Op. 55, bei Br. und Härtel von **E. Eckert** (Op. 25, „Aus den Blättern der Liebe“), von **Deprosse** (Op. 26), von **E. Bürgel** (Op. 9) und von **Kleffel** (Op. 10), von letzterem auch bei Petrick (Op. 4), von **Herm. Franke** (Op. 8. Breslau. Hientzsch), bei Bayrhofer in Düsseldorf von **H. Willemssen** (Op. 1) und von **J. Tausch** (Op. 8), von **Reinhold Becker** (Op. 1 und 2 bei Klemm), von **H. Löw** (Op. 1. Hug. Zürich), **G. van Eyken** (Op. 5. Amsterdam, Roothaan), **S. Hiller** (Uhland's Ständchen für Mezzosopran und Streichinstrumente bei Schott in Partitur und Clavierauszug), ebend. von **Ferd. Ludwig** (Op. 8), **E. v. Horn** (Op. 1. Hamburg. Franz), **E. Bauer** (Op. 20. Rahnt), **Mich. Herk** (Op. 4. Seitz), **G. Barth** (Op. 28. André) — Lieder **religiösen** Inhalts, auf welche wir wegen Mangel an entsprechender Literatur aufmerksam machen, von **H. Witte** (Op. 6. Präger und Meyer), von **A. Cottmann** (geistliche Arien für Kirchenconcerte Op. 9 und 10, Schubert), **Josephson** (Op. 33, Psalmen. Br. und Härtel), **Twietmayer** (Op. 7 und 8, Dresden. Hoffarth), **Döring** (Op. 9.





Klemm, Op. 15, Dresden. Hoffarth), nachgelassene Marienlieder von **Hauptmann** für Mezzosopran (Kistner) und von **Albert Becker** (im Volkston, Berlin. Simrock) und **Graben-Hoffmann** (Geistliches Lied „Dein Name, o Herr“ Op. 79. Kistner). — Von **mehrstimmigen** Sachen endlich verzeichnen wir Duette von **H. Hol** (Amsterdam. Noothaan) und **Zopff** (Leipzig. Naumburg), von **Wülner** „Die Flucht der heiligen Familie“ für drei Solostimmen mit kleinem Orchester oder Pianoforte (Op. 13. Rieter-Biedermann), anmuthige Frauenterzette von **Keincke** (Op. 100. Seitz), **Benedict Widmann** (Jugendlieder. Op. 8. Merseburger), **J. P. Gotthard** (Op. 47 und 48. Rieter-Biedermann), **Julius Hen** und **Deprosse** (Op. 31 Härtel). —

Das **pädagogisch-instructive** Feld wurde in letzter Zeit wieder ziemlich stark bebaut. Beachtenswerth erscheinen für den **Clavier-**unterricht besonders **Viole's** unter dem Namen „musikalische Gartenlaube“ bei Rahnt edirte und wegen ihrer Vorzüglichkeit von Liszt mit einem Vorwort versehene progressive Studien, ferner u. A. **L. Köhler's** tägliche Studien (Op. 150, 151 und 152. Senff), kleine Übungsstücke (Op. 146. Bote und Bock, technische Künstlerstudien (Op. 147. Leipzig. Seitz) sowie Erfahrungen und Rathschläge über Clavierunterricht (F. J. Weber, dritte Auflage), von **E. Bold** leichte Kinderstücke (Op. 20 und 22. Merseburger), von **Stiehl** (Aquarellen. Bote und Bock, von **Henkel** (Op. 15. Rahnt,) instructive Stücke mittlerer Schwierigkeit), **Küttlik's** *Études caractéristiques* (Op. 1 und 2. Coblenz. Falkenberg), **Bergson's** „Neue Schule der Mechanik“, in zwei Bänden gradatim fortschreitende, die gesamte Claviertechnik umfassende Studien (Schott), sowie die Clavierunterrichtsbriefe von **Hennes** (Leipzig. Händel) und **H. Wittmann** (Leipzig. R. Schäfer). Eine große **Harmonium-Schule** von **Laibach** erschien bei Schott in Mainz. — Für **Violine** erschien ebenfalls bei Schott von **Beriot** eine Schule der höheren Ausbildung im Violinspiel und von **Alard** eine Sammlung von Violinstücken älterer Meister mit Fingersatz und Vortrag, von **W. Langhans** Etüden für die höhere Schule (Hofmeister) von **Wassiljewski**, welcher außerdem bei Härtel ein historisches Werk über die Violine und ihre Meister veröffentlichte, bei Senff eine mit Begleitung und Vortragszeichen versehene Violinsonate von **Veracini**, von **Serd. David** bei Br. u. Härtel Studien in allen Tonarten sowie unter dem Titel „hohe Schule des Violinspiels“ zahlreiche Vortrags- und Fingersatzbearbeitungen älterer und neuerer Violincompositionen, u. A. aller Mozart'schen Sonaten, der Haydn'schen Quartette, ferner der neueren Violinconcerte und Uebertragungen der Beethoven'schen **Violoncellwerke** für Violine, während **Fr. Grühmayer** bei Br. und Härtel in ähnlicher Weise **Mozart's** Violoncellsonaten und Gam-





benstücke von Bach, desgleichen bei Senff eine Violoncellsonate von Asio li edirte. Für **Contrabaß** veröffentlichte **E. G. Wolff** unter dem Titel Praktische Exercitien für Contrabaß bei Härtel einen Auszug der schwierigsten Stellen aus classischen Werken. **Hornstudien** erschienen von Lindner und Schubert bei Rahnt. Für **Gesang** gab **Marchesi** bei Schott Styletuden für Sopran, dessen Frau Vocalisen für Mezzosopran oder Contrealt (Senff), Frau **Konewka** Solseggien für Mezzosopran bei André, **Carlberg** bei Hartleben in Wien gute Winke über Gesangskunst und Kunstgesang, und **Jopff** eine auch ins Englische übertragene kleine Gesangsschule für schlechte oder verdorbene Stimmen bei Schubert heraus, während von **Guttmann's** „Gymnastik der Stimme“ bei J. J. Weber eine zweite verbesserte Auflage erschien. —

Von **Arrangements** und **revidirten Editionen** schließen sich unmittelbar an diese instructiv-pädagogischen Arbeiten der letzten Jahre **Fr. Kroll's** vieles Neue und Interessante bietende Bearbeitungen aller Mozart'schen Trio's und **Bülow's** revidirte Ausgabe der Bach'schen und Händel'schen Claviercompositionen (beide bei Bote und Bock), **Reinecke's** Uebersetzung des Beethoven'schen Violinconcerts und des Mozart'schen Cdur-Concerts für Violine und Pianoforte (Br. u. Härtel), desgleichen für Violine und Pianoforte **Hermann's** Uebersetzungen von Beethoven's 1., 2., 3., 4 und 6. Symphonie (Ristner), von Beethoven's neunter (Schott) und von Schumann's erster (Br. u. Härtel). Von **Bülow** erschien bei Br. u. Härtel ein zwei- und vierhändiges **Arrangement** von Wagner's Faustouvertüre sowie bei Senff Beethoven's Militärmarsch für Concertvortrag bearbeitet, ebendasselbst Bach's Orchestersuite in D, von Mendelssohn, David und Kleinmichel bearbeitet, **Causig** und **Pauer** gaben bei Senff zahlreiche ältere Clavierstücke heraus, **Thomas** hat bei Br. und Härtel eine Bearbeitung von Händel's Orgelconcerten für Orgel oder Clavier und bei Ristner Händel's Claviersuiten edirt, während der geschätzte holländische Dichter **J. P. Heije** zu Beethoven's Musik zu „Die Ruinen von Athen“ einen neuen, Beethoven's viel ebenbürtigeren Text (Amsterdam. Roothaan) geschaffen hat. Im Laufe des vorletzten Jahres wurden auch zwei große verdienstvolle Sammelunternehmungen beendet, nämlich die vollständige Edition von **Beethoven's** sämtlichen Werken durch Br. und Härtel und von **S. Bach's** sämtlichen Werken durch Peters, revidirt von **Kroll, Koiksch** und **Erf.**

Desgleichen machen wir von **Partiturausgaben** aufmerksam auf die Br. u. Härtel'sche der **Mozart'schen** Opern, von denen bisher „Idomeneus“ und „Die Entführung“ erschienen sind, auf Heinze's Edition von **Gluck's** „Orpheus“ und auf Schott's handliche neue Octavausgabe von **Beethoven's** sämtlichen Symphonien und Streichquartetten, von Schubert's Liedern aber auf die sehr billigen von Peters (die zuverlässigste und voll-






ständigste), Br. u. Härtel und Senff, letztere von Riez nach der zweiten Diabelli'schen Edition revidirt. Aus Senff's Verlage ist auch als ein praktisch-nützlichcs Unternehmen, nämlich dessen musikalisches Adreßbuch aller bedeutenderen Städte zu erwähnen. —

Von **theoretischen** Werken machen wir in aller Kürze aufmerksam auf die sechste Auflage von **C. F. Richter's** Lehrbuch der Harmonie (Br. u. Härtel), den vierten Band von **Lohe's** Compositionslehre (der Oper gewidmet, ebend.), dessen Katechismus der Musik soeben in zehnter Auflage (J. J. Weber) erschienen ist, ferner auf **Sopff's** „Theorie der Oper“ (Arnoldische Verlagshandlung), auf ein nachgelassenes Werk von **Hauptmann** „Die Lehre von der Harmonik“ (Br. u. Härtel), auf ein physikalisch-physiologisches System der Harmonielehre von **Tiersch** (Br. u. Härtel), eine musikalische Klanglehre von **Widmann** (Merseburger) und ein umfangreiches praktisches Lehrbuch der Theorie und des Generalbasses von **Samuel** (Schott). Ferner erschienen: eine neue Ausgabe von **Fr. Brendel's** hervorragendstem Werke, seiner Geschichte der Musik (Payne) und eine wichtige Schrift dieses Verfassers über die Organisation des Musikwesens durch den Staat (Kahnt) — eine zweite umgearbeitete Auflage von **Jahn's** „Mozart“ — von **Dr. v. Wurzbach** ein Mozartbuch mit vielem neuem biographischem Material (Wien. Wallishausner) — der dritte Band von **Chrnsander's** Händel-Biographie (beide bei Br. und Härtel) — von **A. W. Ambros'** Geschichte der Musik der dritte fast 600 Seiten starke Band (Leuckart) — von **Emil Naumann** bei Behr in Berlin ein philosophisches Werk „Die Tonkunst in der Culturgeschichte“ — von **Richard Wagner's** „Oper und Drama“ eine zweite durchgesehene Auflage (J. J. Weber), eine neue interessante Schrift „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ (J. J. Weber), ein höchst lehrreicher Bericht an den König von Baiern über Organisation des Münchener Conservatoriums, und die Sensation erregende Broschüre „Ueber das Dirigiren“ (Kahnt) — sowie von **Kob. Pabst** eine zwar irrthümliche Anschauungen enthaltende sonst aber werthvolle Schrift über die Verbindung der Künste auf der Bühne (Bern. Haller). Auch **A. v. Dommer** hat ein für die ältere Zeit zum Theil brauchbares Handbuch der Musikgeschichte (Leipzig. Grunow) veröffentlicht, während **R. Eitner** anfang, im Verein mit bewährten Fachmännern Monatshefte für Musikforschung herauszugeben. **Schuch** und **Mendel** (welcher jetzt bei Heymann in Berlin allmählich ein werthvolles musikalisches Conversationslexicon erscheinen läßt) haben Biographien Meyerbeer's (bei Matthes und Heymann) veröffentlicht, **La Mara** hat die in Westermann's Monatsheften mit so großem Anflang gegebenen Skizzen von Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt und Wagner in Leipzig bei Weißbach unter dem Titel „Musikalische





Studienköpfe", desgleichen **G. Gumprecht** unter dem Titel „Musikalische Charakterköpfe“ Skizzen von Weber, Schubert, Mendelssohn, Rossini, Auber und Meyerbeer in Leipzig bei Gumprecht, der Bachbiograph **Bitter** Biographien von Emanuel und Friedemann Bach in Berlin bei W. Müller, **Ed. Dovrient** bei J. J. Weber in Leipzig Erinnerungen an Mendelssohn und neue Briefe desselben, **Lobe** „Consonanzen und Dissonanzen“ (Baumgärtner) und **Hanslick** (Geschichte des Wiener Concertwesens und „Aus dem Concertsaal“, Braumüller) gesammelte Kritiken 2c., die sich sehr gut lesen und werthvolles Material enthalten, natürlich aber auch keineswegs frei von Engherzigkeiten sind, **Franz Müller** eine interessante Schrift über die „Meisterfinger“ und gesinnungsvolle Kunstbetrachtungen unter dem Titel „Foyer“, Prof. **Nohl** bei Merhoff in München ein neues Skizzenbuch zur Kenntniß der deutschen, namentlich der Münchner Musik- und Opernzustände, und bei Finsterlin in München ein größeres Buch über Gluck und Wagner, **Viole** bei Leuckart die höchst ergötzlichen Memoiren des alten Breslauer Oberorganisten Freudenberg, Dr. **Taubert** bei Jacob in Torgau interessante historische Schriften über die dortige Pflege der Musik und über Melissus, **W. Tappert** ein anregendes Schriftchen über Quintenfolgen (Matthes), und **Lina Hamann** unter dem Titel „Aus der Gegenwart“ gehaltvolle Aufsätze über Musik in Nürnberg bei Schmid sowie über „Bach und Händel“ in Leipzig bei Weißbach. —

Wir schließen hiermit  unsere Novitätenrundschau und werden es dankbar aufnehmen, wenn uns Gelegenheit gegeben wird, diesmal noch übersehene wichtigere Erscheinungen bei nächster Gelegenheit nachzuholen. —

## Hector Berlioz.

### Biographische Studie.

Als vor länger als einem Jahre die ersten Nachrichten über den Tod des „französischen Beethoven“ die Zeitungen durchliefen und in Nekrologen und kritischen Betrachtungen dem großen Musiker bald eine verspätete Gerechtigkeit, bald das sauersüße Bedauern um das verfehlte Leben einer irregehenden glänzenden Begabung zu Theil ward, stellte sich das Gesamtbild dieses so eigenthümlichen Lebens und Schaffens zum erstenmal vor die Augen zahlreicher Musiker und Musikfreunde. Und indem man inne ward, unter welchen Verhältnissen Berlioz seine hartbestrittene Stellung





errungen und behauptet hatte, wurden die Tieferblickenden der ganzen Schwere eines solchen Künstlerdaseins sich bewußt. Nicht schwächliches Mitleid, aber ernste Antheilnahme und Würdigung aller heißen Kämpfe, aller bitteren geistigen Sorgen, aller schmerzlichen Enttäuschungen dieses Daseins bewegte die Verständnißvolleren, und im Grunde alle die, welche an die Kunst noch im Ernst glauben und ein Künstlerleben nicht für einen mehr oder minder großen Humbug halten, zu dem die Worte Innerlichkeit, Begeisterung, Hingabe an geistiges Ideal, zu dem gewisse Attituden und Worte gehören, die man nicht bloß der profanen Welt gegenüber, sondern selbst untereinander braucht, sich höchstens von Zeit zu Zeit durch ein freimaurerisch verständnißinniges Händedrücken verrathend, daß man sich völlig klar über den eigentlichen Sachverhalt sei. Für die Künstler dieses Schlages ist Berlioz' Leben und Ringen ein verfehlter Humbug. Für sie hat er die unerläßliche Wahl zwischen dem Humbug des unmittelbaren Erfolgs und dem Humbug der Classicität nicht treffen können, ist zwischen beiden hin- und hergetaumelt, hat es im Grunde genommen Keinem recht gemacht und hat lediglich Schöpfungen hinterlassen, die einen neutralen Boden gemeinsamer Schmähung bilden. Die Bewunderer Meyerbeer's, Halevy's und Offenbach's mögen des mangelnden Effects spotten, gewisse Schüler Mendelssohn's und die deutschen Akademiker überhaupt, den Mangel geistiger Noblesse, höherer Klarheit und maßvoller Formidealität beklagen. Die einen wie die andern Urtheile entspringen aus der Ahnungslosigkeit, daß Kunst auf einem andern Wege als dem des willkürlichen „Machens“ erreicht werden könne, aus dem absoluten Nichtverständniß der zwingenden Naturanlage in einer wahrhaft schöpferischen Natur. Fraglos hat eben dieses „muß“ auch Bach und Händel, auch Mozart und Beethoven beseelt. Aber von diesem Muß ahnt die in Rede stehende Kunstauffassung ja gleichfalls nichts, und der Untergrund ihrer Bewunderung vor den genannten Meistern ist leider meist ein brennender Neid, um wie viel besser den Alten das „Machen“ geglückt sei, gelegentlich selbst die naive Ueberzeugung, daß, wenn





das moderne Publikum nur die gleiche Fähigkeit des Entgegenkommens besäße, ihre Production sich des gleichen Erfolgs mit der classischen erfreuen würde. Die Grundbedingung, auf der alle gerechte und wahrhafte Würdigung echter Künstler beruht: das Verständniß für eine Natur und die aus ihr hervorgehenden Consequenzen geht diesem Künstlergeschlecht durchaus ab — ist es zum Erstaunen, wenn ihnen das Organ für die Beurtheilung Berlioz' vollständig mangelte? Glücklicherweise ist das endgültige Urtheil über den französischen Meister keineswegs an diese Kreise gebunden. Denn nicht nur alle bedeutenden, wahrhaft schöpferischen Componisten der Gegenwart empfanden ein bemerkenswerthes Interesse für Berlioz. Gerade in Deutschland und mitten zwischen den Freimaurern der künstlerischen Impotenz giebt es zahlreiche Musiker, unbefangene, schlichte, warmherzige Menschen, von denen hunderte, ohne selbst durch schöpferisches Talent ausgezeichnet zu sein, die Fühlung für die Ursprünglichkeit und die Phantasiefülle wahrhaft productiver Naturen bewahren. So zählte Berlioz enthusiastische Anhänger in Capellen, deren Dirigenten keine Gelegenheit vorübergehen ließen, ohne über den Pariser „Faiseur“ die Achseln zu zucken, unter den jüngern Musikern von Städten, deren musikalische Autoritäten sich mit Nachdruck als Gegner des Schöpfers der Romeo und Julia- und der phantastischen Symphonie bekannten. Durch sie gestützt, wagte es von Zeit zu Zeit ein Publikum sein volles Interesse an einem und dem anderen Werke des französischen Meisters kundzugeben. Und im Laufe der Jahre trat die gewöhnliche Umstimmung ein: der Widerwille und damit der Widerstand der Gegner schwächte sich ab, die Zuversicht und der Enthusiasmus der Erkennenden wuchsen. Bei alledem blieb aber Hector Berlioz im eigentlichen Sinne des Worts eine fremdartige Erscheinung. Die Wirkung seiner Compositionen im Einzelnen erwies sich als mächtig und zündend, die Gewißheit, daß Werke dieser Art nur aus einer gewaltigen Natur stammen konnten, war unzweifelhaft. Die Grundlagen dieser Natur waren elementare, allverständliche, die Bedingungen ihrer Entwicklung hingegen viel-





fach mit den Cultur- und Kunstzuständen des Volkes verwachsen, dem Berlioz angehörte. Das Letztere fällt nun wohl bei jedem Künstler ins Gewicht, aber Hector Berlioz befand sich in dem besonders unglücklichen Falle, daß ihn die Grundelemente seiner künstlerischen Neigungen nach Deutschland wiesen und dem vollen Verständniß, der vollen Anerkennung auf deutschem Boden doch wieder die französische Färbung und überhaupt die französische Neußerlichkeit seiner Schöpfungen entgegenstand.

Hochmüthige Aesthetiker sind in solchen Fällen alsbald mit dem Ausspruch bereit, daß eine reine und klare Künstlernatur nicht in solchem Widerspruch verharren könne, jede andre aber zu den Todten zu werfen sei. Schade, daß von diesem Urtheil die Mehrzahl der bedeutendsten productiven Künstler überhaupt betroffen werden würde und Keiner einen Anspruch auf Beachtung hätte, als die wenigen zur höchsten und letzten künstlerischen Vollendung Durchgedrungenen und — die Masse ihrer unselbständigen unproductiven Nachahmer. In der Regel läuft denn auch diese Art der Aesthetik auf die Verherrlichung der Mittelmäßigkeit und akademischen Formgerechtigkeit hinaus, und ihre Wirkung auf das größere Publikum hat noch nie die Bewunderung des frivolsten Faiseurs, wohl aber das Verständniß für große Naturen verhindert. Wer den Vollgenuß der Kunst haben will, muß auch die große Reihe der Erscheinungen verstehen, die gewaltig und bedeutsam für sich sind, ohne darum mustergültig für Alle werden zu können. Versuchen wir daher im Interesse der obengedachten musikalischen Kreise das Verständniß des französischen Meisters durch eine kurze Schilderung seines äußeren Lebens, seiner Umgebungen, seiner Kämpfe, Siege und Niederlagen zu fördern.

Hector Berlioz stammte aus der altfranzösischen Provinz Dauphiné und wurde am 11. December 1803 als der Sohn eines Arztes im Städtchen Côte Saint-André (Departement der Isère) geboren. Seine Kindheit fiel in die Zeit des ersten Kaiserreichs, seine eigentliche geistige Entwicklung, wie die beinahe aller Häupter der romantischen Schule französischer Kunst, gehörte der nach 1814 beginn-





nenden Restaurationsepöche an. Es war eine Zeit des Frühlings, der üppig und fruchtreich nach einem harten und strengen Winter aufging. Das Kaiserreich war mit all seinem Prunk heroischer Größe der Entfaltung seiner geistigen Thätigkeit günstig gewesen; unter dem Geräusch der Waffen brachten die Werke der Kunst keinen Eindruck hervor, und die jungen Talente, die im Frankreich der Jahre 1804—1814 so wenig gefehlt haben werden als später, lagen auf den Schlachtfeldern Deutschlands, Rußlands, Spaniens begraben. Von 1815 an gelangten die künstlerisch Begabten, gelangten die Individualitäten überhaupt wieder zur Entwicklung, seitdem die unbarmherzige Conscription nicht mehr jedem Einzelnen vom zwanzigsten Lebensjahre an den selbständigen Lebensweg abschneitt. Seit 1815 gab es wieder junge Dichter, Maler, Musiker in Frankreich. Und nicht dies allein, der Sinn des Publikums wandte sich mit Entschiedenheit ihren Darbietungen wieder zu. Selbst die Regierung begünstigte das Wiederaufblühen literarischen und artistischen Lebens. Die Restauration hatte nicht Woche für Woche Siegesbulletins zu geben oder Moniteurnoten zu erlassen, welche die Gestalt Europas änderten. Auch ohne den Geist Ludwig's XVIII. und einzelner Staatsmänner seiner Umgebung, würde sie die Theilung des öffentlichen Interesses mit Freuden begrüßt haben. Seit 1789 zum erstenmale, wurden Erscheinungen der Kunst und Literatur, wieder „Ereignisse“ für das französische Publikum. Eine glückliche, hoffnungsreiche Zeit für die jüngeren Künstler ging auf, auf allen Gebieten regte sich neues frisches Leben und die anfangs schüchterne Opposition gegen den altfranzösischen Classicismus wandelte sich bald in einen erbitterten Kampf, der unter dem vielfarbigen Banner der Romantik geführt ward. Wer im künstlerischen Frankreich der zwanziger Jahre Schöpferkraft oder auch nur Jugend in sich fühlte, schloß sich der neuen Fahne an. Das Eis der conventionellen Kunstgesetze, die sämmtlich im Geseß der gesellschaftsfähigen Eleganz gipfelten, ward mit gewaltigen Schlägen gebrochen. Die neue Theilnahme des Publikums von Paris kam der Bewegung zu Hülfe und verschaffte ihr rasche Erfolge.





In den Reihen dieses Publikums aber stand, wie billig, die studierende Jugend voran. Aus den jugendlichen Enthusiasten des quartier latin recrutirten sich die Bewunderer der neuen Schöpfungen, vielfach auch die Künstler selbst.

Hector Berlioz war, nachdem er die in Frankreich üblichen classischen Studien absolvirt hatte, im Anfang der zwanziger Jahre von seinem Vater nach Paris gesandt worden, um sich dort dem Studium der Medicin zu widmen. Indessen fühlte er sich weit mehr zur Kunst als zur Wissenschaft hingezogen und seine leidenschaftliche Neigung für die Musik ließ ihn sehr bald die medicinischen Collegien und Uebungssäle völlig vergessen. Opernaufführungen und Concerte aller Art, musikalische Uebungen und Studien nahmen ihn völlig in Anspruch. Sein Vater, dem er den Wunsch, die medicinische Laufbahn mit der musikalischen zu vertauschen, mittheilte, setzte ihm entschiedene Hindernisse entgegen, entzog ihm schließlich alle Geldmittel. Aber wann hätte jemals ein väterliches Verbot die entschiedene Neigung eines künstlerischen Talents beseitigt, auch wo die Dachstubenexistenz angehender Künstler weniger poesiereich und beneidenswerth war, als die von Beranger gefeierte der Pariser Künstlerjugend! Hector Berlioz verzagte um so weniger an seiner Zukunft, als ihm die Noth der Gegenwart Gelegenheit gab, sein musikalisches Talent mannichfach zu üben. Er erteilte Musikunterricht und spielte gelegentlich in Orchestern, immer den Eintritt in das Conservatorium im Auge. Die Erlaubniß zum letzteren wurde ihm endlich von väterlicher Seite erteilt, die materielle Lage des jungen Musikers besserte sich aber trotz dieser halben Aussöhnung nicht. Nach wie vor erteilte er Musikstunden und trat selbst eine Zeit lang in den Chor der Opera comique ein, um einstweilen die Existenz zu fristen und im übrigen von unsterblichen Schöpfungen und glänzenden Erfolgen zu träumen. Während er seinen musikalischen Studien oblag, ruhte die schöpferische Phantasie des jungen Componisten nicht und bereits in dieser Zeit entstanden seine frühesten großen Orchestercompositionen, die Ouverturen zum „Waverley“, zu den „Behm-





richtern“ und (im fünfundzwanzigsten Lebensjahre des Componisten!) jene *Symphonie fantastique*, die vor allen andern Compositionen Berlioz' einen tiefen Zusammenhang des Tondichters mit dem gährenden Geist und der brausenden üppigen Lebensfülle der französischen Romantik an den Tag legte. Der *Symphonie fantastique* gingen gewaltige schwere Lebenskämpfe voraus. Das epochemachende Auftreten einer englischen Schauspielergesellschaft zu Paris (1827) hatte auf Berlioz einen gewaltigen Eindruck gemacht, der nicht bloß wie bei seinen Freunden Dumas, Victor Hugo und de Vigny ein künstlerischer blieb. Die bedeutendste Darstellerin der Gesellschaft, Miß Smithson, hatte ihm eine gewaltige Leidenschaft eingeflößt, eine Leidenschaft von solcher Stärke und Tiefe, daß Berlioz einige Zeit hindurch für alle gewöhnlichen Geschäfte und Beschränkungen des Tages unfähig war. Nachflänge so gewaltsamer, heißer Empfindung fehlen in der phantastischen *Symphonie* nicht: sie ist zugleich das Product der wiedergewonnenen Lebenshoffnung und Schöpferkraft und der bitteren, verzweiflungsvollen Tage, die hinter ihm lagen. Dem innern Gehalt nach war sie völlig Product der heißen Leidenschaft, die ihn erfüllt, der Vernichtungsgedanken, die ihn heimgesucht hatten. Aber durch die bloße Möglichkeit seine Empfindungen, die durchlebten Situationen zu fixiren, hatte der Künstler über seine Verzweiflung einen glänzenden Sieg gewonnen. Ueber das Werk selbst sprach ein Jahrzehnt nach seiner Entstehung Robert Schumann in seiner geistvoll erschöpfenden Besprechung der „*Symphonie fantastique*“ das abschließende Wort: „Den ersten Ausbrüchen eines starken Jugendgemüths wohnt eine ganz eigenthümliche unverwüßliche Kraft innen; spreche sie sich noch so roh aus, sie wirkt um so mächtiger, je weniger man sie durch Kritik in das Kunstfach hinüberzuziehen versucht. Man wird sich vergebens bemühen sie durch Kunst zu verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, sobald sie nicht selbst mit ihren Mitteln besonnener umzugehen und auf eigenem Wege Ziel und Richtschnur zu finden gelernt hat. Berlioz will auch gar nicht für artig und elegant gelten; was er





haßt faßt er grimmig bei den Haaren, was er liebt möchte er vor Innigkeit zerdrücken — ein paar Grade schwächer oder stärker: seht es einmal einem feurigen Jünglinge nach, den man nicht nach der Krämerelle messen soll.“

Die „Syphonie fantastique“ bezeichnete auch insofern einen Wendepunkt in Berlioz's Leben, als sie mit der günstigeren Gestaltung seiner äußeren Lage zusammenfiel. Die Beharrlichkeit, mit welcher er an der selbstermählten Laufbahn festhielt, hatte zwar nicht den Widerwillen, den fanatischen Abscheu seiner streng bigotten Mutter gegen die Künstlercarrière besiegen können, welche ihn mit dem verhaßten Theater in Verbindung zu bringen drohte, aber sie stimmte seinen Vater milder und verschaffte ihm die nothdürftige Sicherung seiner äußeren Existenz wieder. Uebrigens wurde die „Symphonie fantastique“ mehrfach umgearbeitet, bevor Berlioz bei dem musikalischen Concurse des Instituts mit ihr den ersten Preis errang. Die erste öffentliche Aufführung derselben fand 1829 statt. Das Aufsehen, welches sie erregte, der kritische Sturm, den sie hervorrief, machten Berlioz so berühmt, als in Paris ohne wahrhaft durchgreifenden Erfolg irgend ein Künstler zu werden vermag. Und durchgreifend war der Erfolg nicht, obschon Berlioz den ersten Preis, der mit einem fünfjährigen Staatsstipendium und der römischen Studienreise verbunden war, davontrug. Das gewaltige Talent des Componisten wurde freilich bei diesem Werke minder verkannt, als in späterer Zeit. Selbst der entfesselte Pariser Correspondent der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, der von der Composition behauptete, daß sie „Alles übertreffe, was bisher Tolles, Bizarres und Extravagantes gehört worden“, welcher ernsthaft versicherte, daß der Künstler „ohne alle Bildung sei“, konnte ihm das „angeborene Organ der Tonkunst“ nicht absprechen. „Hätte er Bildung, so wäre er vielleicht ein zweiter Beethoven.“ So mächtig und alle Vorurtheile und Mißempfindungen niederschlagend, wirkte zu dieser Zeit (wo freilich eine principielle und systematische Opposition noch nicht existirte) die gewaltige Naturkraft.





Ueber sein Reisestipendium war Berlioz nichts weniger als entzückt und beglückt. Nach altem Brauch war den Staatsstipendiaten ein zweijähriger Aufenthalt in Rom vorgeschrieben, der in der französischen Akademie daselbst verlebt werden mußte. Im siebzehnten Jahrhundert mochte es begründet sein, Musiker so gut wie Maler und Bildhauer auf Rom und Italien überhaupt, als ihre Hochschule zu verweisen, im neunzehnten war es gelind gesagt eine Wunderlichkeit, zu der ein Anderer freilich besseren Humor mitgebracht haben möchte als unser Componist. Man sollte meinen, daß ein zweijähriger Aufenthalt in der ewigen Stadt mit ihrer Fülle von Eindrücken und Bildungsmitteln, in der Gesellschaft talentvoller Künstler (Horace Bernet war damals Director der französisch-römischen Akademie) unter fortwährender Berührung mit Menschen aller Stände und Nationen, unter dem Himmel und der Heiterkeit des Südens, eine erträgliche Verbannung gewesen sei. Und in der That, die „Ouverture zum römischen Carneval“ und die Romeo- und Julia-Symphonie erwiesen nachmals, daß die zweijährige (er hielt nicht einmal voll zwei Jahre aus!) „Verbannung“ des Tondichters nicht eindrucklos vorübergegangen war. Zunächst aber empfand er nur das Mißbehagen über den erzwungenen römischen Aufenthalt, die Enttäuschung über die päpstliche Capelle und die berühmten Aufführungen geistlicher Musiken, den Grimm über den italienischen Opernleichtsin, er behagte sich nicht bei Mendelssohn's kühler Bornehmheit und entschädigte sich nicht — wie tausend Andere — mit Rafael, Michel Angelo und den Trümmern der alten Welt. Für den leidenschaftlichen Musiker war nur Leben, wo es Musik gab und so sah er es zuletzt als einen Freundschaftsdienst Bernet's an, daß ihm der große Schlachtenvater die gastlich schirmenden Pforten der Akademie, in denen sich Berlioz „internirt“ vorkam, einige Monate früher öffnete, als er gesetzlich befugt war.

Im Sommer 1832 kam Berlioz nach Paris zurück. Die stürmisch bewegten ersten Regierungsjahre König Louis Philipp's von Orleans, brachten gleichwohl den letzten mächtigen Auf-





schwung, den französische Kunst und Literatur nahmen und dem seitdem — ganz leise und unmerklich anfangs, und immer rapider und augenscheinlicher nachher — der Verfall, die „Decadence“ gefolgt ist. Nie war das geistige Leben der französischen Hauptstadt vielseitiger, glänzender, bewegter, nervöser möchte man sagen, gewesen, als in diesem Jahrzehnt zwischen 1830—1840. Nie hätte Berlioz hoffen dürfen, für seine kühnen musikalischen Neuerungen ein empfänglicheres Publikum zu finden. Aber der Kern des Berlioz'schen Talents, die specifisch-musikalische Anlage, war und blieb den Parisern fremd. Die Kritiker der alten Schule, welche ihn einstimmig verurtheilten, behielten dem Symphoniker gegenüber das Ohr des Publikums, während die Dichter und Maler der französischen Romantik, trotz der Angriffe der classischen Kritiker, Theilnahme und Bewunderung erregten.

Berlioz galt für einen musikalischen Sonderling, dessen Compositionen wahren Genuß nie zu geben vermöchten. Und aller Wahrscheinlichkeit nach würden seine nächsten Schöpfungen weder zur Aufführung noch zum Druck gelangt sein, wenn der Componist sich nicht in den genannten Jahren zum Feuilletonisten „emporgeschwungen“ hätte. Berlioz, dessen literarisches Talent, wenn schon weniger bedeutend, doch so unzweifelhaft war als sein musikalisches, wurde Berichterstatter des einflußreichen „Journal des Débats.“ Die Bedeutung des Kritikers Berlioz machte es unmöglich, die Bedeutung des Musikers völlig zu ignoriren. Sie rief seinen Namen dem Publikum der französischen Hauptstadt fortwährend ins Gedächtniß und sie schärfte den guten Willen der musikalischen Collegen von dem irrgehenden Genie des Componisten stets mit einer Art Antheil und Interesse zu sprechen, sie verhinderte, daß Berlioz jemals zu den rasch Verschollenen, den Aufgegebenen und Todtgeschwiegenen gehörte. Und ein instinctives Bewußtsein hiervon ließ ihn die Verbindung mit dem „Journal des Débats“ festhalten, auch als die äußeren Gründe hinweggefallen waren, welche Berlioz zum musikalischen Berichterstatter gemacht hatten. Denn „die heilige Noth“ war auch hier die





Mutter der Erfindung. Berlioz begann literarisch zu arbeiten, wie er sich 1833 verheirathet hatte. Und zwar mit Niemand Geringerem als Miß Henriette Smithson, der berühmten englischen Darstellerin, die ein paar Jahr zuvor Paris zum Enthusiasmus und Berlioz zur Ekstase der Leidenschaft gebracht hatte — über die aber inzwischen mannigfache Schicksale hereingebrochen waren, welche ihr den Werth eines leidenschaftlichen Anbeters, wie der junge Musiker war, in anderem Lichte erscheinen ließen. Miß Smithson hatte bei ihrer Theaterunternehmung ihr Vermögen eingebüßt; bei einem Sprung aus dem Wagen brach sie den Fuß und es ward zweifelhaft, ob sie die Bühne überhaupt wieder betreten könne. Die beiderseitigen Familien hatten gegen eine Verbindung des Paares schon vor diesen Begebnissen remonstrirt, jetzt erschien ihnen natürlich der Gedanke einer Heirath als Wahnsinn. Aber Berlioz' heiße Leidenschaft wußte jedes Hinderniß zu besiegen: Henriette ward die Seine. Freilich unter den denkbar ungünstigsten Umständen, unter denen jemals ein berühmter Künstler seine Ehe abgeschlossen. „Sie hatte“, erzählt er in seinen Memoiren, „an unserem Hochzeitstage auf der Welt nichts mehr als Schulden und die Aussicht, nur noch hinkend die Bühne betreten zu können; ich selbst besaß Alles in Allem dreihundert Francs, die ein Freund mir geliehen und war von neuem entzweit mit meinen Eltern. Allein sie war jetzt mein Eigen, ich troßte allem Ungemach.“

Und trotz dieses Liebesmuthes und der Bereitwilligkeit, mit der sich Berlioz entschloß, die hochangesehene, gut honorirte Kritikerstellung am „Journal des Débats“ zu übernehmen und seine Abneigung gegen jede andere Thätigkeit als die schöpferisch-musikalische von Tag zu Tag neu zu überwinden, kamen schwere sorgenvolle Zeiten für das junge Paar. Selbst der größte Erfolg konnte ihm für den Augenblick nicht helfen — jede größere Einnahme, die öffentlich bekannt wurde, fiel den Gläubigern seiner Frau anheim. Besonders bitter war dies bei einem großen Concert, welches er in Gemeinschaft mit Franz Liszt veranstaltete und dessen Einnahme von 7000 Francs ihm auf einmal entrißen





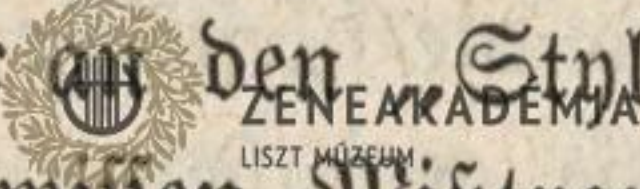
ward. Aber er ließ geistig sich nicht niederschlagen und gerade diese Jahre des äußeren Mangels und der Sorge für die Existenz, waren für seine Production glücklich. Es entstand die „Harold-Symphonie“ und die große Symphonie „Romeo und Julie“, Werke, denen nur eine kleine Anzahl von Menschen sofort Bewunderung zollte, deren überwältigende Phantasiefülle, deren Reichthum an originellen Motiven, deren rythmisches Feuer und instrumentale Pracht die Bedenken, welche sich ihnen entgegenstellen, jederzeit überwinden müssen und für die darum auch die Theilnahme und Verehrung beständig gewachsen ist.

Ein glückliches äußeres Ereigniß trat zum Gelingen und zu den ersten spärlichen Erfolgen dieser großen Schöpfungen hinzu. Paganini, der große Geiger, sonst seiner an Geiz grenzenden, echt italienischen Sparsamkeit halber übel berufen, sah sich veranlaßt, nach der Haroldsymphonie Berlioz mit einem Geschenke von 20,000 Francs — in des Tondichters damaliger Lage ein Vermögen — zu überraschen! Berlioz war eben ans Krankenlager gefesselt, als ihm der Brief und die fürstliche Schenkung des Virtuosen überbracht wurden. Wie er jubelnd, seiner Sinne kaum mächtig, Frau und Kind herzuruft und diese vor dem Bett auf die Knie fallen, er selbst in der Freude rasch gesundet, das ist eine der ergreifendsten und liebenswürdigsten Episoden seiner Selbstbiographie. Und auch jetzt wieder dachte er zuerst an die Kunst und wie er nun sorg- und zwanglos eine Reihe schon geplanter Werke werde vollenden können. In den nächsten Jahren nach dieser glücklichen Wendung wurden zwei der größten Werke Berlioz's componirt. Ein mächtiges „Requiem“ (Op. 5) und seine Oper „Benvenuto Cellini“. Das Requiem ward 1837 zu Paris mit großem Gepränge zur Todtenfeier der bei der Eroberung von Constantine in Algerien gefallenen Officiere und Soldaten der französischen Armee aufgeführt. Die eigenthümlichen Schwierigkeiten desselben, die großen Mittel, welche das Werk in Anspruch nimmt, verhinderten öftere Wiederholungen. In Deutschland ward es erst durch die vollendete Aufführung bekannt, welche 1868





Riedel mit seinem Verein bei der Tonkünstlerversammlung zu Altenburg veranstaltete. Das Werk zeigt echt französisches Gepräge und zwar das Gepräge der specifisch französischen Romantik: durchaus dramatische Anlage, Gluth und Pracht des Colorits und stellenweis selbst eine Neigung zu theatralischer Neußerlichkeit, es leidet auch unzweifelhaft an einzelnen Längen und jenen bizarren Einfällen, die bei Berlioz nie ganz fehlen. Der Drang zum Charakteristischen erscheint stärker als der zur reinen Schönheit. Aber die Neuheit und schöpferische Macht aller Motive, die Großartigkeit der Polyphonie, die wunderbare Kunst der Instrumentation, sichern ihm einen Platz unter den größten musikalischen Schöpfungen der dreißiger Jahre.

Die Oper „Benvenuto Cellini“ ward in der großen Oper zu Paris ohne durchgreifenden Erfolg und ohne sich dauernd auf dem Repertoire behaupten zu können, aufgeführt. Es war die Zeit, in welcher Meyerbeer mit „Robert der Teufel“ und den „Hugenotten“ die große Oper ausschließlich beherrschte, wo Alles, was sich nicht unmittelbar  dieser Werke anschloß, von vornherein einem gewissen Mißtrauen begegnete. Wenn „Benvenuto Cellini“ nach der poetisch-musikalischen Seite hin den Meyerbeer'schen Opern unendlich überlegen war, so konnte er sich, mit Ausnahme des zweiten Finales, im dramatischen Aufbau nicht mit Meyerbeer messen. Berlioz verschmähte die theatralischen Effecte und verstand noch nicht — wie späterhin Wagner — wahrhaft dramatische, aus dem Werke selbst hervorgehende, an ihre Stelle zu setzen und sich damit die hinreichende zündende Wirkung zu sichern. Berlioz's „Benvenuto Cellini“ bezeichnet eine Stufe auf dem Wege der Rückkehr der Oper zu poetischer Gestaltung und Wirkung. Für den Pariser Geschmack war es ein schlimmes Zeichen, daß die Oper weder bei ihren ersten Vorführungen, noch bei späteren Wiederaufnahmen Interesse und Theilnahme erweckte. Die späteren Aufführungen in Weimar (1852, 1856) unter Liszt's Direction, ließen den poetischen Gehalt und die specifisch-musikalischen Verdienste des interessanten Werkes zu





vollem Recht kommen — aber dasselbe in Deutschland eigen thlich heimisch zu machen, vermochten auch Liszt's Anstrengungen nicht. Und doch würde jede ernste Bühnenleitung, die principiell das Vorzüglichste aller berechtigten Kunstrichtungen heranzubringen und festzuhalten strebt, immer wieder auf den Versuch zurückkommen müssen.

Der geringe Erfolg, den „Benvenuto Cellini“ zu Paris gehabt, die Opposition, die seinen Orchesterwerken noch durchgehend entgegengesetzt wurde, das Gefühl innerer Verwandtschaft mit den deutschen Symphonikern, welches Berlioz mit Recht in sich trug und die Kunde von den Sympathien, welche vereinzelte Aufführungen einiger seiner kleineren Orchesterwerke in deutschen Musikstädten erweckten, brachten Berlioz zum Entschluß einer Kunstreise durch Deutschland, auf der er in eignen Concerten überall seine Compositionen vorzuführen gedachte. Diese Reise fand in den Jahren 1842 und 1843 statt, sie führte den Componisten nach Mannheim, Frankfurt a. M., Weimar, Leipzig, Braunschweig — und Berlioz hat ihre Einzelheiten selbst in Reisebriefen an das „Journal des Débats“ geschildert. Namentlich in Weimar, wo Lobes, in Braunschweig, wo Griepenkerl's und Litolff's Enthusiasmus ihm das Terrain bereitet hatte, war der Erfolg glänzend. Im allgemeinen befestigte sich Berlioz in der Ueberzeugung, daß Deutschland ein günstigerer Boden für seine Musik sei als Paris, daß der musikalische Geist und das musikalische Verständniß auf deutschem Boden unendlich höher stehe. Und doch war dies eine mehr schmerzliche als freudige Erkenntniß und Ueberzeugung, denn bei allem nothgedrungenen Hinblick auf Deutschland, wie enthusiastisch auch Berlioz für Beethoven und Weber im Feuilleton der „Débats“ eintrat, wie stolz er auf seine deutschen Triumphe sein mochte, er blieb doch in seinem Naturell und seinen Gesinnungen vor allem Franzose und der höchste Erfolg in Deutschland konnte ihn nie völlig für den Mißerfolg in Paris entschädigen.

Die folgenden Jahre sahen eine gesteigerte Productivität. Mitte der vierziger Jahre wurde seine große „Damnation de





Faust“ (Op. 24) componirt, und 1845 zur ersten Aufführung gebracht. Das ganze Werk, eine Symphoniecantate, von der eigenthümlichsten Form oder wenn man will Unform, enthielt wiederum eine Fülle origineller und mächtiger Musik, war wiederum französisch in all seinen Aeußerlichkeiten und doch deutsch in seinen innersten Voraussetzungen. Bruchstücke desselben — namentlich der Rakoczmarsch — wurden rasch populair, das ganze Werk mit seinen edlen Einzelheiten, ward nur selten und meist von Berlioz selbst auf seinen späteren Concertreisen nach Deutschland, Rußland 2c. vorgeführt. In den fünfziger und sechziger Jahren gesellten sich den genannten Werken des Componisten, neben kleinen Schöpfungen noch drei große Werke hinzu, das Dratorium „die Kindheit des Herrn“, die große Oper „die Trojaner“ und die komische Oper „Beatrice und Benedict“. Sie waren unter allen Productionen Berlioz's im gewissen Sinne die erfolgreichsten. „Die Kindheit des Herrn“ hatte eigenthümliche Anfänge, Berlioz führte zuerst einen „Chor der Hirten“ aus und brachte ihn in einem Concert als aufgefundenes Manuscript eines Musikers des siebzehnten Jahrhunderts, Pierre Ducre, zu Gehör. Und der Styl oder wenigstens die Instrumentation, zu der ihn diese das Publikum für eine gewisse unverständige Bewunderung musikalischer Alterthümer neckisch strafende Fiction geführt hatte, wurde im ganzen Dratorium fest gehalten. „Als seine Gegner“ (schrieb damals R. Pohl), „in der Erwartung, Berlioz werde wenigstens mit sechs Posaunen und acht Trompeten und dem schweren Geschütz sämtlicher Schlaginstrumente gegen sie ins Feld rücken, sich kampferüstet zusammenschaarten und als der Meister sich an die Spitze seines kleinen Orchesters stellte, das nur aus doppeltem Streichquartett, zwei Flöten, zwei Clarinetten, einer Oboe und einem englischen Horn bestand, ohne alle Blech- und Schlaginstrumente, und als sie den fugirten Satz, den strengen, einfachen Styl und die kleinen anspruchslosen Melodien hörten — mußten sie nicht, ob sie ihren Ohren trauen sollten.“ Doch hatte der in der Natur des gewählten Stoffes liegende Verzicht auf die sonst von Berlioz





geforderten großen Mittel das Resultat, zahlreiche und allseitige Aufführungen der „Kindheit Christi“ zu bewirken. — „Die Trojaner“, Berlioz's zweite große Oper, errangen in Paris wiederum nur einen, obwohl größeren Achtungserfolg, wurden aber in London mit großem Beifall in Scene gesetzt. „Beatrice und Benedict“ brachten dem Componisten reichen Gewinn und große Ehren. Die ersten Aufführungen fanden in Baden-Baden statt, für dessen französisches Theater Benazet die kleine Oper von Berlioz angekauft hatte. Von den deutschen Bühnen war es wieder zuerst die Weimarische, die diese Oper in Scene setzte.


Im Großen und Ganzen wuchsen Berlioz' Erfolge mit den Jahren und die Wiederaufnahme vieler seiner Werke, namentlich der symphonischen, konnte ihn für viele Kränkungen und Enttäuschungen früherer Jahre entschädigen.

Franz Liszt hatte, wie in hundert andern Kunstfragen und künstlerischen Ehrenfragen auch hier zuerst die Initiative ergriffen. Die Berliozwoche vom November 1852, in der „Benvenuto Cellini“, „Romeo und Julie“ und „Faust“ unter Liszt's und Berlioz's eigener Direction aufgeführt wurden, war gleichsam der Prolog zu den verdienten Ehren und Anerkennungen, die sich — wenn schon unter fortwährenden heftigen Widerspruch der Gegner — von nun auf Berlioz's Person und Kunst häuften. 1853 unternahm er eine neue Concertreise nach Deutschland und führte wieder in einer Reihe der bedeutendsten Städte einzelne seiner Compositionen vor und selbst die feindseligste Kritik wagte die Genialität, die Phantasiefülle und Ursprünglichkeit des Meisters nicht mehr in Abrede zu stellen.

Leider brachten alle diese und spätere Erfolge (unter denen die Concertreise Berlioz' nach Rußland der bedeutendste und glänzendste war) Berlioz kaum mehr eine volle Befriedigung. Je höher man ihn im „Ausland“ hielt, um so bitterer empfand er die musikalischen Mißstände seines Vaterlandes, um so härter drückte ihn seine Stellung als Feuilletonist der großen Pariser Zeitung. Der Widerspruch, der zwischen seinen hohen und ernststen Kunstanschauungen und zwischen





jenen persönlichen Rücksichten, diplomatischen Verschweigungen und Vertuschungen klagte, denen sich ein Pariser Feuilletonist nicht entziehen kann, wurde ihm je länger, je unerträglicher. Wer Berlioz's musikalische Schriften (Deutsche Ausgabe von R. Pohl in vier Bänden. Leipzig, G. Heinze) aufmerksam liest, dem wird dieser peinliche Widerspruch sofort in die Augen fallen und wir verstehen nur zu wohl, daß Berlioz sich über denselben immer weniger zu beruhigen vermochte. Seine schöpferischen Erfolge aber wurden ihm mindestens in Frankreich dadurch verleidet, daß neben, ja über ihnen die Erfolge der reinen Faiseurs standen, die Triumphe der Offenbachiaden. So war das Dasein des großen Künstlers in den letzten Lebensjahren mannigfach getrübt. So lange indeß seine körperliche Kraft ungeschwächt blieb, schwang er sich rasch über alle diese Stimmungen und peinlichen Erinnerungen hinweg. Als aber mehrere Schlaganfälle ihn betroffen hatten, gewann in der Seele des Kranken die düstre Verbitterung die Oberhand, der er mit den erschütternden Worten seiner Memoiren: „Ich schreibe nichts mehr, ich componire nicht mehr. Die musikalische Welt von Paris und  <sup>ZENEAKADÉMIA</sup> ~~und anderswärts~~, die Art und Weise wie die Kunst gepflegt, die Künstler geschätzt werden, das Alles erregt mir Brechreiz oder Wuthanfälle!“ den äußersten Ausdruck giebt. — In elegischer Erinnerung an das unvergängliche Glück erster Liebesempfindungen, in der uralten Erkenntniß, daß Alles außer der Liebe eitel sei, klang sein Leben aus — am 13. März 1869 starb er, der größte Musiker, den Frankreich dem Talent nach je besessen, aber nicht der größte französische Musiker. Der Gipfel echt französischer Kunst war in Boildieu's und Auber's Opern erreicht. Die Vertiefung Berlioz's stammte aus den deutschen Symphonikern. Und mehr dieser Vertiefung, als den phantastischen Capricen setzte sich die stille Abneigung seiner Landsleute entgegen, was Wunder, wenn er dieselben in Stunden der Bitterkeit eine „barbarische Nation“ nannte. Deutschland aber wird sich gerade unter den gegenwärtigen Umständen am besten ehren, wenn es das Vermächtniß des großen Todten antritt und die besten Werke von






Berlioz, an denen französischer und deutscher Geist gleichen Antheil haben, unter seine bleibenden künstlerischen Besitzthümer aufnimmt.

### Prolog zu Beethoven's Säcularfeier.

Gesprochen am 16. December 1870 bei der Beethovenfeier in Dresden.

In großen ehernen Tagen, in Völkersturm und Streit,  
Tritt wohl mit Zagen die Muse des Friedens in die Zeit,  
Die golden schimmernde Leuchte, sie zittert in milder Hand,  
Wenn über die Himmel glühen Kometenstrahl und Nordlichtbrand.

Und wo zu jeder Stunde das Herz des Volkes lauscht,  
Wie über ihm der Fittich des großen Schicksals rauscht,  
Siegklingend, herzerhebend und dennoch leidbewegt,  
Senkt sich wohl matt und bebend der Flügel, den die Freude regt.

Doch heut', zu dieser Stunde, zagt scheu die Muse nicht,  
Heut' strahlet über des Krieges brandrothe Gluth ihr Licht,  
Heut' hebt die Freude jauchzend das Herz zum Himmelsflug,  
Hoch über das eherne Schicksal und  den Siegeszug.

Denn, wie ob Wolfenschatten erglänzt der Sonnenstrahl,  
Wie Alpenhäupter leuchten ob wetterdunklem Thal,  
Wie wilden Sturm's Getöse die Meerfluth brausend regt,  
Doch tief in seinem Schooße das Meer des Friedens Wunder hegt:

So tragen diese Züge, die mächtig auf uns schaun,  
Uns über dunkle Wetter und über nächtig Graun;  
So mahnt uns dieses Antlitz, vom höchsten Strahl erhellt,  
An eine gottgeborne, an eine ewig lichte Welt!

Der Hauch von freier Größe, der unser Volk beschwingt,  
Auf blut'ger Völkermahlstatt den Siegeskranz erringt,  
Auch seine Welt durchrauscht er, aus seinen Klängen rief  
Er klagend, sehnend, mächtig, da er im Volke stumm noch schlief.

Doch wie der Lenz die Fesseln des Winters nicht nur sprengt,  
Nicht nur mit Sturm daherbraust, nicht nur zum Lichte drängt,  
Nein, keimend, grünend, blühend umfängt die selige Welt,  
In Farben hüllt die Erde, mit Duft des Aethers Blau durchschwellt:






So blüht in seinen Tönen ein ew'ger Frühling auch,  
 Der Seele tiefstes Sehnen, des Friedens reinster Hauch,  
 Was in des Herzens Pochen, in Traum und Thränen lebt,  
 Das Leid, das nie gesprochen, das Glück, das stumm das Herz durchbebt!

Der Erde höchste Wonnen und schmerzdurchhauchte Lust,  
 Was Tausend still verschließen im Tiefsten ihrer Brust,  
 In seinen Klängen lebt es! in ewiger Gestalt,  
 Mit tief geheimen Zauber und mit des Herzens Allgewalt!

Und käm' in fernen Zeiten jemals der trübe Tag,  
 An dem die Welt verödet, erstarrt der Herzen Schlag,  
 An dem die heil'ge Sehnsucht nach Dufte und Gluth verscheucht,  
 Und ein begeisterungsloses Geschlecht im Staub zum Staube keucht:

Dann würde seiner Töne gewalt'ge Zaubermacht  
 Durch starre Herzen dringen, durch todter Sinne Nacht,  
 Ein Sehnen neu erwecken, das längst die Welt verließ,  
 Nach fernem Herzensfrühling, nach dem verlorenen Paradies!

Uns aber, denen höher und voll das Herz noch schlägt,  
 Uns, welche die Begeisterung noch hebt und aufwärts trägt.  
 Uns aber, welche heute  Dantes Gluth durchflammt  
 Für tausend Weihestunden, aus seiner lichten Welt entstammt.

Uns, die zu seiner Feier vereint des Herzens Zug,  
 Uns sei kein Lorbeer grünend, kein Kranz geweiht genug!  
 Drum muß das Wort verhallen, drum rausche, hehr und voll,  
 Die Fluth der ewigen Töne, die mächtig seiner Brust entquoll!

Adolf Stern.





## Der allgemeine deutsche Musikverein im Jahre 1869.

Der beklagenswerthe Tod des früheren Vorsitzenden im Vereine, des Herrn Dr. Franz Brendel, nöthigte die damalige geschäftsführende Section (das jetzige Directorium) in Leipzig selbst eine Verstärkung zu suchen, um regelmäßige Sitzungen auch ohne die beiden auswärts wohnenden Mitglieder: Justizrath Dr. Gille in Jena und Professor Dr. Stern in Dresden veranstalten zu können. Auf Beschluß vom 3. Januar d. J. wurde Herr Professor F. Göke in Leipzig eingeladen, der geschäftsführenden Section provisorisch beizutreten, welcher Einladung genannter Herr so freundlich war, vorläufig nachzukommen. Weiteres sich vorbehaltend\*). Während somit die regelmäßigen Sitzungen im Beisein von Professor Göke, Musikalienhändler C. F. Rahnt und Professor Riedel stattfanden, versammelten sich zu mehreren derselben, denen besonders wichtige Berathungen zu Grunde lagen, sämmtliche fünf Mitglieder. Der Vorsitz wurde bis auf Weiteres dem bisherigen stellvertretenden Vorsitzenden, Professor Riedel übergeben, die Bibliothek des Vereins und andere Utensilien in dessen Wohnung untergebracht. — Die Redaction der auf dem Altenburger Tonkünstlerfeste von der Generalversammlung angenommenen neuen Statuten, mit welcher die geschäftsführende Section damals beauftragt worden war, nahm die Thätigkeit derselben bedeutend in Anspruch. Wie bekannt, sind diese Statuten — durch Vermittelung des Justizrath Dr. Gille, Stellvertreter des Musikvereins für das Großherzogthum Sachsen — laut hohen Rescripts des Großherzogl. Sächs.

\*) Leider hat Herr Professor Göke im Februar 1870 seine Betheiligung an der Direction wieder aufgegeben.






## II

Staatsministeriums am 11. Juni 1869 landesherrlich bestätigt, hierauf gedruckt, zum Theil auf dem Leipziger Musikertage im Juli 1869 vielen Mitgliedern übergeben und den damals nicht Anwesenden seitdem zugesandt worden.

Die Herausgabe von Max Seifriz's Duverture für großes Orchester, op. 5, Partitur, erfolgte am 6. Juli 1869. Jedes Mitglied kann, wie bereits in Nr. 28 unseres Vereinsorgans, der Neuen Zeitschrift für Musik angezeigt worden ist, ein Exemplar dieser Duverture, Partitur, bis Ende d. J. für die Hälfte des Ladenpreises, also für  $1\frac{1}{4}$  Thlr. vom Vereins-Cassirer, Herrn C. F. Rahnt beziehen.

Die Veröffentlichung des im Jahre 1868 unter Dr. Brendel's Redaction begonnenen 2. Jahrgangs des Vereins-Almanachs erlitt durch dessen Tod begreiflicherweise eine bedeutende Verzögerung. Nachdem die Schlußredaction Herrn Dr. Stern in Dresden übergeben worden, konnte derselbe Ende März d. J. und in den folgenden Monaten an die Mitglieder versendet werden.

Die vierte  Jahre 1868 übernommenen Hauptverpflichtungen bestand in Abhaltung des von der Altenburger Generalversammlung auf Anregung des Herrn Musikdirector Rabe in Lenzburg und Dr. Zopff's in Leipzig für das Jahr 1869 beschlossenen Leipziger Musikertages. Derselbe wurde in den Tagen vom 10. bis 12. Juli d. J. abgehalten. Zu den nichtgeschäftlichen Verhandlungen wurden diesmal ausnahmsweise auch Nichtmitglieder des allg. deutschen Musikervereins, insofern sie sich auf Mitglieder berufen konnten, zugelassen; auch wurden, von Seiten des Musikvereins möglichstes Entgegenkommen zeigend, offizielle Einladungen an die Tonkünstlervereine zu Berlin, Dresden und Magdeburg erlassen und wurden dieselben mit Ausnahme von dem aus nur wenigen Mitgliedern bestehenden Magdeburger Vereine, dessen Mitglieder größtentheils schon dem allgemeinen deutschen Musikverein angehörten, mit größter Zuvorkommenheit angenommen. Der Berliner Tonkünstlerverein sandte als offiziellen Abgesandten seinen Vorsitzenden, Herrn Dr. Alsleben, Herrn Dom-





### III

sänger H. Schaffer und Herrn Organist Eichberg, den Dresdner Herrn Musikalienhändler Brauer und Herrn Tonkünstler Julius Rühlmann. Herr Musikdirektor Blasemann, Vorsitzender des Dresdner Tonkünstlervereins, war außerdem als Mitglied des Gesamtvorstandes im allgemeinen deutschen Musikverein zugegen. Auch andere musikalische Vereine ließen sich vertreten, so der Leipziger Tonkünstlerverein durch dessen damaligen stellvertretenden Vorsitzenden Herrn von Radetzki\*), der Berliner Musiker-Unterstützungs-Verein durch die Herren Musikdirektor Levandowsky, Tonkünstler Thadewald, Philipp, Walter und Frese. Zum Referent über die für den Musikertag eingegangenen Anträge war Herr Dr. Zopff ernannt worden; die Versammlungen und Berathungen wurden im Hotel de Prusse abgehalten. Da Professor Riedel sich vorzugsweise dem musikalischen Theile des Musikertages widmete, übernahm derselbe den Vorsitz nur bei den geschäftlichen Verhandlungen des Musikvereins; da ferner Justizrath Dr. Gille längeren Unwohlseins wegen den Vorberathungen in den verschiedenen Commissionsitzungen nicht hatte beizuwohnen können, wurde Herr Professor Stern aus Dresden als Mitglied des Vereinsdirektoriums mit dem Vorsitz bei den Berathungen des Musikertages beauftragt. Die Herren Dr. Alsleben (Berlin) und Musikdirektor Blasemann (Dresden) wurden zu seinen Stellvertretern gewählt. Bezüglich des Spezielleren sei auf Nr. 34 der M. Z. f. M. verwiesen und hier nur mitgetheilt, daß die gestellten Anträge nach mehr oder minder lebhaften Diskussionen an Commissionen zur weiteren Behandlung überwiesen wurden. Und zwar der Antrag Dr. Benseny (Berlin) „den Musikunterricht zu einem wirklichen Bildungsmittel in den Volksschulen zu machen und denselben den übrigen Lehrgegenständen ebenbürtig zur Seite zu stellen“, an die Commission Dr. Benseny, Musikdirector Kozold (Berlin), Lehrer Schaab (Leipzig), Musikdirector Hentschel (Weißenfels), Dr. Alsleben. Fräulein Vorhauer, Vorsteherin des zu diesem

\*) Setzt Musikdirektor in Landau.





Antrag in Beziehung stehenden Musikbildungs-Institutes in Braunschweig, übergab eine von der verstorbenen Frau C. Wiseneder verfaßte Broschüre und hatte zugleich eine höchst übersichtliche Ausstellung der im genannten Institute gebräuchlichen Lehrmittel veranstaltet.

Der zweite Antrag rührte von dem anf der Versammlung nicht anwesenden Herrn Musikdirector Engel (Merseburg) her: Die Reorganisation des Gesangunterrichts in höhern Schulen. Für die betr. Commission wurden die Herren Professor Müller-Hartung (Bors.), Professor Hey (München), Prof. Riedel, Domsänger Schäffer und Seminarlehrer Seering (Barby) gewählt. Das königl. preuß. Cultusministerium stellte den Theilnehmern des Musikertages in höchst liberaler Weise 150 Exemplare einer Denkschrift zur Verfügung, welche Herr Musikdirector Engel auf Veranlassung der genannten hohen Behörde ausgearbeitet hatte.

Den Antrag des Dr. Alsleben: Einsetzung einer Musikbehörde bei den deutschen Regierungen, bestehend aus bewährten Fachmännern nahm die Versammlung ohne Debatte einstimmig an und überwies ihn der Commission: Dr. Alsleben, Professor Dr. A. Stern, Dr. Ambros (Prag), Dr. F. Liszt und Professor Geyer (Berlin).

Den Antrag des Dr. Zopff: Hebung der pekuniären Lage der deutschen Concertinstitute und Tonkünstler überkam die Commission: Dr. Zopff, Professor Riedel, Tonkünstler Drönemolf (Leipzig), Musikdirector Mohr (Berlin) und Schriftsteller Müller von der Werra.

Eichberg's Antrag betreffs einer Componisten-Tantième wurde der Commission: Eichberg, Justizrath Gille, Oberappellationsgerichtsrath von Hahn (Jena), Musikalienhändler Rahnt, Redakteur Mendel (Berlin) anvertraut.


Der Antrag des Musikdirector Lewandowsky: „Hebung der Lage der Musiker durch eine über ganz Deutschland anzubahrende Organisation in Betreff von Pensions-, Sterbe-, Wittwen und Altersversorgungskassen“ wurde





vom Antragsteller in Folge eines Mißverständnisses zurückgezogen, dann aber von Musikdir. Blasemann wieder aufgenommen und zufolge des Amendements Schaffer-Gille einer selbstständigen, vom allgemeinen deutschen Musikverein ganz unabhängigen Commission überwiesen: Musikdirector Blasemann (Vorsitzender), Musikdirector Lewandowsky, Kreisrichter Schulze-Delitzsch, Dr. Max Hirsch (Berlin), Musikdirector Mohr.


Die Uebergabe an Commissionen setzte selbstverständlich die Annahme sämmtlicher hier genannten Anträge durch den Musikertag selbst voraus. Alle Commissionen, mit Ausnahme der letztgenannten, haben dem Directorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins Bericht zu erstatten. Nachdem hier in Kürze über die Berathungen des Musikertages Mittheilung erfolgt ist, sei das vollständige Programm des Leipziger Musikertages überhaupt mitgetheilt:

Freitag den 9. Juli. Empfang der offiziellen Abgesandten der fremden Tonkünstlervereine durch Mitglieder des Leipziger Localcomités. Letzteres, welches sich besonders auch in zuvorkommendster Weise um gastliche Logis für  Fremde, besonders active Theilnehmer des Musikertages, bemühte, sowie auf dem Tonkünstlerbureau ausdauernd nützlich sich erwies, bestand aus den Leipziger Mitgliedern des Directoriums, sowie aus dem Herrn Jul. Blüthner, königl. sächs. Hofpianofortefabrikant, Herrn de la Chevalerie, Lieutenant a. D., Herrn Jul. Feurich, Pianofortefabrikant, Herrn Organist L. Papier, Herrn Kaufmann Riebel, Herrn Buchhändler Wartig, Herrn Director Zschocher und Herrn Musikdirector Dr. Zopff. — Am Nachmittag wie am Abend und dem folgenden ganzen Tag waren eine Menge der bereits angelangten Theilnehmer mit vorbereitenden Commissions-Sitzungen beschäftigt, um die betreffenden Anträge möglichst abgeklärt und hinreichend motivirt der Versammlung vorlegen zu können.

Sonnabend den 10. Juli 1869. Nachmittags 1/2 2 Uhr Motette des Thomanerchors in der Thomaskirche: Psalm 95 „Kommt herzu“, achtt. für zwei Chöre von C. F. Richter. Psalm 117





„Lobet den Herrn“ 8 st. für 2 Chöre von Robert Franz\*) (dem Berliner Domchor gewidmet). — Nachmittags 5 Uhr im Gartensaale des Hôtel de Prusse: Vortrag des Herrn Dr. J. Schucht: „Aesthetische Probleme in Bezug auf die Kunstkritik“ (gedruckt in Nr. 33 und 34 des 65. Bandes der N. Z. f. M.) — Abends halb 8 Uhr in der Thomaskirche: Aufführung des Riedelschen Vereins, zu welcher derselbe sämtliche anwesende Mitglieder des Musikvereins, sowie sämtliche nicht in Leipzig wohnenden Theilnehmer am Musikertage (soweit sie nicht bereits dem Musikverein angehörten) eingeladen hatte. Erster Theil: 1. Präludium für Orgel von Frescobaldi, vorgetragen von Herrn Organist Louis Papier. 2. Giovanni Gabrieli, 12 stimm. Benedictus und Osanna für 3 Chöre a capella, ausgeführt von ungefähr 500 Sängerinnen und Sängern (Riedel'scher Verein, verstärkt durch die akademischen Männergesangsvereine „Arion“ und „Paulus“ unter ihren Direktoren Richard Müller und Dr. H. Langer, durch die Chorgesangsvereine: „Ossian“, „Orpheus“, „Singakademie“ u. s. w.) 3., 4., 5., 6., Compositionen von Gabrieli's großem Schüler Heinrich Schütz: Arie für 5stimmigen Chor: „ **ZENEAKADÉMIA** ISZTÁRSÁG „*Alto hat Gott die Welt geliebt.*“ Der 18. Psalm für Soloalt, Streichinstrumente und Orgel, gesungen von Fräulein Clara Martini. „Die Kreuzigung“ (4. Theil der Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi, Recitative und Chöre, zusammengestellt aus den 4 Passionen von H. Schütz), die Soli ausgeführt durch Herrn Opernsänger F. Rebling und Herrn Georg Henschel. — „Saul, was verfolgst du mich“, oratorische Scene für 3 Chöre zu 14 Stimmen, Streichinstrumenten und Orgel, vorgetragen von dem obenerwähnten, 500 Personen zählenden Gesamtchor, etwa 50 Violinspielern und Herrn Organist Papier.

Zweiter Theil. 7. C. F. Richter, Orgelpräludium in Fismoll, gespielt von Herrn Papier. 8. J. Brahms, Geistliches Lied

\*) Herr Professor Richter, Cantor der Thomasschule, hatte die Güte gehabt, seine Kirchenmusiken für den 10. und 11. Juli im Einverständniß mit dem Direktorium des Musikvereins zu wählen.





für 4st. Chor und Orgel. 9. F. Wüllner, Agnus dei für Soloquartett und Chor a. c. 10. Der 5. Psalm für Solotenor und Orgel, componirt von G. Rebling, gesungen von F. Rebling, begleitet vom Componisten. 11. Kyrie von Fz. Liszt (aus dessen Missa choralis), für 4st. Chor und Orgel. 12. Drei Stücke für Violoncello (Sarabande in Es, Andante in G und Sarabande in D) von J. S. Bach, mit Orgelbegleitung versehen von Dr. W. Stade, gespielt von den Herrn Kammermusikern Fiksenhagen aus Dresden und Jul. Knieße aus Roda. 13. Altd deutsches Weihnachtslied, Motette in 4 Sätzen für Solostimmen und Chor von Robert Volkmann. Die Chöre in Nr. 3, 5, 8, 11 und 13 wurden vom Riedelschen Vereine allein ausgeführt. Die Leitung hatte Prof. Riedel übernommen.

Sonntag den 11. Juli. Vormittags 9 Uhr Kirchenmusik in der Thomaskirche unter Leitung des Herrn Professor C. F. Richter: Sanctus und Benedictus aus der Missa solennis für Soloquartett, Chor und großes Orchester, componirt von dem Obengenannten.

Vormittags 11 Uhr. Kammermusikabend im großen Saale des Gewandhauses: Zur Eröffnung war ursprünglich Joachim Raff's großes Dmoll-Quartett für Streichinstrumente angesetzt. Wegen plötzlicher Erkrankung des Herrn Kammermusikern Hüllweck aus Dresden mußte diese Nummer ausfallen und wurde dafür eine von Herrn Carlo von Radegki componirte und von den Herren Jul. Levin aus Hamburg und August Scheuermann aus Darmstadt vorgetragene Sonate für das Pianoforte zu 4 Händen eingeschoben. 2. Zwei Männerchöre: Geistliches Abendlied von Max Seifritz und „Gottes ist der Orient“ von Fz. Liszt, wiedergegeben durch den akademischen Verein „Arion“ unter Leitung des Herrn Musikdirektor Rich. Müller. 3. Zwei Lieder für Mezzosopran mit Pianoforte, gesungen von Frä. Clara Schmidt, begleitet von Herrn G. Henschel: „Am Strande“ von Ed. Du Moulin und „D willst mich mitnehmen“ von C. Goldmark. 4. Ballade (Hmoll) für Violoncello und Pianoforte von Felix Draeseke, gespielt von





## VIII

den Herren Friedr. Grützmacher und Musikdirektor Ad. Blasemann.  
 5. Zwei Lieder für Alt und Pianoforte, vorgetragen von Frl. Clara Martini (und Herrn Henschel): „In Liebeslust“ von Liszt und „Willkommen, mein Wald“ von R. Franz. 6. Pianoforte-Quartett (in G), componirt von A. Blasemann, ausgeführt vom Componisten und den Herren Concertmeister Lauterbach, Göring und Grützmacher aus Dresden. 7. Zwei Männerchöre: „Stille Nacht“ von E. Lassen und „Wir sind nicht Mumien“ von F. Liszt, gesungen vom obengenannten Verein Arion. 8. Zwei Duette für Sopran und Alt von A. Rubinstein: „Lotosblume“ und „Lied der Vöglein“, gesungen von den Damen Frl. Guzschebauch aus Chemnitz und Frl. Martini. 9. Duo für zwei Pianoforte, Op. 15 von Josef Rheinberger, durch die Herren Musikdirektor Blasemann und Pianist Kollfuß aus Dresden wiedergegeben.

Nachmittags 3 Uhr. Eröffnung des Musikertages; Anträge und Diskussionen (s. o.).

Abends 6 Uhr. Großes Orgel-Concert in der Nicolai-kirche: 1. Präludium und Fuge, Esdur, für Orgel von J. S. Bach. Ausführender: Herr Hofkapellmeister Dr. W. Stade aus Altenburg. 2. Sonate für Flöte und Orgel von F. G. Händel, die Orgelbegleitung eingerichtet von Dr. W. Stade. Ausführende: Herr Jean Baptiste Sauvlet, königl. Kammermusiker aus Stockholm und Herr Jul. Kniese aus Roda. 3. Psalm 13 für Sopran und Alt von Giov. Maria Clari, mit Orgelbegleitung herausgegeben von A. G. Ritter, gesungen von den Damen: Frl. Guzschebauch und Frl. Clara Schmidt. 4. Orgelfuge Nr. 3 über „Bach“ von Robert Schumann. Ausführender: Herr Organist Rein aus Eisleben. 5. Adagio für Violine und Orgel von Dr. Julius Riez (Manuscript). Ausführende: Herr Concertmeister Lauterbach aus Dresden und Herr Dr. W. Stade. 6. Orgelsonate über Psalm 94 von Julius Reubke († 1858), gespielt von dessen Bruder Herrn Otto Reubke aus Halle. 7. Psalm 13 für Soloalt und Orgel von Dr. Im. Faist (Stuttgart), gesungen von Frl. Clara Schmidt, begleitet von Herrn Organist Papier. 8. Bach-Fuge von Franz Liszt, vorgetragen





von Herrn Organist Aug. Fischer aus Dresden. 9. Bariton-Arie: „Wie bang hat dich mein Lied beweint“, componirt und gesungen von Herrn Georg Henschel. 10. Orgelsonate von C. Müller-Hartung (Professor der Musik in Weimar) über „Eine feste Burg“, vorgetragen vom Componisten.

Abends 9 Uhr vereinte ein ungezwungenes gemeinschaftliches Abendessen im Hôtel de Prusse die Mehrzahl der am Musifertage Theilnehmenden.

Montag den 12. Juli. Vormittags 9 Uhr. Mündlicher Geschäftsbericht des Direktoriums an die Mitglieder des allg. deutschen Musikervereins unter Vorsitz von Professor Riedel.

Vormittags 10 Uhr. Weitere Verhandlungen des Musifertages. Anträge und Diskussionen. Der schnelle Verlauf der Verhandlungen ermöglichte es, den Musifertag in seinen offiziellen Theilen bereits vor 1 Uhr zu schließen.

Im Laufe des Nachmittags und Abends fanden noch gesellige Vereinigungen statt.

Für Dienstag den 13. Juli Abends 6 Uhr hatte die kgl. Generaldirektion des Hoftheaters zu Dresden auf Ansuchen des Direktoriums vom allg. deutschen Musikverein in zuvorkommendster Weise eine Aufführung von Richard Wagner's „Die Meistersinger in Nürnberg“ veranstaltet und dazu den vom Leipziger Musifertag aus in reger Weise Theilnehmenden Plätze reservirt. Nach dieser Aufführung fand noch im Hôtel de France eine sehr zahlreich besuchte Zusammenkunft der Dresdner Mitglieder des allg. deutschen Musikvereins, sowie von Mitgliedern des Dresdner Tonkünstlervereins und der Hofkapelle im Verein mit den auswärtigen Gästen statt. —

Es erübrigt uns noch von Seiten des Direktoriums des allg. deutschen Musikvereins den herzlichsten Dank allen Denen darzubringen, resp. zu wiederholen, welche zur Förderung des Leipziger Musifertags beigetragen; besonders zu erwähnen haben wir noch, daß die in den verschiedenen Concerten auftretenden Gesangsolisten sämmtlich aus Herrn Professor Göze's Schule her-





vorgegangen sind, und müssen mit Dank bemerken, daß genannter Gesanglehrer, wie bei dieser Gelegenheit, so auch zur Herstellung der weiter unten zu nennenden Kammermusiken (veranstaltet vom Leipziger Zweigverein des allg. deutschen Musikvereins) insofern ein Hauptfaktor gewesen ist, als er die dabei zum Vortrag gelangenden Sologesänge und Ensembles ebenfalls fast sämtlich durch seine Schülerinnen und Schüler hat ausführen lassen und namentlich alle diese Vorträge mit größter Sorgfalt persönlich vorbereitete.

Der Leipziger Zweigverein des allg. deutschen Musikvereins in seinem Bestreben, die ihm übertragene Mission zu erfüllen, den Prinzipien des genannten Vereins in Leipzig selbst Geltung zu verschaffen, hat im Winter 1868—69 vier Zusammenkünfte veranstaltet:

1) Eine Gedächtnißfeier für den vorstorbenen Vorsitzenden des Vereins Dr. Franz Brendel († 25. November 1868) am 13. Dezember vorigen Jahres in dem großen Saale der Leipziger Freimaurerloge „Apollo“ und „Balduin zur Linde“. (Vgl. Seite 168 des Vereins-Almanachs, 2. Jahrgang.)

2) Eine Kammermusik im März 1869 im Salon des Herrn Blüthner: Clavierquartett von Adolf Blasemann in Dresden, vorgetr. vom Componisten und den Herren Concertmeister Heckmann, Ewald und Riedel, Lieder von F. Liszt („Vergiftet sind meine Lieder“ und „Du bist wie eine Blume“) gesungen von Herrn G. Henschel, Duo für 2 Pianoforte (Op. 15) von Rheinberger, gespielt von den Herren Blasemann und Scheuermann; Lieder von Liszt („Vätergruft“) und A. Jensen („Die Nächte stürmen“), vorgetragen von Hrn. Henschel und schließlich: J. Brahms G moll - Pianofortequartett (Ausführung: Herr Scheuermann, Hr. Concertmeister Heckmann, Hr. Ewald und Hr. Riedel).

3) Gedächtnißfeier für Hector Berlioz († 9. März 1868) am 2. Osterfeiertage, 29. März. Erster Satz des Berlioz'schen Requiems, gesungen von Mitgliedern des Riedelschen Vereins, Gedächtnißrede von Fr. Stade. Violinromanze von Berlioz,





gespielt von Hrn. Violinist Heinr. Meyer. Die Flucht nach Egypten von B., das Tenorsolo vortragen von Hrn. Rebling: Briefe von H. Berlioz, vorgelesen von Hrn. Dr. Lippold, zum Schluß: „Gute Nacht“ von Rückert und R. Schumann, Chorlied, die Solostellen gesungen von Frau Repuschinska.

4) Musikaufführung am 29. Mai 1869: Pianoforte-Variationen von F. Brahms (Hr. Scheuermann und Hr. D. Drönemwolf), Duetten von A. Rubinstein (Frl. Gutschebauch und Frl. Martini), Clavierstücke von W. Stade und J. Raff (Hr. Scheuermann), Einleitung, Choral, erstes Lied des Walther, erster Monolog des Hans Sachs, Traumlied und Quintett, Chor; „Wach auf“, Schlußgesang des H. Sachs und Schlußchor aus Richard Wagner's musikal. Drama: „Die Meistersinger in Nürnberg“; die Soli sangen Hr. Schild, Hr. Henschel, Frl. Gutschebauch, Frl. Martini und Hr. Lehrer Schmidt, die Chöre Mitglieder des Riedel'schen Vereins. Die Leitung des Zweigvereins hatte diesmal Professor Riedel übernommen und Professor Göze sich, wie bereits oben angegeben, um Einstudirung und Leitung der Solosänger und Solo-Ensembles besonderes Verdienst erworben.

Die Unterstützungszwecke des Musikvereins haben bis jetzt begreiflicherweise nur in geringem Maasse verfolgt werden können, doch ist sowol zur Sammlung für die in Noth befindlichen Hinterlassenen eines in den Rheinlanden verstorbenen namhaften Musikers ein Beitrag geliefert, als auch für einen jungen, bereits praktisch bewährten Musiker zu dessen weiterer Ausbildung eine Summe, selbstverständlich im vollen Einverständniß mit dem Gesamtvorstand, bewilligt worden.

Als neue Mitglieder sind dem Verein seit der Altenburger Versammlung ungefähr 70 Tonkünstler und Kunstfreunde (Damen und Herren) beigetreten.


Der Bibliothek des Vereins (aus der in diesem Jahre besonders Berlioz' Werke stark benutzt wurden) sind seit Anfang 1869 außerordentlich zahlreiche Geschenke zugegangen, im Ganzen





etwa 90 zum Theil sehr umfangreiche Werke, darunter die meisten von namhaften Componisten. Besonderer Dank gebührt hier den Herren Berlyn, Dr. Damrosch, Graf Dumoulin, der Ebner'schen Kunst- und Musikalienhandlung in Stuttgart, dem Musikverleger Herrn C. W. Fritsch, den Herren Professor Göze, H. Gerber, C. Goldmark, Professor J. Kiel, Peter Lohmann, Professor Müller-Hartung, Dr. Ernst Naumann, Professor Ludwig Nohl, Dr. R. Pohl, Musikdirektor G. Rebling, Professor J. Rheinberger, Fräulein Stahr, Musikdirektor J. Thieriot, Robert Volkmann u. A. Möchten diese schönen Beispiele zahlreiche Nachahmungen finden!

Ueber die Kassenverhältnisse des Musikvereins hat der Kassirer Hr. C. J. Kahnt im Ganzen Günstiges zu berichten. Abgesehen von den Außenständen hat die Kasse in Baar Thlr. 1332 3 Ngr. 3 Pfg. aufzuweisen.

Als der bereits in Leipzig 1859 gegründete allg. deutsche Musikverein bei der im Jahre 1861 in Weimar stattgefundenen Tonkünstler-Versammlung unter dem Allerhöchsten Protektorate Sr. kgl. Hoheit des  Großherzogs von Sachsen sich förmlich constituirte und seine Statuten entwarf, wurde damals schon das Jahr 1870, in welches der 100jährige Geburtstag Beethoven's fällt, als Abschluß einer gewissen Vereinsperiode in Aussicht genommen und dabei gleichzeitig Weimar zur Veranstaltung einer Tonkünstlerversammlung, verbunden mit einer Beethovenfeier, in's Auge gefaßt. Diese im Laufe der Zeit sich immer lebendiger gestaltende und von verschiedenen Seiten wiederholt in Anregung gebrachte Idee soll jetzt ihrer Verwirklichung entgegengeführt werden. Seit längerer Zeit bereits sind die nöthigen Vorberathungen gepflogen und soweit thunlich, Vorbereitungen zur würdigen Ausführung dieses Planes getroffen worden. Ebenso haben S. K. Hoh. der Großherzog von Sachsen in einer dem Vertreter des Musikvereins für das Großherzogthum Sachsen-Weimar, Justizrath Dr. Gille, gnädigst gewährten Audienz, nach Rundgebung der betreffenden Wünsche mit Freuden Seine Aller-





### XIII

höchste Bereitwilligkeit und gnädigste Unterstützung einer in Weimar abzuhaltenden Tonkünstlerversammlung zu erkennen gegeben geruht. In Folge dessen und im Einverständniß mit der Großherzogl. Hoftheater- und Kapell-Intendanz wird die Tonkünstlerversammlung im Jahr 1870 zugleich als Vorfeier zu Beethoven's 100jährigem Geburtsfeste in Weimar, und zwar während der Tage: Himmelfahrt den 26. Mai bis mit Sonntag den 29. Mai stattfinden.

Leipzig, den 10. Dezember 1869.

Im Auftrage des Direktoriums:

**Carl Riedel,**

d. Z. Vorsitzender.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



## Der allgemeine deutsche Musikverein im Jahre 1870.

Die Durchführung der oben bezeichneten für das Jahr 1870 beschlossenen Maiversammlung bildete eine Hauptaufgabe des allgemeinen deutschen Musikvereins. Unter den üblichen Normen setzte das Directorium zunächst fünf Concerte fest, welche mit diesem Feste verknüpft und von denen drei dem Andenken und den Schöpfungen Beethoven's gewidmet, zwei aber den ständigen Zwecken dieser Versammlung der Vorführung neuerer Tonwerke dienen sollten. So vielfache Zustimmung diese Anordnung auch fand, so glaubte doch ein Mitglied des Gesamtvorstandes in bestimmter Weise beantragen zu müssen, dies Fest ausschließlich als eine Feier von Beethoven's Geburtsjubiläum gelten zu lassen und darnach das Programm zu gestalten. Andere Vorstandsmitglieder gaben hinwieder ihre Meinung dahin ab (wenngleich nur in der Form von Bedenken), daß es vollkommen genüge, des Beethoven'schen 100jährigen Geburtstages mit einem gewichtigen Concerte zu gedenken und daß der Verein gar zu sehr von seiner eigentlichen Tendenz abweiche, wenn er nicht den größeren Theil seiner Concerte, wie bisher, den Compositionen seiner Mitglieder widme. Dem in bestimmtester Weise gestellten Antrage des erstgenannten Mitgliedes Folge gebend, holte das Directorium die Meinung sämtlicher Gesamtvorstandsmitglieder ein. Bis zum 18. Februar 1870, dem festgesetzten Endtermin, lief — die Stimme des Antragstellers ausgenommen — keine vom Vorschlage






des Directoriums abweichende Antwort ein. — In gemeinschaftlicher Berathung mit Herrn Dr. Franz Liszt und mit den Weimariſchen Feſtdirigenten, den Herren Hofcapellmeiſter C. Laſſen und C. Müller-Hartung, ſetzte der Vorſitzende des Vereins auf Grundlage der von der muſikaliſchen Section für die Zwecke einer Tonkünſtler-Verſammlung gutgeheißenen Compositionen das muſikaliſche Programm feſt. Die geſchäftlichen Verhandlungen betreffs des Feſtes hatte Herr Juſtizrath Dr. Gille eingeleitet und zum Theil ſelbſt abgeſchloſſen, wohin ganz beſonders außer dem bereits Seite XIV und XV Erwähnten die von Sr. Durchlaucht dem Fürſten Günther von Schwarzburg-Sondershaufen gnädigſt gewährte völlig koſtenfreie Mitwirkung der geſamnten Sonderhauser Hofcapelle gehört, welche letztere nebst vielen andern auswärtigen Künſtlern der großherzoglichen Hofcapelle in Weimar zur Bildung eines außerordentlich zahlreichen Orcheſters ſich anſchloß. Außer Herrn Juſtizrath Dr. Gille begaben ſich die übrigen Directorialmitglieder häufig nach Weimar, die nöthigen Beziehungen anzuknüpfen oder zu erneuern, und für die Verſammlung Vorbereitungen zu treffen. In Weimar ſelbſt bildete ſich zu dieſem Ende aus den Herren G. von Bojanowski, Oberſtlieutenant Gaub, Commiſſionsrath Jakobi, Hofcapellmeiſter C. Laſſen, Kaufmann Lichtenſtein, Freiherr von Loën, Intendant der großherzoglichen Hofcapelle und des Hoftheaters, Hofcapellmeiſter Profeſſor C. Müller-Hartung, Oberbürgermeiſter Schäffer, Finanzrath Dr. Schenk, Buchhändler Carl Voigt ein Lokal-Comité, welches ſich mit Eifer der Beſorgung vielfacher, einer ſolchen Verſammlung nothwendig vorausgehenden Vorarbeiten z. B. der Beſchaffung zahlreicher, größtentheils gaſtfreundlich gewährter Quartiere für drittehalbhundert auswärtige Sängerinnen und Sänger, ſowie für ſechszig auswärtige Orcheſtermglieder und viele hunderte von Zuhörern unterzog. Bei dem dieſes Mal ganz außergewöhnlich großen Andränge von fremden Mitwirkenden ſowol, als von zuhörenden Theilnehmern erwies ſich, geſtützt auf die vortheilhaften Erfahrungen in Deſſau 1865 und Alten-





burg 1867, die Betheiligung einheimischer Damen an den Aufgaben des Comitées als nothwendig. Auf Anregung einer an dem Gedeihen des Festes den lebhaftesten Antheil nehmenden angesehenen Künstlerin traten noch in den letzten Tagen vor Beginn der Versammlung mehrere Weimaraner Damen unter Vorsitz der Ersterwähnten zu einem energisch und kräftig wirkenden Wohnungscomitée zusammen.

Für die Ausführung des vocalen Theils der Chorwerke standen zur Verfügung: Der akademische Männergesangsverein aus Jena, der Kirchenchor in Weimar, der Riedel'sche Verein, die Jenenser und die Weimarische Singakademie. — Das Orchester umfaßte im Ganzen 16 erste, 15 zweite Violinen, 10 Bratschen, 10 Violoncelle und 8 Contrabässe, die Holzblasinstrumente vierfach, 8 Hörner, 7 Posaunen und Tuba, 5 Trompeten, 2 Paar Pauken und 4 Harfen, außerdem die zur neunten Symphonie zc. nöthigen Schlaginstrumente. An den Streichinstrumenten befanden sich u. A. die Concertmeister, Directoren und Virtuosen Hellmesberger aus Wien, David und Heckmann aus Leipzig, Dr. Damrosch aus Breslau,  Fr. Grützmacher und Fitzenhagen aus Dresden, Servais, Wallbrül, Meyer, Ahrens und Weber aus Weimar, Uhlrich und Simon aus Sondershausen, Fleischhauer und L. Grützmacher aus Meiningen. — An Solisten hatte das Fest 35 aufzuweisen, darunter 12 für Gesang, 6 für Pianoforte, 10 für Streichinstrumente.

Donnerstag den 26. Mai.

Nachmittags 3 Uhr wurde die Versammlung im großen Saale der Gesellschaft „Erholung“ durch den Vorsitzenden, Professor Riedel, in offizieller Weise eröffnet. Derselbe legte die Stellung des Musikvereins zur Beethovenfeier und speciell die dem diesmaligen Programm zu Grunde liegenden Gedanken dar, wonach er das Wort an Herrn Professor Ludwig Nohl aus München übergab. Ursprünglich sollte Herr Professor Heinrich

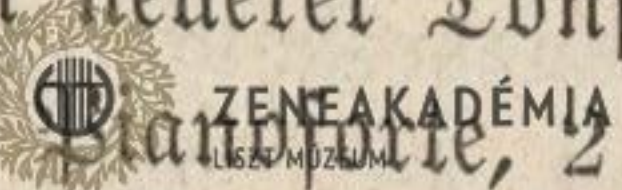




Borges aus München den ersten Vortrag über Beethoven halten; jedoch erkrankte dieser Herr auf seiner Reise so ernstlich, daß er in Leipzig zurückgehalten wurde. Nohl's Vortrag „über die geistige Entwicklung Beethovens“ findet sich in desselben Autors interessantem Werkchen: „Beethoven's Brevier“, Leipzig bei E. J. Günther.

Nachmittag 5 Uhr, Aufführung von Beethoven's Missa solemnis (D) in der Stadtkirche unter Direction von Professor Riedel. Soloquartett: Frau Otto-Alvsleben und Frau Krebs-Michalesi aus Dresden, die Herren Schild und von Milde aus Weimar. Chöre: Riedel'scher Verein und Weimarische Singakademie; Orchester, wie oben angegeben, Solovioline: Herr Concertmeister David.

### Freitag den 27. Mai.

Vormittag 11 Uhr im Saal der „Erholung“ Kammermusik-Aufführung von Werken neuerer Tonsetzer: Joach. Raff, Amoll-Quintett, Op. 107 für  2 Violinen, Viola und Violoncello, vorgetragen von den Herren Hospianist Theod. Katzenberger aus Düsseldorf, Concertmeister Kömpel u. den Kammermusikern Freyberg, Walbrül und Servais aus Weimar. Herr Baritonist Georg Henschel aus Breslau sang, von Herrn Musikdirector Klughardt begleitet, das Lied „An Zuleifah“ aus Op. 31 von Anton Deprosse und „Mein müdes Auge“, eigener Composition. Goldmark's Quartett, Op. 5, für 2 Violinen, Viola und Violoncello führten die Herren Director Hellmesberger aus Wien, Concertmeister David aus Leipzig, Concertmeister Kömpel aus Weimar und Herr Friedrich Grützmacher (Dresden) aus. Es folgten: „Dolorosa“, Liedercyclus von Adolf Jensen, gesungen von Frau Krebs-Michalesi, begleitet von Fräul. Mary Krebs, und Fried. Kiel's Variationen und Fuge für Pianoforte, Op. 17, welche Herr Th. Katzenberger spielte. Den Schluß der Matinée bildete J. J. Svendsen's





## XVIII

großes Octett für 4 Violinen, 2 Violon und 2 Violoncelle, an dessen Ausführung die zum Theil bereits genannten Herren David, Hellmèsberger, Freyberg, Concertmeister Heckmann, Walbrül, Kammermusikus Meyer aus Weimar, Servais und Fikzenhagen (letzterer aus Dresden) betheiligt waren.

Abends 6 Uhr brachte im Hoftheater ein Concert für Chor, Solo und Orchester ebenfalls nur Werke neuerer Componisten zur Aufführung. Erster Theil: Gust. Weber, Orchesterwerk in C, „Zur Iliade“, unter Leitung des Autors; F. Dräsecke, „Lacrymosa“ für 4stimmigen Chor, Soloquartett (Frl. Radecke, Frl. Dotter, Herr Hesselbarth und Herr Hasselbeck) und Orchester, dirigirt von Herrn Hofcapellmeister Professor C. Müller-Hartung, welcher Letztere auch die Direction des weiter unten zu nennenden Schulz-Beuthen'schen Psalms übernommen hatte. R. Schumann, Violoncello-Concert, vorgetragen von Herrn Friedrich Gröbmacher; Herr Rakemann, fürstl. Musikdirector aus Sontheim, hatte die Leitung. H. Schulz-Beuthen, Psalm 42, 43, „Wie eine Hindin, die nach Wasserbächen lechzt“, für Baritonsolo (Herr von Milde) Chor und Orchester. Zweiter Theil: L. Damrosch, „Festouvertüre“ für großes Orchester unter eigener Direction des Componisten. F. Liszt, Es dur-Concert für Pianoforte und Orchester, die Solopartie in Händen von Frl. Mary Krebs, königl. sächs. Kammervioloncellistin; Hofcapellmeister Lassen dirigirte. P. Viardot-Garcia, vier Lieder, gesungen von der Componistin, welche von Herrn Kapellmeister Lassen am Pianoforte begleitet wurde: „In der Frühe“, „Das ist ein schlechtes Wetter“, „Nixe Binsesfuß“, „Der Gärtner.“ St. Saën's „Die Hochzeit des Prometheus“, Cantate für Soli (Frl. Radecke, Herr J. Schild und Herr von Milde) Chor (die Gesangsvereine aus Jena und Weimar) und Orchester (u. A. 4 Harfen, gespielt von den Herren Musikdirector Frankenberger, Kammermusikus Hankel, Frau von Komacics und Herrn Cantor Müller), unter Direction des Componisten.





## XIX

Sonabend den 28. Mai.

Eingeschobenes Concert, Mittags 12 Uhr in der Stadtkirche: S. Bach Toccata und Fuge in Dmoll für Orgel, ausgeführt durch Herrn Hofkapellmeister W. Stade aus Altenburg. Boccherini, Andante und Adagio für Violoncello und Orgel, Solovortrag des Herrn Kammermusikus Fikzenhagen aus Dresden. G. Henschel, geistliches Lied, gesungen vom Tonsetzer. F. Liszt, „Consolations“, übertragen für Violoncello und Orgel, gespielt von Herrn Fikzenhagen und Herrn Julius Kniese aus Leipzig, welcher Lektüre alle betreffenden Nummern dieser Matinée begleitete. Händel, Sopran-Arie „Lascia chio pianga“, gesungen von Frä. Schlömann. R. Schumann, BACH-Fuge Nr. 6; Vortragender: Herr Kniese.

Abends 7 Uhr, Kammermusikaufführung nur Beethoven'scher Werke im Hoftheater: 1) Fdur-Quartett, Op. 135, für 2 Violinen, Viola und Violoncello (Herr Director Hellmesberger, die Herren Concertmeister Kömpel, David und Herr Fr. Grützmacher). 2) „An die Geliebte“, Liedercyclus, gesungen von Herrn Wallenreiter. 3) Zweiunddreißig Variationen in Cmoll (Herr St. Saëns). 4) „An die Geliebte“ und „Neue Liebe, neues Leben“ (Herr Josef Schild). Die Begleitung sämtlicher Lieder hatte Herr Hofkapellmeister Lassen übernommen. 5) Cis moll- Streichquartett, Op. 131, von den unter 1) genannten Herren ausgeführt.

Sonntag den 29. Mai.

Nachmittags 3 $\frac{1}{4}$  Uhr im Saale der „Erholung“: Generalversammlung des allgemeinen deutschen Musikvereins. Geschäftsbericht, vorgetragen von Professor Riedel, Ausloosung von 10 Gesamtvorstandsmitgliedern (die Herren Klitzsch, Pohl, Wagner, von Arnold, Köhler, Thiele, Volkmann, W. Stade, F. Liszt und von Bülow wurden durch's Loos getroffen), Neu- resp. Wiederwahl von 12 Mitgliedern des





Gesamtvorstandes, welcher letztere Dr. Brendel durch den Tod und Herr Professor Weitzmann durch freiwilligen Austritt verloren hatte. Durch Wiederwahl blieben in ihrem Amt die Herren Liszt, Wagner, Bülow, Volkmann, Stade, Pohl, Köhler, neugewählt wurden die Herren Dr. Jul. Alsleben in Berlin, Dr. Zopff in Leipzig, Hofcapellmeister Professor Müller-Hartung in Weimar, Componist Joachim Raff in Wiesbaden, Director Hellmesberger in Wien, welche Herren sämmtlich die auf sie gefallene Wahl angenommen haben. Es besteht demnach der Gesamtvorstand zur Zeit aus folgenden 25 Herren: Dr. Julius Alsleben, Tonkünstler in Berlin. Adolf Bläßmann, Musikdirector in Dresden. Freiherr Hans von Bronsart, Intendant der königlichen Bühne in Hannover. Freiherr Hans von Bülow, königl. bayr. Hofcapellmeister, zur Zeit in Florenz, Mitglied der musikalischen Section. Dr. Leopold Damrosch, Capellmeister in Breslau. Justizrath Dr. Gille in Jena, Directorialmitglied, Secretair und juristischer Beirath des Vereins, Mitglied der literarischen Section, Generalbevollmächtigter des Vereins bei der Größh. S. Staatsregierung. Josef Hellmesberger, Director und Concertmeister in Wien. C. F. Kahnt, Musikalienhändler in Leipzig, Directorialmitglied, Cassirer des Vereins. Friedrich Kiel, Professor der Musik in Berlin. Louis Köhler, Musikdirector in Königsberg in Preußen. Wilhelm Langhans, Tonkünstler in Heidelberg. Dr. Franz von Liszt, großh. sächs. Kammerherr, in Pest, Mitglied und Referent der musikalischen Section. Carl Müller-Hartung, Professor der Musik und Hofcapellmeister in Weimar. Dr. Richard Pohl, Schriftsteller in Baden-Baden, Mitglied der literarischen Section. Joachim Raff, Tonkünstler in Wiesbaden. Carl Riedel, Professor der Musik und Musikdirector in Leipzig, Directorialmitglied, Vorsitzender des Vereins, Mitglied der musikalischen Section. Max Seifriz, Hofcapellmeister in Stuttgart, Mitglied der musikalischen und der literarischen Section. Edmund Singer, Concertmeister und Professor der Musik in Stuttgart. Dr. Wilhelm Stade, Hof-





kapellmeister in Altenburg, Mitglied der musikalischen Section. Dr. Adolf Stern, Professor der Literatur am Polytechnikum in Dresden, Directorialmitglied, Mitglied der literarischen Section. Carl Stör, Hofkapellmeister in Weimar. Robert Volfmann, Tonkünstler in Pest. Richard Wagner, in Tribschen bei Luzern. August Walter, Musikdirector in Basel. Dr. Hermann Zopff, Musikdirector in Leipzig.

Sonntag Abend 6 Uhr fand das Schlußconcert, „dem Andenken Beethoven's gewidmet“, statt. Durch die geschmackvolle Anordnung der großherzogl. Hoftheaterintendenz, welcher überhaupt für ihre aufopferungsvolle Unterstützung regster Dank gebührt, war die Bühne des Hoftheaters zu diesem Zwecke in einer sämtliche Theilnehmenden geradezu überraschenden Weise decorirt worden. Des Leipziger Bildhauer's Albrecht Colossalbüste Beethoven's, umrahmt von einem Walde der auserlesensten Zier- und Blattgewächse bildete den Mittelpunkt, neben, vor, und hinter welchem Chor und Orchester zu imposanter Höhe sich emporthürmten. Das Programm enthielt: Ed. Lassen's „Beethoven-Duverture“, unter Lassen's Leitung. F. Bodenstedt's „Beethoven-Prolog“, gesprochen von Frau Hettstädt aus Weimar, großherzogl. Hofschauspielerin. Franz Liszt's „Beethoven-Cantate“ über Adolf Stern's Dichtung (Müller-Hartung dirigirte). Beethoven's Es dur-Concert für Pianoforte (Solist: Herr Hofpianist C. Taubig aus Berlin), geleitet von Dr. Franz Liszt und endlich, unter desselben Meisters Direction Beethoven's neunte Symphonie. Frau Otto-Alvsleben, Frau Krebs-Michalesi, Herr Josef Schild und Herr von Milde bildeten das Soloquartett. Letzterer war auch Träger der Baritonsolepartie in Liszt's Cantate, in welcher außerdem Fräulein Reiß sowol das Sopran-Solo, wie das Alt-Solo übernommen hatte; zur Ausführung der Chöre hatten sich die Weimarischen und Jenen'ser Kräfte, unterstützt von einzelnen Leipziger Sängern, ver-





bunden. — Nach diesem Concert vereinigte ein Festessen in den Räumen der Vereinsgesellschaft nochmals Hunderte der an dieser Tonkünstler-Versammlung Theilnehmenden.

Die in den verschiedenen Aufführungen benutzten trefflichen Flügel waren aus der Hofpianosortefabrik des Herrn C. Bechstein in Berlin hervorgegangen. Herr Zachariae aus Frankfurt a. M. hatte während des Festes seinen neuerfundenen sinnreichen Kunstpedal-Flügel in dem Lokale der Gesellschaft „Erholung“ ausgestellt. — Um den glücklichen äußern Verlauf des Festes bemühte sich nicht nur das Weimarische Lokalcomitée, sowie das Comitée der Damen und das Directorium des Vereins, sondern ganz besonders war es auch der längere Zeit in Weimar verweilende Dr. Franz Liszt, welcher durch seine so vielen einzelnen Festgenossen und Corporationen gewidmete Aufmerksamkeit, durch sein außerordentliches Wohlwollen und durch seine unermüdlige Betheiligung die künstlerische Geselligkeit im Fluß zu halten verstand, wie er andererseits nebst den bereits oben genannten Künstlern mit rastloser Ausdauer und Energie dem Betriebe der sich einander unausgesetzt abloßenden Proben und Aufführungen und deren künstlerischen Aufgaben sich zuwandte.

Sr. königliche Hoheit, der Großherzog von Sachsen, unser erhabener Protektor, gewährte dem Feste nicht nur die gleichen wie im Jahre 1861 bewilligten Unterstützungen, sondern wohnte auch nebst Ihrer königlichen Hoheit der Frau Großherzogin und Familie allen Aufführungen bei und ließ dem Directorium, wie verschiedenen Gesamtvorstandsmitgliedern, Dirigenten, Solisten und Componisten Aufmerksamkeiten und Auszeichnungen zu Theil werden. Dem Vorsitzenden des Vereins, Professor Riedel, sowie den Solospielern Concertmeister David aus Leipzig, Violoncellist Grümacher aus Dresden und Director Hellmesberger aus Wien wurde das Ritterkreuz erster Abtheilung vom weimarischen Falkenorden verliehen.

Ob schon durch die vielen Aufführungen und Proben die Zeit der Festtage fast unausgesetzt in Anspruch genommen wurde, ver-





suchten doch außerdem noch mehrere musikalische Privat-Soiréen und Matinéen die verschiedenen Künstler und Kunstfreunde zu vereinigen und sind darunter besonders die Versammlungen bei den Herrn von Loën, bei Sr. Excellenz den Hrn Staatsminister von Watzdorf, sowie die am 29. Mai Vormittags 11 Uhr in dem kunstsinigen und gastfreien Hause des Herrn Dr. Merian zu nennen, in welcher letzterer Liszt mit Hellmesberger die „chromatische“ Violinsonate von J. Raff und mit St. Saëns die symphonische Dichtung „Festklänge“ vortrug, während die Dame vom Hause, Frau Emilie Merian, geb. Genast, mit Gesängen von Raff und L. Damrosch die Anwesenden erfreute.

Aufführungen des Leipziger Zweigvereins brachte das Jahr 1870 vier.

1) Am 23. Januar von Otto Weber: Streichquartett in D moll und drei Phantasiestücke für Violine und Pianoforte, ferner „Die Löwenbraut“ von R. Schumann, Lieder von Damrosch und Liszt, Goldmark's Streichquartett in B, Op. 5. Herr Baritonist Hasselbeck aus München hatte die Lieder übernommen, die Herren Raab, Jacobsen, Klesse und Riedel vertraten die Streichquartette, Herr Raab, und Pianist Levin theiligten sich an den Weber'schen Phantasiestücken. Die Begleitung der Lieder war in den Händen von Herrn Jul. Knieße.

2) Am 8. April: Goldmark, Op. 11, Suite für Violine und Pianoforte, vorgetragen von den Herren Raab und Levin, Lieder für Tenorsolo von Franz Wüllner und R. Franz, gesungen von Herrn Robert Wiedemann, Concertsänger; J. Raff, Op. 107, Pianofortequintett, gespielt von den Herren Levin, Raab, Gottlöber, Klesse und Riedel.

3) Am 1. Mai: Gernsheim, Pianoforte-Quartett in C moll (Fräul. Hertwig, Pianistin, und die Herren Concertmeister Heckmann, Klesse und Riedel), Adolph Jensen und Franz Liszt, Lieder für Sopran, von Frl. Klauwell





gesungen; Alex. von Faminzin, Adagio und Scherzo aus einem Streichquartett in Es. J. S. Svendsen, Streichoctett, Op. 3, an dessen Ausführung sich die Herren Concertmeister Heckmann, Jacobsen, Rauchfuß, Svendsen, Thümer, Klesse, Hegar und Riedel betheiligten. Frl. Klaumell ward von Herrn Jul. Knieße am Pianoforte begleitet.

Am 23. October: Raff=Matinée. Sonate für Pianoforte und Violine, D dur, Op. 128; Zwei Lieder aus Op. 98, Metamorphose, Clavierstück aus Op. 74, zwei Lieder, wiederum aus Op. 98, endlich Pianofortequintett Op. 107, A moll. Herr Raab als erster Violinist und die Herren Gottlöber, Klesse und Riedel waren an den Streichinstrumenten thätig, Herr Levin hatte die Pianofortepartie im Quintett und in der Sonate übernommen, Herr Carl Polko trug die „Metamorphose“ vor und begleitete die von zwei begabten Dilettantinnen, Frl. Fricke und Frl. Elster (Schülerinnen von Frl. Bertha Raschig) gesungenen Lieder.

Die Leitung des Zweigvereins war auch in diesem Jahre, wie 1869, in den Händen des Vereins-Vorsitzenden; die erforderlichen Flügel stellte, wie schon früher, Herr Hospianofortefabrikant Jul. Blüthner in lebenswürdigster Weise zur Verfügung und bewährte durch die Vorzüglichkeit seiner Instrumente den längst-ermorbenen hohen Ruf seiner Fabrik.

Im Jahre 1870 hat der Verein ungefähr 140 neue Mitglieder gewonnen. — Die Bibliothek erhielt ebenfalls wiederum Zuwachs und sind wiederholt Viele der bereits Seite XIV Angeführten, sowie die Herren Professor Heinr. Porges und Otto Reubke mit Dank zu nennen.

Wenn auch den Statuten zufolge nur alle zwei Jahre Tonkünstlerfeste stattzufinden brauchen, so wurden doch behufs Abhaltung einer Tonkünstlerversammlung im Jahre 1871 bereits im Mai 1870 Erkundigungen eingezogen und bis in den Juli hinein Beziehungen gepflogen; die inzwischen eintretenden politischen





Ereignisse vereitelten jedoch für dieses Jahr die Verfolgung aller Vorbereitungen gänzlich.

Ob gleichwohl die Ausführung einer derartigen Versammlung für 1871 wird erfolgen können, hängt von der baldigen Rückkehr durchaus geordneter, friedlicher Zustände ab.

Leipzig, den 31. December 1870.

Im Auftrage des Direktoriums:

Carl Riedel,  
d. Z. Vorsitzender.

~~5. 11.~~

73 19 II



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



~~11~~

11 19 25

Druck von Graichen & Kiehl in Leipzig.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

1982



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola  
KÖNYVTÁRA

Leltározva: 1948. nov. hó

19. tsz. alatt.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

Zeneművészeti Főiskola

Leltári szám:

1. / 2

Hollóssy



