



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Jahn, Otto: Beethoven und die Ausgaben seiner Werke : Beethovens Werke, in der Ausgabe von Breitkopf und Härtel. 3.

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

Hauptstellung bei Schleswig genommen, eine kleine Schanze, der Königshügel bei Oberfeld, doch hätten die Truppen auch beträchtliche Verluste — der General sprach von 519 Mann — dabei erlitten.

Auf unsre Erkundigung, wohin wir jetzt gehen sollten, lautete die Antwort: „Wohin Sie wollen. Dahin, dorthin, jetzt alles einerlei. In einer Stunde breche ich nach Missunde auf, und wenn Sie wollen, können Sie mir folgen.“

Wir ursprünglichen vier, die am Morgen zusammen von Eckernförde aufgebrochen waren, zogen es vor, das erlöste Schleswig aufzusuchen. Die meisten Uebrigen schienen des Feldzugs überdrüssig zu sein und sich sobald als möglich über Eckernförde in die Heimath zurückbegeben zu wollen. Die Nacht in der Mühle war in der That geeignet gewesen, Wißbegier und Enthusiasmus abzufühlen. Dennoch konnte sich die Gesellschaft nicht auflösen, ohne daß eine gute Seele unter den Befreiten dem General ein Hoch ausbrachte, in welches die Mehrzahl mit Hüteschwenken einstimmte. Nicht gerade erfreulich, aber nicht zu verwundern. So sind die Deutschen! So im Großen wie hier im Kleinen! so auch in der schleswig-holsteinischen Sache!

Beethoven und die Ausgaben seiner Werke.

Beethovens Werke, in der Ausgabe von Breitkopf und Härtel.

3.

Wer mit dem Worte philologische Kritik eine dunkle Vorstellung von stäubigen Pergamenten und alten Drucken, von einem Wust unnützer Lesarten, von unerquicklicher Wortklauberei und Silbenstecherei verbindet, wer es als die Arbeit der philologischen Kritik ansieht, um die Werke der Poesie und Kunst eine Stachelhecke zu ziehen, welche den Zugang zu denselben erschwert und ihren Genuß stört — dem wird nicht gerade behaglich bei dem Gedanken werden, daß diese Kritik nun auch mit Beethoven sich zu schaffen machen soll. Mancher, der glimpflicher denkt, wird doch Zweifel darüber hegen, was denn bei den Werken eines Componisten, der noch in die heutige Generation hineinragte und seine Werke selbst herausgegeben hat, für die Kritik Erhebliches zu thun sei, und was ein weitschichtiger Apparat von Handschriften und Ausgaben nützen könne. Hier darf man an das naheliegende

Grenzboten I. 1864.

Beispiel von Schiller und Goethe erinnern. Erst neuerdings hat philologische Genauigkeit und Methode anfangen können, sich etwas um die Werke unserer großen Dichter zu kümmern, und bis jetzt — Dank der Gewissenlosigkeit derer, welchen Ehre und Pflicht gebieten mußten, alle Sorgfalt auf würdige Herstellung zu verwenden — nicht in dem Maße, wie es erforderlich wäre, um durchgreifende Resultate zu erzielen. Aber schon hat es sich herausgestellt, daß Abschreiber, Sezer und Correctoren einen viel weitergehenden und tiefer greifenden Einfluß auf die Gestaltung der landläufig gewordenen Texte gewonnen haben als man denken sollte, daß nicht allein sinnentstellende Druckfehler, Ausfall von Versen durch Nachlässigkeit stereotyp geworden sind, sondern willkürliche Veränderungen unter dem täuschenden Schein angeblicher Verbesserungen das Ursprüngliche beseitigt haben. Wer sich etwas nähere Einsicht verschafft hat, über welche Sinnlosigkeiten und Verkehrtheiten auch gebildete Leser hinweglesen, wie lästig für den aufmerksamen Leser, wenn er anstößt, die Unsicherheit wird, ob er es mit einer wirklichen Schwierigkeit oder mit einem Druckfehler zu thun hat, wie oft er in die Lage kommt, selbst Conjecturalkritik zu treiben — denn jede Verbesserung eines Druckfehlers ist eine philologische Conjectur — wie fatal die Enttäuschung ist, wenn bekannte, vielleicht liebgewordene Stellen sich als verfälschte, vom Dichter so nicht herrührende erweisen — wer sich solche Erfahrungen vergegenwärtigt, wird einverstanden sein, daß es eine würdige Aufgabe der philologischen Kritik sei, zuverlässige Texte unserer großen deutschen Schriftsteller herzustellen, deren gelungener Ausführung der Beifall auch der unphilologischen Leser nicht fehlen wird. Mit den Musikern steht es nicht anders. Wie mancher Spieler und Hörer ist nicht in Verlegenheit, ob er in einem Accord, einer Passage, einer Note, eine Dulibichessche Chimäre anzuerkennen oder einen Druckfehler zu corrigiren hat; wie unangenehm ist es sich belehren zu lassen, daß eine ganz besonders ausgesuchte Schönheit auf einem Stichfehler beruhe, daß eine vermeintlich sichere Verbesserung einer unerträglichen Härte nur eine Verballhornisirung sei. Daß dergleichen täglich vorkommt, ist bekannt; daß auch die Ausgaben beethovenscher Werke durch Fehler und Schlimmbesserungen zum Zweifeln und Verzweifeln noch viel mehr Anlaß bieten als man wohl annahm, hat sich bei aufmerksamer Prüfung herausgestellt. Gewiß ist also die Arbeit dankenswerth, welche es unternimmt, das vom Componisten Geschriebene in seiner ursprünglichen Reinheit wieder herzustellen und zuverlässig zu überliefern — und das ist ja eben die Arbeit der philologischen Kritik.

Auf die Frage nach der Aufgabe und Methode philologischer Kritik ist die Antwort einfach. Ihre Aufgabe ist es, das Werk eines Schriftstellers — oder Musikers — welches durch mechanische Vervielfältigung, Abschrift oder Druck, verbreitet und fortgepflanzt und nothwendig durch die wieder-

holte Vielfältigkeit, zufällig oder absichtlich, mehr oder weniger entstellt worden ist, in der Gestalt wiederherzustellen, wie es der Urheber abgefaßt hat. Sie hat daher zunächst die Ueberlieferung zu prüfen und die Quelle, oder die Quellen, zu ermitteln, aus welchen mit der größten Sicherheit die ursprüngliche Gestalt entnommen werden kann. Wo es möglich ist die Urschrift des Autors zu Rathe zu ziehen, bietet diese natürlich die sicherste Gewähr, doch auch sie nicht überall unbedingte Gewißheit, denn selbst der sorgfältigste ist vor Schreibfehlern und zufälligen Unachtsamkeiten nicht sicher, und es können sehr wohl Verbesserungen, welche Giltigkeit haben sollen, noch nach vollendeter Urschrift gemacht werden, die man nicht in derselben nachträgt. Abschriften und Drucke, welche unter Aufsicht des Autors zu Stande gekommen sind, haben daher, auch wenn die Urschrift vorliegt, eine selbständige, mitunter als die letzte Revision des Urhebers eine überwiegende Bedeutung für die Kritik. Bei einem musikalischen Kunstwerk behaupten Stimmen, welche für eine unter Leitung des Componisten vorgenommene Aufführung geschrieben sind, eine ähnliche Stelle, weil sich mit Grund voraussetzen läßt, daß beim Gebrauche die etwa eingeschlichenen zufälligen Versehen genau verbessert worden sind. Wenn nun diese verschiedenen Mittel der Ueberlieferung zu gegenseitiger Controle vollständig vorliegen, so ist die Voraussetzung der durch zufälligen Irrthum entstandenen Fehler auf möglichst enge Grenzen beschränkt. Allein es steht zu erwarten, daß es dennoch nie ganz an solchen fehlen wird, und diese sind dann auch gegen die übereinstimmende Tradition zu verbessern, um so unbedenklicher, als dies meistens handgreifliche Versehen, und die Besserungen zweifellos sein werden. Wenn aber diese Quellen von einander abweichen, wenn entweder jede etwas Verschiedenes darbietet, oder einzelne, unter sich übereinstimmend, anderen widersprechen, so kann eine Entscheidung zunächst aus wesentlich äußerlichen Momenten erfolgen, z. B. wenn augenfällig eine Lesart der Abschriften und Drucke nur in einem Mißverständniß der Züge der Urschrift seinen Grund hat, oder wenn ein offenklares Flüchtighkeitsversehen dieser in jenen verbessert worden ist. Allein in den meisten Fällen eines Zwiespaltes in der Ueberlieferung kann das Urtheil über das, was richtig ist nur durch Erörterung innerer Gründe festgestellt werden. Diese setzt zunächst eine gründliche Kenntniß und bewußte Handhabung der allgemeinen Gesetze voraus, unter welchen die Mittel des künstlerischen Ausdrucks allein ihrem Zweck entsprechend zur Anwendung gebracht werden können, der Logik und Grammatik; denn auch die Ausdrucksweise der Musik, wie der bildenden Kunst, wird zu einer organisirten Sprache, indem sie festen Gesetzen der Logik und Grammatik folgt, wenn man diese auch nicht so zu benennen gewohnt ist. Hierdurch ist zunächst der Maßstab gegeben, um zu beurtheilen, was überhaupt möglich und nicht möglich, was absolut falsch oder

richtig ist. Allein wenn es sich um die Anwendung allgemeiner Grundsätze auf ein Werk handelt, das einer bestimmten Zeit angehört, das von einem bestimmten Individuum unter bestimmten Voraussetzungen hervorgebracht ist, so muß auch jene allgemeine Kenntniß durch eingehende historische Studien zu einer klaren Einsicht und einem sicheren Gefühl von dem ausgebildet werden, was ein gegebenes Zeitalter, eine gegebene Persönlichkeit künstlerisch aufzufassen, und von der Form, in welcher sie dasselbe wiederzugeben fähig sind. Wer nun mit so geschärftem Blick, mit sicherem Tact, vertraut mit seinem Meister an die Prüfung derjenigen Stellen herantritt, in welchen die Lesart nicht einstimmig überliefert ist, der wird im Stande sein zu entscheiden, was unmöglich vom Autor herrühren könne, und was er geschrieben haben könne, in vielen Fällen, was er geschrieben haben müsse, in den meisten, was er wahrscheinlich geschrieben habe. Denn da es sich um ein Kunstwerk handelt, bei dessen Entstehen die geniale Subjectivität des Künstlers als ein bis auf einen gewissen Grad unberechenbarer Factor wirkt, so daß die letzte Thätigkeit der Kritik wesentlich auf der Abwägung der allgemein giltigen Gesetze und der berechtigten Besonderheit des Künstlers gegeneinander beruht, da auch der Kritiker nur bei einer eigenthümlichen Begabung sich die Bildung und den Tact aneignen kann, welche die Bedingungen seiner Thätigkeit sind, so haftet an diesen Operationen etwas Subjectives, welches namentlich für die feineren Aufgaben und Resultate nicht eine so zu sagen mathematisch zwingende Sicherheit ergibt. Wer deshalb aber das kritische Verfahren als spielende Willkür, die Resultate desselben als zufällige Einfälle betrachtet, der übersieht, daß die allgemeinen Gesetze, unter denen überhaupt der menschliche Geist arbeitet und schafft, auch über den Künstler und sein Kunstwerk eine zwingende organisatorische Macht ausüben, daher auch als gültige Normen erkannt werden können; daß es durch gewissenhafte historische Forschung möglich wird, auch das freie Element des Individuellen in Zeiträumen und Persönlichkeiten in so festen Umrissen zu erkennen, daß auch hierin das Gesetzmäßige nachzuweisen ist, und daß durch die bewußte Regulirung beider Potenzen sich eine kritische Methode bildet, mittelst welcher es gelingt, das Unsichere und Schwankende in möglichst enge Grenzen einzuschließen, in jedem Falle aber von dem Sicherem und Festen bestimmt zu scheiden. Das leuchtet ein, daß, je schwieriger und lückenhafter die historische Forschung, je unsicherer und schwankender die Ueberlieferung ist, um so stärker das subjective Element der Kritik hervortreten, das Ergebnis um so problematischer werden muß. Wenn keine Urschrift mehr vorhanden ist, Abschriften und Drucke nicht unter der Aufsicht des Autors entstanden, sondern durch längere Zeiträume hindurch nach verschiedenen oder auch nach gar keinen Grundsätzen bald sorgfältiger bald

nachlässiger fortgepflanzt sind, dann wird die Untersuchung über die Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit der Quellen immer verwickelter; äußere Momente können für die Entscheidung in einzelnen zweifelhaften Fällen selten und nicht mit voller Zuversicht in Anspruch genommen werden, die inneren Gründe müssen mehr und mehr den Ausschlag geben. Die schwierigsten Probleme aber erwachsen für die Kritik nicht durch die Entstellungen, welche aus zufälligen Versehen und Irrthümern entstehen, wie arg diese auch im Verlauf der Zeit durch Nachlässigkeit und Unwissenheit wuchernd sich ausbreiten mögen, sondern durch die Verderbnisse, welche aus wohlgemeinten, aber verkehrten Verbesserungen hervorgehen. Es fehlt nie an solchen Abschreibern und Correctoren, welche wohl im Stande sind zu bemerken, daß sich ein Fehler eingeschlichen hat, die aber aus Mangel an Geist und Scharfsinn den Fehler am verkehrten Orte suchen und durch ihre Verbesserungen entweder diesen gar nicht treffen, oder mit dem Fehlerhaften auch das Gesunde verändern, und so den trügerischen Schein von etwas an sich Erträglichem aber Unwahrem an die Stelle des offenbar Verkehrten setzen. Gefellen sich zu solchen ungeschickten Correctoren, die ihr Geschäft mit behaglichem Eifer auszudehnen pflegen, noch die Ueberklugen, welche kein Bedenken tragen auch den Autor selbst gelegentlich zu verbessern, damit alles hübsch das Ansehen gewinne, welches ihrem Geschmack am meisten zusagt, so ist alle Gefahr da, daß allmählig eine falsche Schminke das echte und ursprüngliche Kunstwerk überzieht. Da fällt es denn der Kritik oft schwer, so weit festen Boden zu gewinnen, daß die entstellende Lünche der Restauration entfernt werde, damit nur die alten Fehler und Lücken wieder zum Vorschein kommen, an deren Heilung sie sich nur mit aller Vorsicht und Sorgfalt gewissenhafter Methode wagen kann.

Glücklicherweise befindet sich der kritische Herausgeber Beethovens bei seiner Thätigkeit in einer verhältnißmäßig glücklichen Lage. Der Meister gehört einer Zeit an, deren Begebenheiten und Verhältnisse, deren Denkart und Empfindungsweise, deren künstlerische Auffassung und Darstellung wir uns im Wesentlichen nicht erst durch mühsame Forschung zu vergegenwärtigen haben, deren Anschauung und Verständniß uns unmittelbar klar ist, und nur im Einzelnen gelegentlich einer Nachhilfe durch detaillirtes Wissen bedarf. Und der Künstler selbst ist uns keine fremde Erscheinung, die wir durch einen künstlichen Apparat erst aus der Ferne in die Nähe rücken müssen, er ist uns gegenwärtig, wir leben mit ihm, ja er beherrscht uns, und wenn uns zu seinem Verständniß ja noch etwas mangelt, so liegt das nicht daran, daß er einer erst wieder zu belebenden Vergangenheit angehört, sondern daß er vorausgeschritten war, auch der kommenden Generation, die jetzt noch voll Verehrung zu dem höher stehenden aufschaut. Von diesem Meister sind dann so zahlreiche, so bedeutende Werke verschiedener Richtungen und Entwicklungsstufen erhalten, daß es eindrin-

gendem Studium möglich ist, von seiner künstlerischen Individualität nach Anlage und Ausbildung, von der geistigen Conception und technischen Factur seiner Compositionen eine so bestimmte, scharf ausgeprägte Vorstellung zu fassen, daß dadurch sichere Normen für das kritische Urtheil gewonnen werden. Endlich bietet auch die Ueberlieferung seiner Werke, obwohl ungleich und hier und da unsicher und lückenhaft, doch im Ganzen eine so genügende Grundlage für die kritische Herstellung, daß durch diese eine befriedigendes Resultat erreicht werden kann. Gleichwohl kommen bei der Ausübung der Kritik auch in diesem günstigen Falle alle Aufgaben, Fragen und Zweifel in Betracht, wie sie sich nur einem philologischen Kritiker in den Weg stellen, und können auch hier nur durch echte philologische Methode gelöst werden.

Beethoven schrieb bekanntlich eine sehr unleserliche Handschrift. Gar nicht zu reden von Skizzen und Entwürfen, die ein natürliches Vorrecht haben, kaum enträthselbar zu sein, auch den unschönen und widerhaarigen Zügen seiner Reinschriften glaubt man die Ungeduld und den Anmuth darüber anzusehen, daß Ideen und Gedanken noch in Zeichen gefaßt und aufgeschrieben werden müssen. Dazu kommt, daß Beethoven, auch wenn er eine Composition vollständig aufgeschrieben hatte — was meistens rasch geschah, nachdem er lange im Einzelnen daran gearbeitet hatte — noch daran zu ändern pflegte und seine Correcturen nicht mit säuberlicher Hand eintrug. Ein Manuscript Beethovens macht daher gewöhnlich auf den ersten Anblick einen abschreckenden Eindruck und verspricht dem, welcher Auskunft darin sucht, wenig Tröstliches. Allein wenn man sich mit den Zügen der Hand und der ganzen Schreibweise bekannt gemacht, sich etwas eingelefen hat, so überzeugt man sich, daß trotz der scheinbaren Achsellosigkeit der Schreiber sich Mühe gegeben hat, alles das deutlich zu bezeichnen, was für das Verständniß wichtig ist, daß er mit Aufmerksamkeit und Sorgfalt schrieb. Läßt sich nun der Leser, der allerdings verstehen muß, worauf es ankommt, die Mühe des Entzifferns nicht verdrießen, so wird er in der Regel mit vollkommener Sicherheit erkennen, was Beethoven gewollt hat. Es ist daher von großem Werth, die Originalhandschriften als letzte Instanz zu Rathe zu ziehen, und es wird kaum eine benutzt worden sein, aus der nicht Berichtigungen von Fehlern entnommen werden konnten, die zum Theil später dem Componisten selbst bei der Correctur des Drucks entgangen waren.

In früheren Jahren, wo Beethoven auch noch um etwas rücksichtsvoller schrieb, mag er wohl seine eigene Reinschrift zum Drucken hingegeben haben und vielleicht erklärt es sich theilweise auch daraus, daß von den älteren Werken verhältnißmäßig weniger Urschriften vorhanden sind, wiewohl sich kaum bezweifeln läßt, daß er selbst früher überhaupt weniger sorgfältig damit umgegangen sei. Später aber ließ er nur noch Abschriften drucken, die er selbst revidirt hatte. Seine Copisten hatten keinen leichten Stand mit ihm. Auch für einen geübten

bot seine Handschrift immer wieder neue Schwierigkeiten, und in zweifelhaften Fällen das Richtige zu treffen, war bei Beethovens Eigenthümlichkeit selbst für einen musikalisch gebildeten eine bedenkliche Sache. Die Revision, welche er mit dem Copisten vornahm, führte daher gewöhnlich zu sehr lebhaften Scenen und dieser mußte in scherzhaften und ernsthaften Vorwürfen starke Dinge über sich ergehen lassen; aber trotz der heftigsten Ungeduld nahm Beethoven es mit diesen Correcturen äußerst genau, und alle von ihm selbst durchgesehenen Abschriften legen von der Gewissenhaftigkeit Zeugniß ab, mit welcher er für Richtigkeit und Deutlichkeit derselben besorgt war. Es ist daher begreiflich, daß in diesen Copien einzelne im Original etwa übersehene Flüchtigkeiten und Ungenauigkeiten verbessert erscheinen, wiewohl auch hier wiederum gelegentlich Versehen sich eingeschlichen haben, welche aus jenen zu verbessern sind, so daß beide zur gegenseitigen Controle dienen, und in Zweifelsfällen das abwägende Urtheil des Kritikers entscheiden muß.

Von großer Bedeutung können Stimmen sein, welche bei Aufführungen gebraucht worden sind, die unter Beethovens Leitung Statt fanden. Zwar weiß jeder Erfahrene, daß die in den Proben bemerkten Fehler keineswegs immer in den Stimmen genau corrigirt werden, aber wo eine Correctur eingetragen ist, da kann man annehmen, daß sie ausdrücklich so gewollt und vorgeschrieben ist. Auch in einer vielbesprochenen Controverse haben die Stimmen eine freilich kaum mehr nöthige Bestätigung gegeben. Bekanntlich wurde auf Mendelssohns Veranlassung im Jahre 1846 ein Brief Beethovens vom 21. August 1810 bekannt gemacht, worin er den Verlegern mittheilt, daß in den eben gestochenen Stimmen der c-moll-Symphonie im Scherzo zwei Tacte zu viel seien, sie also gestrichen werden müßten. Die Verbesserung unterblieb, jene zwei Tacte gingen in die gedruckte Partitur, die Stimmen und alle Arrangements über, und als jene Berichtigung erschien, fand Beethovens eigene kategorische Erklärung sonderbar genug aus äußeren und innern Gründen Widerspruch. Ein Blick auf die Originalpartitur — welche im Besitz Mendelssohns war — zeigte deutlich, wie das Versehen entstanden war; der Copist der für den Druck bestimmten Abschrift hatte eine Aenderung Beethovens mißverstanden und dieser das Versehen bei der Correctur übersehen. Zum Ueberflus haben die Orchesterstimmen, nach welchen die Symphonie unter Beethovens Leitung zuerst und wiederholt gespielt worden ist, die fraglichen Tacte gar nicht, und es kann also kein Zweifel sein, daß er sie nicht gewollt hat; natürlich sind sie in der neuen Ausgabe ausgemerzt.

Von entstellenden Zusätzen erscheint jetzt auch die Musik zu Egmont befreit. Beethoven hat bei den Entreacts sein Augenmerk wesentlich darauf gerichtet, durch die Musik den Schluß des einen Actes mit dem Anfang des folgenden so zu vermitteln, daß er anknüpfend an die Schlußsituation unmittelbar in

die Handlung des beginnenden Aufzugs einführt. Drei dieser Entreacts haben daher keinen vollkommenen musikalischen Abschluß, sondern endigen bei schon offener Scene mit einem charakteristischen Halbschluß. Die Ausführung der Musik, wie sie Beethoven wollte, setzt allerdings eine sehr genau berechnete und sorgfältige Inszenirung voraus. Um dem gewöhnlichen Schlendrian zu Hilfe zu kommen und auch für andere Fälle die Entreacts brauchbar zu machen, waren vollständig abschließende Anhängsel wünschenswerth erschienen, und Beethoven hatte — ein seltener Fall — sich dem „praktischen Bedürfniß“ gefügt und zugestanden, daß der musikalische Corrector in Leipzig derartige Schlüsse hinzusetze. Diese wurden nach damaliger Weise ohne jede Erklärung mit abgedruckt und galten mithin für authentisch, obgleich sie die ursprünglichen Intentionen des Componisten theilweise vernichteten. Es versteht sich, daß sie in der neuen Ausgabe gänzlich beseitigt sind.

Hier durfte man nur einfach auf Beethovens Handschrift zurückgehen, wie bei einer Berichtigung im letzten Quartett (Op. 135), die einen wirklich unerhörten Fall bildet. Im letzten Satz desselben sind nämlich in der ersten Violine einmal zwei Tacte ausgefallen; daß das Ganze nun nicht zusammenstimme, mußte man freilich beim Druck der Partitur bemerken, der Corrector aber suchte den Fehler nicht da, wo er wirklich steckte, sondern ließ die erste Geigenstimme verkehrt wie sie war und änderte in andern Stimmen so viel daß die Stelle allenfalls anzuhören war, obwohl sie nun gründlicher verderbt war, als wenn der ursprüngliche Fehler unberührt geblieben wäre. Die Vergleichung mit dem Autograph ergab sofort das Richtige, und so ist denn eine Stelle, die höchst wunderlich und bedenklich erschienen war, die man aber nicht hatte bessern können, weil der wirkliche Fehler durch falsches Corrigiren verdeckt war, jetzt in ihrer echten Gestalt ganz klar und verständlich geworden.

Daß ein solches Verderbniß Platz greifen und unberichtigt bleiben konnte, erklärt sich freilich nur dadurch, daß dieses Quartett erst nach seinem Tode erschienen ist. Denn Beethoven war mit derselben Sorgfalt, welche er den Abschriften zuwandte, auch für die Correctheit der gedruckten Ausgaben thätig. Soweit es irgend möglich war, überwachte er selbst die Correctur und nahm es damit außerordentlich genau. In der Correspondenz mit seinen Verlegern spielt die Verbesserung der Druckfehler, welche ihn in den heftigsten Zorn versetzen konnten, eine große Rolle; auch nach der Herausgabe von ihm wahrgenommene Versehen theilte er mit und drang auf deren nachträgliche Berichtigung. Die setzte er freilich selten durch, wie das Beispiel der e-moll-Symphonie zeigt, oder die große Messe, in welcher unter anderen Fehlern, welche er brieflich rügte, die Angabe des Tempo für das Benedictus ganz fortgeblieben war. Obgleich also auch die von Beethoven besorgten Ausgaben nicht fehlerfrei sind, bieten sie doch ein sehr wichtiges Hilfsmittel dar, ja sie können selbst

dem Autograph und der revidirten Abschrift gegenüber die entscheidende Instanz bilden. Dies ergibt sich schon daraus, daß die Revision der Correcturbogen ja auch eine Revision der Composition war, in der unter Umständen erst die schließliche Redaction vorgenommen werden konnte. Einen merkwürdigen und in jeder Hinsicht interessanten Fall bietet das Violinconcert (Op. 61). Beethoven hatte dasselbe für den genialen Violinspieler Clement geschrieben wie auch der scherzhafte Titel des Autographs

Concerto per clemenza pour Clement primo Violino e Direttore al teatro a Vienna dal L. v. Bthoven 1806.

beweist und dieser hatte es in seinem Benefizconcert am 23. December 1806 zuerst gespielt. Die eigenhändige Partitur zeigt nun eine dreifache Redaction der Solostimme. An der gehörigen Stelle in der Partitur ist sie so niedergeschrieben, wie Beethoven sie ursprünglich concipirt hatte. Er war selbst mit der Technik der Saiteninstrumente soweit vertraut, um Ausführbarkeit und Effect im Einzelnen beurtheilen zu können; allein ein durchgebildeter Virtuös hat über das Verhältniß der Schwierigkeiten zur Wirkung, über die Anwendung besonderer Mittel für einen besonderen Zweck ein durch vielseitige praktische Erfahrung gewonnenes, maßgebendes Urtheil und, wo es die eigenen Leistungen gilt, Bedenken und Wünsche, die aus seiner eigenthümlichen künstlerischen Stellung hervorgehen. Offenbar hat nun Beethoven das fertige Concert vor der Aufführung einer genauen Durchsicht und Besprechung mit Clement unterzogen, dieser hat ihm seine Ansichten über dasjenige, was ihm überhaupt oder doch für sein Spiel undankbar erschien und Vorschläge zu Abänderungen mitgetheilt, und danach ist in einer abgesonderten Zeile unter der Partitur die Solostimme in neuer Fassung geschrieben, welche durchgehends die Rücksicht auf den praktischen Geiger offenbart, der die größten Effecte mit möglichster Sicherheit, also mit der bequemsten, der Natur des Instrumentes und der Weise seines Spiels am meisten angepaßten Technik zu erreichen wünschte. Daß Beethoven Clement soweit nachgab, ist ein neuer Beweis dafür, daß er viel auf ihn hielt, und so wie es nun umgeschrieben wurde, mag das Concert wohl vorgetragen worden sein. Als es aber zur Herausgabe kam, hat Beethoven doch Bedenken gefühlt, die clementischen Varianten alle gut zu heißen und deshalb in einer neuen Zeile oberhalb der Partitur eine dritte Redaction niedergeschrieben, welche zum Theil die ursprünglichen Ideen wieder aufnimmt, zum Theil die zweite Bearbeitung benutzt, dann aber auch ganz neue Aenderungen einführt. Man könnte nun allerdings zweifelhaft sein, welche Redaction die eigentlich berechnete sei, allein da die unter Beethovens Aufsicht gedruckte, von ihm selbst corrigirte Ausgabe vorliegt, welche sich der zuletzt erwähnten Gestaltung anschließt, so bleibt es nicht zweifelhaft, daß dies die von Beethoven endgiltig festgestellte Form sei und die andern Bearbeitungen nur ein historisches Interesse beanspruchen können.

Selbst wo das kritische Material reichhaltig vorliegt, finden sich dessungeachtet an einzelnen Stellen immer noch Zweifel und Bedenken, welche nur aus inneren Gründen gelöst werden können und eine gewisse Conjecturalkritik nöthig machen. Ein solcher Fall tritt z. B. da ein, wo Beethoven in dem abgeschlossenen Werk noch Veränderungen gemacht, diese zwar in dem Hauptstimmen oder an der Hauptstelle eingetragen, dann aber, wie es so leicht bei nachträglichen Verbesserungen geht, übersehen hat, daß diese Hauptveränderung nothwendig noch andere Correcturen nach sich zieht, damit Zusammenhang und Uebereinstimmung allenthalben wiederhergestellt sei. Die Urschrift zeigt dann augenscheinlich, wo nachträglich geändert und wo das Ursprüngliche, das nicht mehr paßt, stehen geblieben ist; sie kann darauf hinweisen, wo etwa eine zu auffällige Discrepanz von einem unberufenen Correcteur im Druck ungeschickt beseitigt ist; allein, wie Beethoven die Verbesserung in allen Einzelheiten durchgeführt haben würde, das kann nur errathen werden und der kritische Herausgeber muß daher in einem solchen Falle nach sorgfältiger Erwägung aller Umstände sich für das Wahrscheinliche entscheiden.

Es ist nicht dieses Ortes nachzuweisen und zu besprechen, was durch die neue Ausgabe für die einzelnen Werke durch die zum ersten Mal durchgeführte kritische Verwerthung des vorliegenden Apparats gewonnen ist; es konnte nur darauf ankommen klar zu machen, daß hier eine nothwendige und bedeutende Aufgabe zu lösen ist. Der Erfolg kann nicht zweifelhaft sein, wenn sie mit so ernstem Willen, mit so bedeutenden Hilfsmitteln, mit so tüchtigen Kräften angegriffen wird, wie es hier geschieht. Ganz ohne Verbesserungen werden sehr wenige Stücke geblieben sein, bei sehr vielen, auch bedeutenden und bekannten, sind sie zahlreich und wichtig. Was in dieser Beziehung wichtig sei, darüber werden allerdings die Ansichten verschieden sein. Ein falscher Accord, den der Musiker stillschweigend als einen Druckfehler beseitigt, kann dem Dilettanten große Scrupel machen, so daß dessen Verbesserung für ihn keine geringe Bedeutung hat; Vortragszeichen, Bogen und Punkte u. dergl. mögen diesem als Kleinigkeiten erscheinen, während Auffassung und Vortrag nicht selten dadurch wesentlich bedingt wird, und eine Berichtigung dieser Art dem Kundigen einen überraschenden Aufschluß geben kann. Wenn nun die neue Ausgabe nach allen Seiten hin Verbesserungen aufzuweisen hat, so ist doch vor allem das ein wesentlicher Fortschritt, daß sie authentisch sind und daß man sich auf den hier gegebenen Beethoventext als auf einen kritisch gesicherten verlassen kann.

Bei der Natur des kritischen Verfahrens ist es aber von großem Interesse, dasselbe auch beaufsichtigen zu können; es ist wichtig zu wissen, welche Hilfsmittel für jedes Stück zu Gebote gestanden haben und wie sie benutzt worden sind. Um diesem Bedürfnis zu genügen, sind die Vorbereitungen zu kritischen Supplementheften getroffen, in welchen genaue Auskunft über alle ein-

schlägigen Fragen gegeben werden wird. Es ist sorgfältig verzeichnet worden, welche Autographen, Abschriften, Originaldrucke jedesmal vorgelegen haben; über ihre Beschaffenheit und Bedeutung, über den Gebrauch, welcher davon gemacht worden ist, über alles was dabei merkwürdig erscheinen konnte, ist das Nöthige angemerkt, einzelne Stellen, welche in irgend einer Beziehung kritisches Interesse bieten, sind notirt worden. Dadurch ist reichhaltiges Material gesammelt, welches in zweckmäßiger Redaction Aufschluß und Belehrung über alle Fragen der Kritik geben, die Lesarten sicher stellen kann, ohne durch einen Ballast überflüssiger Varianten zu ermüden und zu verwirren.

Die eindringende Durchforschung der Ueberlieferung der beethovenschen Werke hat auch für eine andere wichtige und schwierige Frage mannigfache Aufklärung gebracht, für die Chronologie derselben. Bekanntlich hat sich die Gewohnheit gebildet, daß die Componisten ihre Werke in der Reihenfolge, in welcher sie dieselben dem Druck übergeben, mit einer fortlaufenden Opuszahl versehen, welche aber für die Bestimmung der Chronologie nur einen unsicheren und schwankenden Anhalt bietet. Denn selbst wenn sie streng in Ordnung gehalten ist — was von Beethoven auch nicht gilt — bezeichnet sie höchstens die Reihenfolge der Publication; wo verschiedene Verleger gleichzeitig Werke desselben Componisten publiciren, nicht einmal diese genau. Die Zeit der Veröffentlichung aber wird, da Musikalien keine Jahreszahl tragen, dadurch auch nicht annähernd bestimmt; welcher Zeitraum zwischen den einzelnen Opus liegt, läßt sich nicht errathen, ob die Herausgabe rasch oder langsam, ob zu verschiedenen Zeiten verschieden erfolgt ist, kann man daraus nicht ersehen. Und doch ist schon die Beantwortung dieser äußeren Fragen keineswegs ohne Interesse, denn es ergibt sich daraus, welche Stellung der Componist zum Publicum einnahm, welchen Einfluß seine Werke unter bestimmten Zeitumständen gewinnen konnten und in der That gewannen. Vollends im Stich gelassen sieht man sich bei der Frage nach der Entstehungszeit der einzelnen Werke, denn hierfür entscheidet weder die Opuszahl noch das Jahr der Veröffentlichung. Zufälligkeiten aller Art können die Veröffentlichung einer Composition zurückhalten oder beschleunigen; oft bleiben große und bedeutende Arbeiten länger liegen, während kleinere rasch gedruckt werden, mitunter werden vergessene Compositionen spät noch wieder hervorgezogen, zu Zeiten wird frischweg gedruckt, was nur fertig werden will. Alle solche Umstände haben auch bei Beethoven ihren Einfluß geübt und die Zeit der Entstehung und Veröffentlichung der einzelnen Werke zu ermitteln ist oft eine schwierige Aufgabe. Bei der kritischen Revision derselben mußte natürlich auch diese Frage ins Auge gefaßt werden, und es war sehr wünschenswerth, daß die neue Ausgabe auch hierüber soweit möglich sichere Auskunft ertheile.

Beethoven hatte die Gewohnheit, von der er aber leider auch viele Aus-

nahmen machte, auf seinen Handschriften die Zeit zu bemerken, wann er dieselben niederschrieb, mitunter in sehr genauen Angaben, wie er z. B. zu Anfang des Klaviertrios in B dur (Op. 97) bemerkte „am 3. März 1811“, zum Schluß „geendigt am 26. März 1811“, und dann später noch hinzufügte am „11. Juni 1816 in Stich gegeben“. In nicht wenigen Fällen hat mithin die Einsicht des Autographs oder auch einer mit ähnlichen Bemerkungen von Beethoven ausgestatteten Copie zuverlässige Auskunft über die Entstehungszeit gebracht; allein nicht alle Urschriften tragen solche Notizen, und häufig sind keine Urschriften vorhanden. Indessen läßt sich in gar manchen Fällen durch Benützung anderer Hilfsmittel und Angaben auf combinatorischem Wege die Entstehungszeit sicher oder höchst wahrscheinlich ermitteln, oder doch in engere Grenzen einschließen und ungefähr bestimmen. Das wichtigste Hilfsmittel dafür sind Beethovens Skizzenbücher. Er pflegte auf zusammengeheftete Blätter nicht allein Einfälle und Gedanken, wie sie ihm in den Sinn kamen, zu notiren sondern die einzelnen Motive, Passagen, Wendungen derjenigen Compositionen, die ihn gerade beschäftigten, mit unermüdlichem Fleiß im Einzelnen durchzuarbeiten und umzubilden, und da er in der Regel mit mehreren Werken zu gleicher Zeit beschäftigt war, so laufen die immer wiederholten Versuche der verschiedenen Compositionen fortwährend durcheinander und nebeneinander her. Beethoven legte auf diese Skizzen offenbar selbst Werth, er bewahrte sie auf und ließ sie in ihrer ursprünglichen Ordnung zusammenbinden. Ein solches Skizzenbuch gewährt mithin nicht allein das lebendige Bild seines Arbeitens, sondern die unmittelbare Kunde dessen, was ihn gleichzeitig beschäftigte; wenn es gelingt für einige der skizzirten Compositionen anderweitig die Zeit zu bestimmen, oder wenn andere beiläufige Notizen auf eine bestimmte Zeit hinweisen — und in der Regel fehlt es an solchen Merkmalen nicht ganz — so wird es nun auch möglich, die Zeit der übrigen Compositionen mit ziemlicher Bestimmtheit festzustellen. Wäre man zur rechten Zeit bedacht gewesen, diese Skizzenbücher in möglichster Vollständigkeit zusammenzuhalten, so würde ein unschätzbares Material zur Kenntniß der Geschichte und der Kunst des großen Meisters erhalten geblieben sein; jetzt sind sie zerstreut, zum Theil blattweis verzettelt, und nur mit Mühe und durch gutes Glück erlangt der Forscher die einzelnen Trümmer zur Benützung.

Für die Bestimmung der Entstehungszeit ist unter Umständen von entscheidender Bedeutung die Zeit der ersten Aufführung; manche Compositionen sind für ganz bestimmte Veranlassungen geschrieben, manche Concerte erhielten ihre Anziehungskraft durch Aufführung neuer Compositionen, manche Werke sind von der Art, daß sie gleich nach ihrer Vollendung ins Publicum gelangen mußten; die Zeit der Veranlassung und ersten Aufführung läßt also auch auf die Zeit der Entstehung schließen, wiewohl bei Combinationen der Art immer

große Vorsicht zu beobachten ist. So wurde z. B. Collins Coriolan am 24. November 1802 zuerst aufgeführt, Beethovens Overture aber erst für eine spätere Aufführung im Jahre 1807 geschrieben. Endlich — um von den Anhaltspunkten abzusehen, welche zufällige Erwähnungen in Briefen und literarischen Hilfsmitteln verwandter Art an die Hand geben — sind die Angaben über die Publicationszeit, da wo sie keinen bestimmteren Aufschluß geben, wenigstens insofern wichtig, als sie jedenfalls den Zeitpunkt fixiren, unter welchen man nicht hinabgehen darf, was namentlich für die Werke der frühesten Zeit schon von Wichtigkeit sein kann. Sichere Angaben dieser Art sind nur durch mühevollste Detailforschung aus Theater- und Concertzetteln, aus Ankündigungen und Anzeigen in Zeitungen und Journalen, überhaupt aus den Winkeln und Rehrichthäusen der Literatur zusammenzubringen, und um sichere Resultate zu gewinnen bedarf es großer Vorsicht und Genauigkeit. Was auf diesem Wege für die Chronologie der beethovenschen Werke zu erzielen ist, wird Alexander Thayer erweisen, welcher sich der zuverlässigen und rückhaltlosen Ermittlung der Wahrheit mit dem echten und nachhaltigen Enthusiasmus unermüdet forschender Arbeit hingeeben und auch auf diesem Gebiet bewundernswürdige Studien gemacht hat.

Die neue Ausgabe mußte sich der Kürze wie der Consequenz wegen zunächst darauf beschränken, die durch positive Angaben authentischer Documente unzweifelhaft überlieferten chronologischen Data mit der Ueberschrift des Titels mitzutheilen. Wo diese erst durch Combination zu gewinnen ist, also auf Gründen beruht, die nicht ohne Weiteres zu erkennen und zu prüfen, möglicherweise auch zweifelhaft und irrig sind, mußten sie ausgeschlossen bleiben. Was sich aber mit einiger Sicherheit ermitteln läßt, kann mit einer kurzen Begründung einen passenden Platz in den kritischen Supplementheften finden, die auch für manche andere historische und bibliographische Notizen den angemessenen Raum gewähren werden, z. B. die genaue Mittheilung der Titel und Dedicationen. Es kann scheinen, als ob es am einfachsten sei, die Titel und Dedicationen der einzelnen Werke, wie sie ursprünglich gedruckt waren, mit jedem zu wiederholen. Allein bei einer großen Sammlung verlangt die Raumersparniß und besonders die mit Consequenz durchzuführende Gleichförmigkeit keine geringe Rücksicht. Wenn gleich manche Titel beethovenscher Compositionen offenbar von ihm selbst abgefaßt sind und auch im Ausdruck etwas Charakteristisches haben, das nicht verwischt werden darf, so ist doch die weit überwiegende Mehrzahl nach der jedesmal üblichen Schablone gemacht, weit-schweifig z. B. mit Aufzählung aller einzelnen Instrumente, für welche ein Stück geschrieben ist, in verschiedenen Sprachen, so daß die Wiederholung derselben in einer langen Folge große Anzutraglichkeiten haben würde. Es ist deshalb in übereinstimmender Weise jedem Stück eine Ueberschrift gegeben, welche den

Titel seinem wesentlichen Inhalt nach, die Angabe der Dedication und die Opuszahl enthält. Die bibliographisch genaue Mittheilung der Titel und Dedicationen, wo sie von irgendwelchem Interesse sein kann, wird besser den kritischen Supplementheften vorbehalten, wo sich denn auch am passendsten mancherlei dahin gehörige Notizen anschließen. Dahin gehört die Mittheilung von Titeln, welche sich in Beethovens Handschriften finden, die aber im Druck geändert wurden, wie deren schon angeführt sind. So hatte er dem herrlichen Quartett in F moll (Op. 95) den Titel Quartetto serio gegeben; das Octett für Blasinstrumente (Op. 103) hatte den für seine Entstehungszeit bezeichnenden Titel *Partie dans un concert*. Auch manche Veränderungen, welche er mit Dedicationen vornahm, verdienen wohl bemerkt zu werden. Die erste Messe in C dur (Op. 86) war dem Fürsten Nicolaß Esterhazy gewidmet, bei dem sie zuerst aufgeführt wurde — die Abschrift mit Beethovens Dedication befindet sich im Archiv von Eisenstedt; da er aber durch die kühle Aufnahme, welche sie beim Fürsten fand, verstimmt wurde, widmete er sie, als sie gedruckt wurde, dem Fürsten Kinsky. Das anmuthige Rondo in G dur (Op. 51, 2) war der Gräfin Giulietta Guicciardi gewidmet, welche auf diese Widmung nach Beethovens Wunsch zu Gunsten der Gräfin Henriette Lichnowsky verzichtete; zum Ersatz widmete er ihr darauf die Cis-moll-Sonate (Op. 27, 2). Man weiß, welche Bedeutung Sonate und Widmung bekommen haben, seitdem es bekannt geworden ist, daß Beethoven mit Giulietta Guicciardi durch die innigste Neigung verbunden war, und nun vergleiche man mit der Sonate jenes Rondo.

Unvermerkt sind wir auf die mehr äußerlichen Fragen der Herstellung geführt worden. Das erste Erforderniß jeder guten Ausgabe ist natürlich Correctheit, damit die durch sorgfältige Kritik gewonnenen Resultate auch treu und zuverlässig überliefert werden. Wie ernst es die Verlagshandlung damit meint, hat sie dadurch gezeigt, daß sie die durch ein Mißverständnis vor der letzten Revision abgezogenen und deshalb nicht fehlerfreien Stimmen zu den ersten Quartetts, nachdem sie bereits versandt waren, zurückgefordert, eingestampft und durch neue correcte Abdrücke ersetzt hat. Ganz frei von Fehlern hat freilich noch nie ein Werk die Presse verlassen; auch wo die raffinirteste Sorgfalt bei der Correctur angewandt war, hat man nachher Druckfehler gefunden. Die eigenthümliche Einrichtung des Musikhandels, daß die gestochenen Platten aufbewahrt und die Auflagen nicht größer als unmittelbar nöthig gemacht werden, läßt auch eine nachträgliche Verbesserung von Stichfehlern zu, und das musikalische Publicum kann sich durch Anzeige der beim Gebrauch etwa bemerkten Fehler das Verdienst erwerben, zu einer mit jeder Auflage zunehmenden Correctheit, jeder an seinem Theil, beizutragen.

Die Ausstattung ist ganz vorzüglich und wird auch verwöhnten An-

sprüchen mehr als Genüge thun. Aller Luxus, der besonders auf eine unverhältnißmäßige Raum- und Papierverschwendung den Anspruch einer Prachtausgabe gründet, ist hier zweckmäßig vermieden, wo es auf die möglichste Verbreitung in weiten Kreisen ankam. Das Format ist das jetzt gewöhnliche Hochfolio, bequem für die Notenpulte und auch zum Lesen nicht zu schwerfällig, das Papier schön und weiß, die Noten deutlich und gefällig, die für den Spieler bestimmten sehr kräftig und in die Augen fallend, in den Partituren, soweit sie aufs Lesen berechnet sind, natürlich kleiner, aber auch hier bequem und übersichtlich. Die Eintheilung und Einrichtung des Sticks ist durchgehends so, daß man den Eindruck einer anständigen und wohlthuenden Liberalität erhält, während doch der Raum geschickt und sparsam zu Rathe gehalten ist. Dazu ist der Preis des Bogens, der bei dieser Weise des Drucks mehr als gewöhnlich enthält, auf drei Groschen gestellt, was ungefähr der Hälfte der üblichen Preise gleichkommt.

Ein wesentlicher Vorzug dieser Ausgabe ist endlich die große Energie, mit welcher sie gefördert und einer raschen Vollendung entgegengeführt wird. Wer sich an einer händereichen Sammelausgabe betheiltigt, hat sich darauf gefaßt zu halten, daß eine beträchtliche Reihe von Jahren vergeht, bis er dieselbe vollständig vor sich sieht, und muß sich getrösten, daß er, wenn er die Vollendung nicht erleben sollte, doch zu einem die kommende Generation erfreuenden Werke das Seinige beigetragen hat. Wenn solchen, in der Sache völlig begründeten Erfahrungen gegenüber in dem Prospectus die Vollendung der Beethoven-Ausgabe in drei, höchstens vier Jahren, in sichere Aussicht gestellt wurde, so wird wohl Mancher dieses Versprechen mit einigem Mißtrauen aufgenommen haben. Allein nachdem mit Anfang des Jahres 1862 die Publication begonnen hat, sind jetzt, nach Ablauf des zweiten Jahres, bereits folgende Nummern des Prospectus vollendet und herausgegeben:

- Serie 1. Symphonien No. 1—8.
 " 2. Orchesterwerke. No. 10. 12.
 " 3. Ouverturen. No. 18—28. (vollständig).
 " 4. Für Violine und Orchester. No. 29—31. (vollständig).
 " 5. Kammermusik für fünf und mehre Instrumente. No. 32—36. (vollständig).
 " 6. Quartette für Streichinstrumente. No. 37—53. (vollständig).
 " 7. Trios für Streichinstrumente. No. 54—58. (vollständig).
 " 8. Für Blasinstrumente. No. 59—64. (vollständig).
 " 9. Für Pianoforte und Orchester. No. 65—70. 71. 72.
 " 10. Pianoforte-Quintett und Quartette. No. 74—78. (vollständig).
 " 11. Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. No. 79—91. (vollständig).

- Serie 12. Für Pianoforte und Violine. No. 92—103. (vollständig).
 " 13. Für Pianoforte und Violoncell. No. 105—111^a. (vollständig)
 " 14. Für Pianoforte und Blasinstrumente. No. 112—119. (vollständig).
 " 15. Für Pianoforte zu vier Händen. No. 120—123. (vollständig).
 " 16. Sonaten für Pianoforte solo. No. 124—161. (vollständig).
 " 17. Variationen für Pianoforte solo. No. 162—182. (vollständig).
 " 18. Kleinere Stücke für Pianoforte solo. No. 183—198. (vollständig).
 " 19. Kirchenmusik. No. 205.
 " 20. Dramatische Werke. No. 206.
 " 21. Cantaten. No. 209.
 " 22. Gesänge mit Orchester. No. 210—214. (vollständig).
 " 23. Lieder und Gesänge mit Pianoforte. No. 215—227.

Es sind also von den 264 Nummern des Verzeichnisses schon 212 publicirt. Allerdings sind unter den noch rückständigen zum Theil noch sehr umfangreiche und gewichtige Werke, allein man muß erwägen, daß die Herstellung derselben überhaupt längere Zeit erfordert, und mit den rascher zu vollendenden zugleich betrieben wird.

Mit guter Zuversicht dürfen wir daher die rasche Vollendung eines Unternehmens erwarten, das sowohl durch die Größe und Bedeutung, welche ihm an sich zukommt, als durch den Sinn und die Kraft, womit es vorbereitet und ausgeführt wird, Anspruch hat für ein nationales zu gelten, das als ein schönes Denkmal dastehen wird, dem Meister zur Ehre, der große Werke schuf, und dem Geschlecht, das ihn verstand und bewunderte.

Otto Jahn.

Die preußische Politik.

Die Dänen sind bis an die düppler Schanzen und zur Insel Alsen zurückgedrängt, Schleswig ist fast ganz mit dem preußisch-österreichischen Heer überzogen, der preußische Civilcommissar arbeitet in seiner Weise sowohl gegen die dänischen Beamten, als gegen das unbestimmte Widerwärtige, welches Nationalverein oder deutsche Wühlerei genannt wird.

Die militärischen Operationen, durch welche die Dänen genöthigt wurden