Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

# Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

## DFG Projekt Die Grenzboten

# Die Grenzboten

## Berlin u.a., 1841 - 1922

Das 35. niederrheinische Musikfest.

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

Visual Library

# Das 35. niederrheinische Musikfest.

Das diesjährige niederrheinische Musikfest wurde bekanntlich in Aachen gefeiert. Beschäftigen wir uns zuvörderst einen Augenblick mit der Localität und den daselbst waltenden musikalischen Verhältnissen.

Aachen hatte von jeher einen nicht geringen Vortheil vor den andern niederrheinischen Vereinsstädten. Die Nähe des reichen Belgiens und seine Eigenschaft als berühmter Kurort sicherten ihm ein zahlreiches Publicum bei seinen Musikfesten, und das traurige Wort Deficit, welches zuweilen in Köln und Düsseldorf sich vernehmen ließ, scheint in Aachen nie vorgekommen zu sein. Früher hatte man dort auch eine gewisse Vorliebe, nicht allein für die belgischen Gäste, sondern auch für die belgischen Musiker, von welcher man aber zurückgekommen zu sein scheint. Belgien hat treffliche Virtuosen, aber seine Orchestermusiker haben nicht die schnelle musikalische Auffassung und die langjährige Vertrautheit mit den Meisterwerken unserer Schule, welche die deutschen Musiker auszeichnet, und auf diese Eigenschaften kommt es doch wesentlich mit an, wo in kürzester Zeit so viel geleistet werden soll. So war denn dies Mal das höchst ausgezeichnete Orchester, etwa ein Dutzend Musiker ausgenommen, aus Deutschen und seiner überwiegenden Majorität nach aus Rheinländern gebildet. Was die Chöre betrifft, so waren sie von jeher in Aachen vortrefflich und haben sich auch dies Mal wieder aufs glänzendste bewährt. Es hat damit eine eigene Bewandtniß. In dem häuslichen musikalischen Leben der Rheinlande, wenn man so sagen darf, nimmt Aachen eigentlich eine subalterne Stellung ein, und während die Aufführungen größerer Vocalwerke in Köln, Bonn, Düsseldorf, Elberfeld, Barmen, Crefeld ꝛc. vielleicht zahlreicher sind, als in irgend einem anderen Theile Deutschlands, hört man von Aachen aus viel seltener von dergleichen. Der Männergesang hat sich dort einer besonderen Pflege zu erfreuen und das Interesse an demselben, ja sogar an den damit verbundenen gesellschaftlichen Vereinigungen scheint allzusehr zu dominiren. Zu den Musikfesten hingegen rafft man sich zusammen und stellt einen Chor auf, welcher sowol durch Schönheit der Stimmen als durch große Kraft und Festigkeit zu den besten gehört, welche in den in dieser Hinsicht so

ausgezeichneten westlichen Provinzen Deutschlands gefunden werden. Enthält auch die Namenliste der Choristen eine ziemliche Anzahl Auswärtiger, so bilden diese doch immer den bei weitem geringeren Theil der Classe, abgesehen davon, daß viele derselben stets nur auf dem Papiere zu sehen sind. Beim diesjährigen Feste fanden sich 417 Sänger und Sängerinnen verzeichnet, wovon etwa 150 Auswärtige. Da hierunter auch wieder ziemlich viele den nächsten Umgebungen Aachens angehören, so kann man füglich annehmen, daß drei Viertel des ganzen Chores Aachen zuzuschreiben sind, was der vocalen Befähigung der Stadt gewiß zur größten Ehre gereicht. Die Wirkung der Musik im Theater ist eine vortreffliche, und wenn letzteres auch hinsichtlich des Zuhörerraums an Größe zu wünschen übrig läßt, so ist die Aufstellung der Vocal- und Instrumentalkräfte eine um so bessere. Dieselben sind auf der geschlossenen Bühne hochaufsteigend sehr gut vertheilt und es ist dabei höchstens der Mißstand zu bemerken, daß die Blechinstrumente von der höchsten Höhe herab die übrigen allzugewaltig beherrschen.

Alles in allem genommen bietet Aachen mit seinen freundlichen Straßen, seinen hübschen Spaziergängen, seinen guten Hotels einen trefflichen Platz für ein Musikfest, wenn ihm auch Düsseldorf mit seinen heiteren und concentrirtern Localitäten den Rang abläuft.

Im Jahre 1825 feierte Aachen zum ersten Male ein Musikfest in seinen Mauern. Dieses und die drei darauf folgenden dirigirte Ferd. Ries, der damals längere Zeit über die rheinischen Musikfeste gleichsam regierte. Nach dem Tode von Ries berief man Spohr und Reißiger nach Aachen. Erst im Jahre 1847 dirigirte Mendelssohn daselbst — es war ihm nicht vergönnt, ein folgendes Fest zu erleben. Die beiden vorletzten Musikfeste in Aachen leitete Lindpaintner, der auch seitdem verschieden; die Leitung des diesjährigen Festes hatte man bekanntlich Liszt anvertraut. Es ist nicht zu leugnen, daß die Berufung des berühmten weimarischen Kapellmeisters in der ganzen Rheinprovinz eine eigenthümliche Sensation hervorbrachte. Vom Beethovenfeste her, für welches Liszt in vieler Hinsicht Außerordentliches geleistet, waren seine Fähigkeiten als Dirigent nicht in glänzender Erinnerung geblieben, und was man vom Musikfeste in Karlsruhe, vom Mozartfest in Wien gehört hatte, war ebenfalls nicht dazu gemacht, das schwankende Vertrauen in sein Dirigententalent zu befestigen. Auf der anderen Seite hielt man die Richtung, zu welcher sich Liszt bekennt, man mochte außerdem davon denken, was man wollte, für keine für ein Musikfest passende, da die von den sogenannten Zukunftsmusikern als abgethan betrachteten oder gering gehaltenen Werke (worunter nicht allein die haendelschen, haydnschen, sondern auch die mendelsohnschen zu verstehen sind) grade bei solchen Festen um so nothwendiger werden, als die an der Spitze der Partei stehenden Componisten so viel wie nichts für ähnliche Zwecke geleistet

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

haben. Freilich hatte sich Liszt bequemt, das Mozartfest in Wien ohne die geringste Beigabe der Tannhäuserouverture zu leiten, und als das Programm des aachener Festes erschien, ging daraus hervor, daß eine Art von Compromiß geschlossen worden war, als dessen hervorragendste Punkte einerseits der Messias, andererseits die Kindheit Christi von Berlioz bezeichnet werden können. Auch die Namen Beethoven und Bach, Schubert und Schumann waren vertreten und man konnte sich hiernach ein höchst interessantes Fest versprechen. Hier das Programm in seiner Folge:

Erster Tag: Ouverture (Op. 124 mit der Fuge) von Beethoven. Der Messias.

Zweiter Tag: Cantate Nr. 7 „Christ unser Herr zum Jordan kam". — Symphonie in Cdur von Schubert. — Des Sängers Fluch von Robert Schumann. — Festklänge, symphonische Dichtung von Liszt. — Die Kindheit Christi, geistliche Trilogie von Berlioz.

Für den dritten Tag waren die Ouverturen zu Ruyblas und zu Tannhäuser, das Violinconcert von Beethoven und das Clavierconcert von Liszt bestimmt — die Vocalstücke aber, wie gewöhnlich, späterer Uebereinkunft mit den Sängern vorbehalten.

Es war jedenfalls ein Mißgriff, die beethovensche Ouvertüre vor den Messias zu setzen. Die Ouverture zum letzteren bildet zwar keinen der Glanzpunkte des Werkes, jedoch führt sie würdig in dasselbe ein. Mozart hat mit weiser Enthaltsamkeit das Allegro derselben (die Fuge) ganz ohne Zuthat gelassen; von einem starkbesetzten Streichorchester aufgeführt macht sie einen sehr achtunggebietenden Eindruck. Dieser wird durch den vorhergehenden Beethoven geschmälert, welcher wieder für sich alleinstehend nicht ausreicht (wie es mit einer Symphonie der Fall sein würde), um den Zuhörer ein Stück Musik durchleben und mit demselben abschließen zu lassen. Zwei Ouverturen aufeinanderfolgen zu lassen, ist überhaupt nie zu rathen und um so weniger, wenn beide eine gewisse äußere Aehnlichkeit in der Form miteinander haben.

Der Messias wird immer durch Stoff, Behandlung, Wirkung eines der passendsten Werke für den ersten Tag eines Musikfestes bilden. Indeß war er auf einem der letzteren düsseldorfer Feste dagewesen und seitdem in der Provinz viel gegeben worden. Ein anderes bedeutendes Oratorium hätte vielleicht mehr interessirt, wenn auch schließlich nicht mehr befriedigt. Man kann auch des Guten zu viel thun, aber freilich nicht so leicht, wie des Gegentheils. Die Wahl der Symphonie Schuberts muß als eine sehr glückliche bezeichnet werden, und macht Liszt, von dem sie doch wol ausgegangen sein wird, alle Ehre. War auch ihre Ausführung, worauf wir später zurückkommen werden, nur theilweise befriedigend, so bildete sie doch jedenfalls den Glanzpunkt des diesjährigen Festes.

Anders verhielt es sich mit der bachschen Cantate. Die Aufführung bachscher Vocalwerke durch große musikalische Kräfte bietet, zumal einem großen gemischten Publicum gegenüber, bedeutende Schwierigkeiten. Die große Passionsmusik nach dem Ev. Matth. wird wol immer dasjenige bleiben, welches durch seinen theilweise dramatischen Charakter dem Publicum am zugänglichsten ist, aber sein erhabener Stoff steht doch einer Aufführung bei vielen Gelegenheiten und namentlich am heiteren Pfingstfeste entgegen. Mit den Kirchencantaten hat es nun vollends eine eigene Bewandtniß. Der große Meister schrieb dieselben weder als Zukunftsmusiker, obschon er einer der Wenigen ist, die man im Ernste so bezeichnen kann, noch um sich einen europäischen Namen zu machen, noch um bei den jedesmaligen Aufführungen Lob und Ruhm zu ernten. Er schrieb sie, um den Pflichten seiner Stellung als Cantor oder Kirchencomponist nachzukommen und zu gleicher Zeit seinen tiefsten religiösen und musikalischen Anregungen einen Ausdruck zu geben. Die Mittel zur Ausführung, die ihm dabei zu Gebote gestanden, waren, wenn nicht der Qualität, doch jedenfalls der Quantität nach gering. Die selbstständige Führung jedes einzelnen Blasinstrumentes, welches der Meister verwendet, beweist (wenn man nicht dem großen Tondichter die allergewöhnlichste musikalische Erfahrung absprechen will), daß dasselbe weder von einer großen Anzahl Streicher, noch von einer großen Chormasse erdrückt werden konnte, die einzelnen Stimmen, instrumentale wie vocale, müssen alle wenigstens deutlich herauskommen, wenn den Intensionen des Componisten Genüge geschehen soll. Ferner können viele der zu Bachs Zeit gebräuchlichen Kirchenlieder uns durchaus nicht mehr munden. — Die ihm zu Gebote stehenden Dichter sind vollends in einer so erschrecklich prosaischen Zopfmanier befangen, daß ihre Producte uns nahezu unausstehlich erscheinen. Sehr oft macht einem freilich die bachsche Musik jedweden Text vergessen — andere Mal hat der Altmeister Bibeltexte benutzt und dann vereinigen sich Wort und Ton zum erhabensten, sich durchdringenden Ausdruck. Für das Studium des Kunstjüngers werden die geringsten bachschen Tonwerke von großem Interesse sein — Gesangvereine, die sich ihrer Aufgabe mit Ausdauer und Liebe zuwenden, werden einen unerschöpflichen Quell der Bildung und des Genusses in diesen Cantaten finden — aber bei Aufführungen durch Massen vor Massen wird man bei der Wahl sehr vorsichtig zu Werke gehen müssen. Prüfung des Textes, genaueste Untersuchung, bis zu welchem Grade die Deutlichkeit der musikalischen Einzelnheiten nicht unter der Wucht der vielfach besetzten Stimmen zu leiden habe, Ausscheiden der Arien, deren Form und melodische Behandlung uns zu ferne steht, sehr discrete Anwendung derjenigen Instrumentationsmittel, durch welche der bei Bach stets vorausgesetzte Gebrauch der Orgel entbehrlich wird — und schließlich Rücksicht auf das Auffassungsvermögen des großen Publicums, dem man bei einem Musikfest nicht

zumuthen kann, sich auf einen historisch betrachtenden Standpunkt zu stellen, und dem man daher nicht allein Schönes, sondern auch Wirksames bieten muß, das und noch manches andere von der Mitwirkung gewisser Sänger, von der Einrichtung des ganzen Programms, ja sogar von der Localität Abhängige wird dabei zu berücksichtigen sein. Eine unglücklichere Wahl als die der oben genannten Cantate konnte nicht leicht getroffen werden. In Bezug auf den Text mögen einige Auszüge zur Beweisführung genügen. So singt der Baß: „Merkt und hört ihr Menschenkinder, was Gott selbst die Taufe heißt. Es muß zwar hier Wasser sein, doch schlecht Wasser nicht allein," ꝛc. und der Alt: „Menschen glaubt doch dieser Gnade, daß ihr nicht in Sünden sterbt, noch im Sündenpfuhl verderbt" ꝛc. und der Chor: „Das Aug allein das Wasser sieht, wie Menschen Wasser gießen, der Glaub allein die Kraft versteht des Blutes Jesu Christi" ꝛc. Indeß, was wird nicht alles gesungen!? Was aber die musikalische Wirkung betrifft, so konnte man sich höchstens vom Chorale einige versprechen — aber damit ist auch alles gesagt. Von den drei aufeinanderfolgenden Arien hat die letzte, die Altarie, ausdrucksvollen Gesang bei leicht zu fassender Form, ohne jedoch von hervorragender Schönheit zu sein, die beiden andern können beim besten Vortrag nicht wirken. Am stärksten tritt aber die Ungeschicklichkeit der Wahl bei dem Hauptsatze, dem ersten Chor, hervor. Ueber einem kleinen Orchester, aus dem Streichquartett und zwei Oboen bestehend, bewegt sich eine Sologeige auf concertirende Weise fort und wird besonders wichtig, wenn sie bei den verschiedenen Eintritten des im Tenor liegenden, von den anderen Stimmen umsungenen Chorals ganz allein den Chor gleichsam umschwebt. Mit Joachim als Solist und einem Chor von etwa ein paar Dutzend Stimmen könnte diese Combination eine schöne, ja poetische Wirkung machen. Wie war es aber hier? Man hatte leicht herausgefunden, daß eine Geige nicht gegen 400 Sänger aufkommen konnte, man hatte nun, um diesem Uebelstande zu begegnen, die Solovioline vierfach besetzt und damit wenig erreicht in Beziehung auf die dem Chor gegenüber nöthige Tonstärke, hingegen das Soloinstrument im Orchester aufgehen lassen und so die Absicht Bachs ganz und gar vernichtet. Dazu waren (wir wissen nicht von wem) auf alle guten Takttheile der Fortestellen starke Stöße des Blechorchesters hinzugesetzt, die gleich mit dem ersten Takt begannen und vollends das Charakteristische der bachschen Instrumentationsweise gänzlich verwischten. Von irgendeinem Abheben oder feiner berechnetem Vortrage der concertirenden Geigen den anderen gegenüber war auch nicht die Rede; die einzige Bemerkung, die Liszt zu diesem Stücke machte, war: „felsig, meine Herren, recht felsig." Das mag vielleicht (wir wollen es nicht näher untersuchen) recht geistreich sein, aber fördernd für die Ausführung war es nicht. Und dieser Einleitungschor, der, nicht für die Kirche, aber jeden-

falls fürs Concert eine viel zu breite Behandlung hat, stand im Textbuch noch einmal nach dem Schlußchoral der Cantate abgedruckt, er sollte also gegen alle bachsche Form hier wiederholt werden. Man ging davon ab, aber wie konnte man nur auf den Einfall kommen, es thun zu wollen?

Mit gleicher Willkür hatte man den herrlichen und an seiner Stelle gewiß sehr wirksamen Schlußchor der Cantate, „Ich hatte viel Bekümmerniß" der besprochenen angehängt und mit gleicher Indifferenz verlegte man ihn, da man es den momentanen Umständen für angemessener hielt, an den Schluß des Concertes, wo er sich gänzlich verlor. Auf diese Weise wird man den großen Meister dem großen Publicum wahrlich nicht näher bringen, im Gegentheil man wird dasselbe in dem Glauben bestärken, Bachs gelehrte Musik passe nur auf das Piano des Musikers. Hörte man doch Franzosen, denen es ärgerlich war, daß es mit der berliozschen Kindheit Christi nichts Rechtes wurde, sagen: „Nun, Ihr Bach ist wahrhaftig auch nicht amusant;" Bach und Berlioz! Wir haben uns bei dieser Auseinandersetzung länger aufgehalten als vielleicht nöthig, gewiß länger als es dem Leser lieb sein mag. Aber diese Behandlungsweise derjenigen Meister oder Tonwerke, welche ihr aus einem oder dem anderen Grunde nicht zusagen, charakterisirt die Partei, der Liszt angehört und wir bedauern, den ausgezeichneten Mann hier nicht sorgfältiger und kenntnißreicher gefunden zu haben. Wenn manche seiner Schüler und Anhänger sich schon seit längerer Zeit dadurch auszeichnen, daß sie mit der lächerlichsten Mißachtung von Männern sprechen, denen sie nicht werth sind, die Schuhriemen aufzulösen, so sollte ein Künstler wie Liszt das Große anzuerkennen und aufzufinden wissen, wenn es sich ihm auch in Formen darbietet, die nicht seinem modernen Geschmacke zusagen. Will er aber als Dirigent bei Musikfesten seinen Einfluß geltend machen, so ist es gradezu seine Pflicht, mit der größten Gewissenhaftigkeit an die Wahl und Leitung der Werke großer Meister zu gehen, und kann er das nicht, so muß er davon bleiben, wenn er sich nicht dem Vorwurfe aussetzen will, seiner Aufgabe in mehr als einer Hinsicht nicht gewachsen zu sein.

„Des Sängers Fluch" von Schumann gehört zu den zahlreichen nachgelassenen Werken des genialen Meisters. Es war im Laufe des vergangenen Frühjahrs zum ersten Male in Elberfeld und zwar mit vielem Beifalle gegeben worden, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die von dort ausgegangenen, etwas überschwenglichen Berichte, hauptsächlich die Aufmerksamkeit des Comitées oder Lisztz auf das Werk gelenkt haben mögen, denn veröffentlicht ist es noch nicht, so viel wir wissen. Der Text ist „nach Uhland" oder nach „uhlandschen Gedichten von Richard Pohl" bearbeitet, demselben, der unter dem Namen Heglit eine umfassende Broschüre über das karlsruher Musikfest veröffentlichte.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Wir müssen auf die Behandlung der uhlandschen Ballade, welche man versucht wäre, eine Mißhandlung zu nennen, etwas näher eingehen.

Herr Pohl hat nicht etwa den Stoff des berühmten Gedichts zu einem selbstständigen Opus verwandt, er hat im Gegentheil von den 16 Strophen des Originals etwa 13 vollständig oder doch nur mit geringen Veränderungen oder Auslassungen beibehalten und die Einlagen, die er gemacht, sind größtentheils uhlandschen Gedichten entlehnt. An manchen Stellen war er freilich genöthigt, selbst Verse zu verfertigen, die sich natürlich neben den uhlandschen ziemlich kläglich ausnehmen, was wir ihm jedoch am wenigsten vorwerfen wollen. Versuchen wir eine Analyse des Ganzen zu geben, zu deren Verständniß wir jedoch den geneigten Leser bitten müssen das uhlandsche Gedicht zur Hand zu nehmen. Die „Erzählerin" (eine mißliche Person) singt die drei ersten Strophen; von der vierten an wird es dramatisch. Der alte Harfner beginnt mit den hinzugefügten Worten „die Stunde ist gekommen" und geht dann über in den Originaltext, „nun sei bereit, mein Sohn u. s. w." Nach Beendigung derselben kommt aber ein von H. Pohl angefertigtes Zwiegespräch zwischen den beiden Sängern, welches wir zur Erbauung des Lesers ganz wiedergeben müssen.

Jüngling.

Wie kann ein Herz ich rühren, mit meines Liedes Klang,
Wohin mit Frühlingswehen die Liebe nimmer drang?
Ich sang wol oft mit Zagen, doch nie mit tieferm Schmerz
Und nimmer war so finster, so bange mir ums Herz.

Harfner.

Mein Kind, was soll das Zagen, mein Sohn was fürchtest du?
Beschworst mit deiner Harfe doch manchen Sturm zur Ruh.
Den eignen Gram vergessend blick auf zur Königin
Entrissen ihrer Heimath welkt auf dem Thron sie hin.

Jüngling.

Ihr mahnt mich recht, ihr mahnt mich recht, ich kenne wohl ihr Leid,
Das klingt so bang herüber aus unsrer Jugendzeit!
Dahin die sel'gen Träume, mich faßt ein tiefes Weh,
Da sich die Stunde nahet, wo ich sie wiederseh!

Harfner.

Nimm alle Kraft zusammen, die Lust und auch den Schmerz.

Jüngling.

Ich sang wol oft mit Zagen, doch nie mit tieferm Schmerz.

Es möchte sehr schwer sein, sich von dem Gemüthszustande des Jünglings nach diesen Zeilen irgend eine deutliche Vorstellung zu machen. Aber gehen wir weiter. Der König fordert die Sänger zum Vortrag ihrer besten Lieder auf. Und nun beginnt eine Folge von Auszügen (?) uhlandscher Gedichte,

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

die der nicht allein so gemüth- und gedankenreiche, sondern auch so gewissenhaft strenge schwäbische Sänger schwerlich gut heißen wird. Die Ballade „die drei Lieder" ist die einzige, die ganz wiedergegeben ist; (der alte Harfner singt sie) — außerdem aber sind ihm, dem Jünglinge und der Königin, dem Könige und dem Chor herausgerissene Stücke aus „Sängerliebe", das Thal, „Lied eines deutschen Sängers", Gesang und Krieg, Entsagung des Sängers, Wiederkehr u. s. w. in den Mund gelegt, und man muß gestehen — ungenirter kann man mit den kostbarsten Meisterwerken der Poesie nicht umspringen, als H. Pohl es hier gethan. Er versetzt die Verse nach Belieben, nimmt oft nur die Hauptwörter und Reime, um etwas Anderes daraus zu machen, verändert durch ein einziges Wort ganz und gar den Sinn eines uhlandschen Gedichtes. Wir gestehen, daß wir durch diese rohe Art und Weise, die an die beliebten Quodlibets der Gartenconcerte erinnert, in innerster Seele beleidigt worden sind und zweifeln nicht daran, daß die wenigen Beispiele, die wir zu geben uns genöthigt fühlen, den unbefangensten Leser zu unserer Empfindungsweise bekehren werden.

Uhland.

Wie willst Du Dich mir offenbaren
Wie ungewohnt, geliebtes Thal?
Nur in den frühsten Jugendjahren
Erschienst Du so mir manches Mal.

Pohl.

Willst Du aufs neu Dich offenbaren
Du mein geliebtes Heimaththal?
Wie in den sel'gen Jugendjahren
Erscheinst Du heute noch einmal.

Uhland.

Ich sang in vorgen Tagen
Der Lieder mancherlei,
Von alten, frommen Sagen,
Von Minne, Wein und Mai.
Nun ist es ausgesungen,
Es dünkt mir alles Tand,
Der Heerschild ist erklungen;
Der Ruf: fürs Vaterland!

Pohl

Ich sang 2c.
Nun hab ich ausgesungen —
Ein Jüngrer stehet hier,
Singt unseres Volkes Lieder
Mit hellrem Klange Dir.

Uhland.

Er ist den Lebenden vereinet,
Vom Hauch des Grabes keine Spur:
Die Vorwelt, die ihn todt gemeinet,
Lebt selbst in seinem Liede nur.

Pohl.

Zu Sang und Spiel sind wir vereint,
Vom Hauch des Grabes keine Spur:
Die ernste Wahrheit, die ihr meint,
Lebt ja in eurem Liede nur.

Uhland.

Natur, wohl braucht es solcher Stunden ꝛc.

Pohl.

Musik, wohl braucht es ꝛc.

Wie mit dem Gedicht „Gesang und Krieg" verfahren wird, muß man nachsehen und vergleichen, es würde hier viel zu weit führen. Das ist nicht mehr Benutzung, das ist Verunglimpfung eines Dichters, die durch keinen noch so wohlgemeinten Zweck entschuldigt werden kann.

Wir wollen nun den Faden der Handlung, wie sie von Herrn P. zugerichtet worden, wieder aufzunehmen suchen. Der König, der von vornherein den Sängern nicht hold ist, wittert in dem Vortrag der Ballade „die drei Lieder" eine böse Absicht und sagt (für sich): Wer ist der Harfner? die heimliche That hat keiner gesehen, das Lied ist Verrath! Von welcher That, von welchem Verrath die Rede sein könne, darüber erhalten wir nicht die allergeringste Aufklärung. Und wie stimmt ein (absichtliches) Aufreizen zur Absicht des Alten „des Königs steinern Herz zu rühren? Ein vaterländisches Lied, was die Sänger nun zu zweien anstimmen, regt den Chor zum höchsten Preise an, macht aber den König noch zorniger. Trotzdem erlaubt er auf die Fürbitte der Königin, daß im Gesang noch fortgefahren werde. Diese wünscht ein altes Lied „Entsagung" zu hören. Singt denn und setzt die Worte gut, daß euch belohne meine Hand, sagt der König „arglistig" und der Chor setzt hinzu „des Königs Lippen im Lächeln beben, o dürft ich warnen das junge Blut." Der Jüngling beginnt: „Lausche Jungfrau, aus der Höhe" und nach einem Dutzend Verse stimmt die Königin, duettirend mit ein, singt unter anderem die Schlußverse, „nimm den Ring und denke mein" u. s. w., worauf der Jüngling immer entflammter endlich in die feurigen Worte ausbricht: „In Liebesarmen ruht ihr trunken, des Lebens Früchte winken euch; ein Blick nur ist auf mich gesunken, doch bin ich vor euch allen reich!" Man kann es wahrhaftig einem stolzen Tyrannen nicht übel nehmen, wenn er nach allen diesen Ungebührlichkeiten wüthend wird. Sein Weib hat sich wie eine Liebhaberin in einer italienischen

Oper benommen, die bei einem Ständchen den primo tenore in Sexten begleitet, ein fahrender Sänger macht ihr vor aller Welt die offenbarsten Liebeserklärungen. „Ihr habt mein Volk verführet, verlockt ihr nun mein Weib?" ruft er mit Uhland aus. „Stirb, feiger Sklavensohn," hat Herr Pohl noch hinzugesetzt, worauf der Chor in die Worte ausbricht: „Weh, hin sank sein blutger Leib!" Dies ist die letzte Zuthat des Herrn Pohl, wir kehren wieder zum Originaltext zurück, der von hier an, vertheilt zwischen der Erzählerin, dem alten Harfner und dem Chor ungestört bis zum Ende beibehalten wird.

Auf den ersten Anschein könnte es trotz der schlechten Verse des H. Pohl und seiner noch schlechteren Anwendung der uhlandschen scheinen, als sei das Ganze zum Behufe musikalischer Bearbeitung sehr geeignet — doch ist dem nur bis zu einem gewissen Grade so. Anregungen zu einzelnen Musikstücken können nicht ausbleiben, wo so viele Lieder und Romanzen aneinandergehängt sind, aber ein einheitliches Kunstwerk kann auf einem solchen oder ähnlichem Text schwerlich aufgebaut werden. Das poetische Dämmerlicht, was über der Ballade ausgebreitet ist, die wie ein Traum aus alten Zeiten sich über uns senkt, wird verwischt durch das dramatische, fast theatralische Wesen des langen eingeschobenen Intermezzo, und je mehr sich der Componist bemüht, jedem der beiden Theile sein Recht zukommen zu lassen, desto unvermittelter werden sie nebeneinanderstehen. Dazu kommt, daß der dramatische Theil vom Bearbeiter, wenn auch nicht der Intention, doch der Form nach in großer Unklarheit gelassen ist, was auch wieder dem Componisten das deutliche Zeichnen der Figuren erschwerte, und daß anderntheils durch die unzarte Behandlung jeder Antheil, den man den einzelnen Personen zuwenden möchte, geschmälert wird. Wenn bei Uhland der Harfner das steinerne Herz eines mächtigen Königs rühren will, und wenn dieser, ein Vollblutstyrann, nichts wissen mag von Freiheit und Männerwürde, und es nicht ertragen kann, daß die Seinen sich begeistern für diese ihm so fremden und feindseligen Mächte — wenn es ihn vollends zur Wuth entflammt, daß auch sein Weib „in Lust und Wehmuth zerfließt", und er den Sänger seine Wuth entgelten läßt, so haben wir hier einen Greis, der (absichtlich) den König reizt, einen Jüngling, der in die Königin verliebt zu sein scheint, eine Königin, die mit einem Troubadour kokettirt, einen Chor, der sich ungescheut vor dem Tyrannen für Freiheit und Vaterland aussingt, und doch weder den Muth hat seine Lieblingssänger zu warnen, noch viel weniger zu vertheidigen, und die blutige That des Königs erscheint durchaus nicht mehr in hinreichend grellem Lichte, um „des Sängers Fluch" zu rechtfertigen. Warum hat Herr Pohl nicht wenigstens das Stoffliche aus der Ballade beibehalten? Warum läßt er die Königin dem Sänger nicht eine Rose zuwerfen? Das ist anmuthig weiblich und höchstens nicht fürstlich, und es entzückt uns, wenn es auch den tyrannischen Gemahl noch so sehr be-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

leidigen mag. Geschmacklosigkeit und Abwesenheit jeder Achtung vor dem wahrhaft Schönen zeigen sich überall in der Bearbeitung des Herrn Pohl. Wir würden dieselbe gar keiner so ausgedehnten Besprechung für werth gehalten haben, wenn Herr Pohl-Heglit nicht zu den eifrigsten Vorsprechern der sogenannten Zukunftspartei gehörte, und es deshalb von einigem Interesse wäre zu sehen, wie es bei seinen eignen Leistungen mit seiner Urtheilsfähigkeit beschaffen ist. Doch genug davon. Wenden wir uns zur Composition des trefflichen Schumann.

Jeder, der mit der schumannschen Muse vertraut ist, wird voraussetzen, daß unter den Liedern und Gesängen, welche „des Sängers Fluch" enthält, Treffliches sich befinde. Allerdings sind manche schöne Sachen darin und alles athmet Musik, echte, spontane Musik; aber auf der Höhe der letzten schumannschen Gesänge steht doch keine Nummer dieses Werkes.. Das provençalische Lied ist anmuthig, die Ballade vom König Sifrid charakteristisch, wenn auch hier und da ans Bizarre streifend; es ist Schwung im Freiheitsduett der beiden Sänger, und der Chor klingt frisch, fast volksthümlich dazwischen, aber, wie gesagt, Schumann hat in seinen lyrischen Compositionen viel Tieferes, Originelleres und melodisch Schöneres geschaffen. Dazu kommt noch, daß die Abwesenheit lebendig dramatischer Auffassung an vielen Stellen gradezu störend hervortritt. Gleich zu Anfang, es ist fast unbegreiflich, läßt der Componist den Harfner ganz und gar im Tone der Erzählerin fortfahren, so daß das Epische mit dem Dramatischen hier ganz und gar zusammenfließt. Das darauf folgende Duett ist gar zu schwankend im Ausdruck, was die Worte doch nicht ganz entschuldigen können. Das begeisterte Eintreten des Männerchors tritt sehr lebendig hervor, aber das Auftreten der Königin ist gar zu duftig, und der letzte mörderische Zornausbruch des Königs so wenig vorbereitet, so hastig und schnell abgefertigt, daß man über diesen Hauptmoment der Handlung fast hinwegkommt, ohne zu merken, daß etwas Besonderes vorgegangen. Der Fluch des Harfners entbehrt, trotz manches charakteristischen harmonischen Details, der Kraft und gleicht mehr einem schlimmen Traum, als einem aus dem Innersten hervorbrechenden Sturm. Das „Versunken und Vergessen" des Chors, welcher plötzlich in die Stelle der Erzählerin eintritt, und die Anfangsmelodie dieser letzteren aufnimmt, ist auch zu matt, um zum Schlusse eingreifend zu wirken.

Trotz alledem wird das Werk eine willkommene Bereicherung für die besseren Concertinstitute abgeben, aber für ein Musikfest ist es wenig gemacht. Es hat etwas Niederdrückendes, wenn die seltene Vereinigung so großer, schöner Kräfte nicht auf wirksamere Weise benutzt wird. Die Betheiligung des Chores ist gering, und auch die Solisten haben wenig Gelegenheit bedeutsam hervorzutreten. Man erzählte uns, Liszt selbst habe das Werk gar nicht gekannt,



Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

und habe sich nur schriftlich dahin geäußert, daß er Schumann auf dem Programm wünsche, es sei gleich viel mit welchem Werke. Das ist aber gar nicht gleichgiltig, denn das Programm sollte nicht beweisen, daß Liszt auch Schumann gelten lasse, sondern es sollte Compositionen enthalten, welche das Musikfest zu einem wahrhaften Feste für Ausübende und Zuhörende stempelte. Dazu konnte aber des Sängers Fluch, so interessant er ist, nicht beitragen.

Daß man eine von Liszts „symphonischen Dichtungen" zu Gehör brachte, war dagegen ganz in der Ordnung. Abgesehen davon, daß man bei den meisten Musikfesten dem Dirigenten auch als Componisten eine Stelle auf dem Programm anzuweisen gewohnt ist, war es auch vom allgemeinsten Interesse, eine dieser vielbesprochenen Compositionen zu hören, welche nach den Berichten der neuen Zeitschrift für Musik das Höchste sein sollen, was bis jetzt die Instrumentalmusik hervorgebracht, während die bisherigen Aufführungen in Wien, Leipzig, Berlin] einen mindestens sehr zweifelhaften Erfolg gehabt. Liszt hatte die „Festklänge" gewählt, jedenfalls eine der wenigst pretentiösen seiner Orchestercompositionen (sie entbehrt sogar des Programms) und auch vielleicht diejenige unter den bis jetzt erschienenen, welche die größte Anzahl theilweise ganz glücklicher Motive enthält. Wäre nur nicht ein gar zu großes Gemisch disparater, gesuchter und frivoler Sätze darin! Wäre der Fluß, der einen bei den Compositionen echter Meister fortträgt, nicht fortwährend gehemmt, finge es nicht gar zu oft wieder von vorn an! Den Rath, den Goethes „Director" ertheilt,

„Gebt Ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken"

ist vom Componisten allzu gewissenhaft befolgt worden. Sollten auch die folgenden Worte des erfahrenen Mannes „solch ein Ragout, es muß Euch glücken," sollten auch diese zur Wahrheit werden? Wir sind weit entfernt verschweigen zu wollen, daß dem Componisten-Dirigenten nach der Aufführung der Festklänge der rauschendste Beifall zu Theil ward.

Die hervortretendste Nummer auf dem Programm des zweiten Tages war unzweifelhaft die Trilogie von Berlioz „die Kindheit Christi". Der vielgenannte Franzose hat zwar einen großen Theil seiner Compositionen in Deutschland selbst aufgeführt; so viel wir wissen, war es aber das erste Mal, daß man ein so umfangreiches Werk desselben bei einer so bedeutenden Veranlassung, ohne daß er selbst gegenwärtig, zur Aufführung brachte. Zur Aufführung bringen wollte, müßte man eigentlich sagen; denn in der Hauptsache wurde nichts daraus.

Bekanntlich hat Berlirz den mittleren Theil dieses Werkes „die Flucht nach Aegypten" halb zufällig, halb als eine Art von Mystification componirt. Er befleißigte sich dabei einer gewissen Einfachheit, vermied, um eine alterthümliche (?) Farbe zu erhalten, in gewissen Stücken den Leitton anzuwenden,

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

und ließ es unter einem falschen Namen als die Composition eines Kapellmeisters aus dem 17. Jahrhundert aufführen. Als es gefiel, dichtete und componirte er den ersten und dritten Theil („der Traum des Herodes", und, „die Ankunft in Sais" genannt) hinzu, in welchen er jedoch, bis auf die hier und da wiederkehrende Vermeidung des Leittons, die etwas mühsam festgehaltene Manier der Flucht nach Aegypten verläßt, und seinem Naturell wiederum freien Lauf läßt. Seinem Naturell freien Lauf lassen — kann man diese Ausdrucksweise bei berliozschem Musikmachen anwenden, wo keine spontane Melodie je eben dahin fließt, wo selten die Harmonie die natürliche Grundlage derselben bildet, sondern fast von Note zu Note als Resultat einer fast peinlichen Grübelei entsteht? Man weiß, mit welcher Beherrschung der Instrumentation Berlioz in seinem Orchesterwerke verfährt und wie er aus Klangeffecten und rhythmischen Combinationen oft die seltsam wirkendsten Dinge zu weben weiß, — aber seine Gesangwerke entbehren meistentheils allzusehr echten Gesanges und sind mehr ein Gemisch steifer Declamation und über das Orchester gewebter Noten mit Worten als ein Ganzes schöner, innig empfundener, vocaler Melodien. Da die Aufführung des Werkes, (bis auf die schon in Leipzig und anderwärts aufgeführte Flucht nach Aegypten) unterblieb, sei es, weil man nicht damit zu Stande kommen konnte, sei es, wegen der Sprödigkeit des bei den Proben versammelten Publicums, wollen wir weder auf Text noch Musik hier näher eingehen. Der geehrte Leser möge uns glauben, wenn wir die Versicherung geben, daß für ein deutsches Musikfest ein unpassenderes Werk nicht leicht gefunden werden konnte.

In der von Heglit über das karlsruher Musikfest veröffentlichten Broschüre findet sich ein Brief von Liszt, in welchem er den Kritiken, welche seine Leistungen als Dirigent damals hervorriefen, entgegentritt. Wir erlauben uns einige der wesentlichsten Stellen daraus mitzutheilen.

„Die Werke, für welche ich öffentlich meine Bewunderung und Vorliebe bekenne, gehören der Mehrzahl nach zu denjenigen, welche die mehr oder minder namhaften — insbesondere die sogenannten „tüchtigen" Kapellmeister — wenig oder gar nicht ihrer persönlichen Sympathie werth finden und zwar dergestalt, daß eine von ihnen veranstaltete Aufführung zu den Seltenheiten gehört. Diese Werke, von denjenigen an, welche man jetzt gewöhnlich als dem Stile der letzten Periode Beethovens angehörig bezeichnet (und deren Ursprung man vor noch nicht langer Zeit, mit großem Mangel an Ehrfurcht, durch die Taubheit und Geistesverwirrung Beethovens erklärte), erfordern meinem Urtheile nach von Seiten des ausführenden Orchesters einen Fortschritt — dem wir uns jetzt zu nähern scheinen, der aber noch weit entfernt ist, aller Orten seiner Verwirklichung entgegenzugehen — einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisirung, in der Art gewisse Stellen im Detail zu phrasiren und

zu declamiren, und Schatten und Licht im Ganzen zu vertheilen: mit einem Worte, einen Fortschritt im Stil der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem spielenden und dirigirenden Musiker ein Band von anderer Art, als das, welches durch einen unverwüstlichen Taktschläger gekettet wird. An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechthaltung des Taktes und jedes einzelnen Takttheiles | 1, 2, 3, 4 | 1,2,3,4 | einem sinn- und verständnißvollen Ausdruck entgegenarbeiten. Hier, wie allerwärts, tödtet der Buchstabe den Geist — ein Todesurtheil, das ich nie unterzeichnen werde, wie gehässig auch in ihrer erheuchelten Unparteilichkeit die Angriffe ausfallen, welchen ich ausgesetzt sein mag.

Für die Werke von Beethoven, Berlioz, Wagner ꝛc. sehe ich noch weniger als für andere die Vortheile ein (die ich auch anderwärts mit Ueberzeugung bestreiten möchte), welche daraus entstehen könnten, daß ein Dirigent die Function einer Windmühle zu der seinigen macht, und im Schweiß seines Angesichts seinem Personal die Wärme der Begeisterung mitzutheilen sucht. Da namentlich, wo es sich um Verständniß und Gefühl handelt, um ein geistiges Durchdringen, um ein Entflammen der Herzen zu geistiger Gemeinschaft im Genusse des Schönen, Großen und Wahren in der Kunst und Poesie, da dürfte die Selbstgenügsamkeit und handwerksmäßige Fertigkeit des gewöhnlichen Kapellmeisters nicht mehr genügen, sondern dürfte sogar mit der Würde und erhabenen Freiheit der Kunst in Widerspruch stehen! Auch werde ich, mit Erlaubniß meiner gefälligen Kritiker, bei jeder weiteren Gelegenheit es bei meiner ungenügenden Fähigkeit (oder „Unzulänglichkeit") bewenden lassen und zwar principiell und einer innern Ueberzeugung folgend, welche mich niemals zu der Stelle eines Taktprofoßes herabsinken lassen wird — eine Stelle, zu der mich fünfundzwanzig Jahre Erfahrung, Studium und aufrichtige Begeisterung für die Kunst in keiner Weise geeignet machen."

Und später: „Ich glaube es schon einmal gegen Sie ausgesprochen zu haben: Die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters besteht, meiner Meinung nach, darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen — und mit seiner Function möglichst zu verschwinden. Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte."

Und zum Schluß: „Darum werde ich fortfahren, ohne Entmuthigung, ohne falsche Bescheidenheit, der Kunst meine Dienste zu weihen, wie ich es für das Beste halte und wie es wol auch am besten sein wird.

Nehmen wir also den Fehdehandschuh, welcher uns in Gestalt von Schlafmützen hingeworfen wurde, ohne Unruhe und Sorge auf, und beharren wir im Bewußtsein unseres Rechts — und unserer Zukunft."

Weimar, den 5. November 1853. F. Liszt.

Und nun nach Verlauf von vier Jahren stehen wieder zahlreiche Kritiker

(„in Gestalt von Schlafmützen?") auf, die von der Unzulänglichkeit Liszts als Dirigent zu sprechen und zu schreiben sich erkühnen. Es entsteht nun die Frage, woher es kommen mag, daß Liszt, der sich wahrlich nicht zu beklagen hat über das Interesse, was ihm die musikalische und die unmusikalische Welt von jeher bezeigte, immer auf starke Opposition geräth, wenn er sich bei größeren Aufführungen als Dirigent betheiligt. Sollte diese Opposition wirklich nur erheuchelt sein, nur aus Neid und Vorurtheil entstehen? oder sollte es auch eine Zukunftsdirigirkunst geben, welche jetzt noch nicht verständlich ist? Im letzteren Falle würde es jedenfalls praktisch sein, diese auch für die Zukunft aufzubewahren und die Gegenwart nicht damit zu behelligen. Es ist eine eigne Sache um den Dirigentenstab und seine Telegraphie. Wenn es allerdings Dirigenten gibt, die nicht viel mehr thun als ein Metronom, (wobei aber doch immer zu bemerken ist, daß sie sich selbst aufs richtige Tempo stellen müssen), so wird bei andern der kleine Taktstock zu einer Art von elektrischem Leiter, durch dessen Handhabe der Dirigent seine Gefühls- und Auffassungsweise bis zu kleinen Einzelheiten den Ausführenden mittheilt, und durch welchen er im Stande ist einer großen, zuweilen chaotischen Masse Einheit, Leben und Seele zu geben. Das Erste wird jedoch immer von Seiten des Dirigenten sein müssen, daß er die Ausübenden vollkommen ruhig und sicher leite in Bezug auf die, wenn man es so nennen will, materielle Ausführung eines Tonwerkes. „Das geistige Durchdringen und Entflammen der Herzen" muß bei der Musik doch damit anfangen, daß die Töne, die zusammengehört werden sollen, auch genau zusammentreffen. Jeder Spielende und Singende muß genau verstehen, welches Tempo der Dirigent haben will, jeder Pausenzählende muß sich orientiren können bezüglich des Takttheiles, an welchem man steht. Die allergenaueste Einhaltung der zu diesem Zwecke einmal herkömmlichen und in der rhythmischen Natur des Menschen begründeten Zeichen gibt übrigens nicht das geringste Hinderniß ab, auch die besondere Art, wie man sie im Einzelnen handhabt und außerdem noch, wie der alte Mathesen es schon vor mehr als einem Jahrhundert ausgesprochen*) „durch einen Wink oder Blick mit Hand und Auge" im Momente der Ausführung noch alles das mitzutheilen, was aus einem oder dem andern Grunde einer neuen Erinnerung bedarf. Eine auffallende Abweichung von den üblichen Taktirungszeichen hat gar keine Berechtigung, wogegen es jedem Dirigenten unbenommen bleibt, sich durch Hinzufügung eines neuen Zeichens ein neues Mittel der Verständigung zu schaffen. Den Takt so zu schlagen, daß man fortwährend seine Absichten von neuem erklären muß, wie es Liszt allzuoft erging, bei Rinforzandos auf schlechten Takttheilen diese zu schlagen, wie er es zum Beispiel zu Anfang des Allegros

*) Siehe „der vollkommne Kapellmeister" Seite 482.

der Ouvertüre von Beethoven that, bei einem schnellen Tempo (wie beim Finale der Symphonie von Schubert) den zweiten Takt als Aufschlag zu behandeln und vielerlei dergleichen, sind nicht allein keine Verbesserungen, sondern es sind schädliche Incorrectheiten, die zur unmittelbarsten Folge haben, daß das Orchester sich auf den Dirigenten nicht mehr verlassen zu dürfen glaubt. „Wir müssen so wenig wie möglich hinsehen und uns gegenseitig helfen" äußerten denn auch gar manche der Musiker, welche wir zu sprechen Gelegenheit hatten. Ein Anderes ist es aber noch mit dem Einstudiren eines Tonwerkes und in dieser Hinsicht sind die Musikfeste gradezu eine öffentliche Production für die dazu berufenen Dirigenten, denn die Proben stehen nicht allein dem Publicum offen, sondern von jeher wohnten denselben eine Anzahl höherstehender Künstler und Kritiker mit der größten Aufmerksamkeit, ja mit den Partituren in der Hand bei, sei es zu eigner Belehrung, sei es zur Beurtheilung der Leistungen des Dirigenten. Hier nun kommt es darauf an, in der kürzesten Zeit das Möglichste zu leisten, die Feinheit der Schattirungen so weit zu bringen, als die Mittel und Umstände es irgend erlauben und nicht allein die Zeit nicht dadurch zu verlieren, daß man durch eigne Unsicherheit zu Wiederholungen gezwungen wird, sondern sogar während des ununterbrochenen Verfolges eines Stückes von seinen Intentionen so vieles als irgend zuträglich mitzutheilen. Das Hervortreten eines Instrumentes, das sich Unterordnen eines begleitenden, ein stärkeres oder geringeres forte, piano, crescendo und dgl. sind oft mit einem Worte, einer Geberde zu Wege zu bringen, vollends wenn die Ausübenden einmal durch genaues Studium einiger Hauptstellen dazu gekommen sind, die Anforderungen des Dirigenten zu verstehen. Eine gute musikalische Aufführung ist doch vor allen Dingen durch die eigentlichen musikalischen Mittel zu erreichen — die poetischsten, geistreichsten Bemerkungen, wenn sie auch nicht zu verschmähen sind, nützen weniger als, beispielsweise, das beharrliche Versuchen eines Pianissimo, bis es erreicht ist. Und alles Feuer, alle Begeisterung des Dirigenten und der Ausführenden helfen nichts oder blutwenig, wenn Correctheit, Feinheit, genauestes Zusammenspiel mangeln — an die Spitze aller Dirigentenpflichten müssen wir aber die genaueste Kenntniß, die vollkommenste Hingabe in Bezug auf alle zu leitenden Werke setzen. Nicht als Kritiker, nicht als Schwärmender steht der Dirigent da, sondern als eine Art von Heerführer, dem man vertraut, er werde, weder nach Ursache noch nach Zweck fragend, alle seine Kräfte anwenden, um die Seinen zum Siege zu führen.

Hat es nun Liszt bei Aufstellung des Programmes an dem nöthigen Urtheil fehlen lassen, wie die Stelle der beethovenschen Ouertüre, die Wahl der Werke von Bach, Schumann und Berlioz beweisen, so hat er sich hinsichtlich des Interesses, welches er den einzelnen Werken zuwandte, viel schwerer ver-

sündigt. Seine parteiischsten Anhänger werden zugestehen müssen, daß ein Abgrund war zwischen der Art, wie er sich an der Ausführung des Messias und an der der schubertschen Symphonie, der Cantate von Bach und des Werkes von Berlioz, der Ouverture von Mendelssohn und der von Wagner betheiligte. Den Messias kannte er offenbar nicht einmal genau, was sich, abgesehen von seiner Unsicherheit in der Angabe der Tempi, in einer großen Anzahl musikalischer Verstöße und Unsicherheiten zeigte, für deren Aufzählung hier nicht der Platz ist. Von einem Durchdrungensein der hohen Aufgabe, in die Aufführung eines solchen Werkes Schwung und Begeisterung zu bringen, war gar nicht die Rede, es war eine Concession an ein unvermeidliches, noch nicht todt zu machendes Vorurtheil, die ihm auferlegt war und deren er sich entledigte. Für die feinere Ausführung der bachschen Cantate that er auch nichts, als daß er einige falsche Noten corrigiren ließ, wobei seine anfänglichen Zweifel wiederum zeigten, wie wenig er sich damit vertraut gemacht hatte. Wir dürfen ihm dies indeß so hoch nicht anrechnen; denn leider blieb er auch bei denjenigen Werken, denen er sich mit offenbarer Wärme zuwandte, wenn wir höchstens die Tannhäuserouverture ausnehmen, weit hinter seiner Aufgabe zurück. Zu einem verhältnißmäßig günstigen Resultate gelangte er eigentlich nur, wenn er zu „der Stelle eines Taktprofoßes herabsank" und in einem seinem feurigen Temperamente angemessenen Tempo ein Stück ohne viel Federnlesens abspielen ließ, wie z. B. das Finale der Symphonie von Schubert. Wo es irgend darauf ankam, in die Einzelnheiten zu gehen, z. B. in dem Andante desselben Werkes, leistete er verwunderungswürdig wenig. So z. B. hörte man beim Auftreten des zweiten Hauptsatzes (in F Dur) nichts von der Melodie, weil die Violoncelle alles todt machten, und ebensowenig kam diese bei ihrer Wiederkehr in A Dur zum Vorschein, weil die Streicher die Bläser nicht zu Wort kommen ließen. Dergleichen Beispiele könnten wir noch viele anführen, müßten wir nicht fürchten, die Geduld der Leser zu ermüden. Man kann nicht weniger mittheilsam sein, als Liszt es seinem Orchester gegenüber war; einige wenige Ritartandos und dgl. ausgenommen unterbrach er die Probe fast immer nur, wenn man auseinander war oder wenn falsch gespielt wurde; während man spielte oder sang, machte er nie eine Bemerkung, und wenn es irgend vorwärts ging, so blieb es dabei. Für diejenigen, welche im vorigen Jahre den Proben unter Rietz in Düsseldorf beigewohnt hatten, war die eilfertige Manier, in welcher dies Mal das Meiste abgefertigt wurde, ganz und gar unbegreiflich.

Von dem „Fortschritt im Stil der Ausführung", den Liszt sich fast als eine persönliche Angelegenheit im eben angeführten Briefe zueignet, ließ sich bei seiner Direction des aachener Musikfestes nichts merken, und Mendelssohn, Habeneck, Nicolai und gar manche andere haben längst hierin unvergleichlich Bedeutenderes geleistet. Was Liszt damit sagen will, daß sich der Kapell-

meister „augenscheinlich überflüssig zu machen habe" verstehen wir nicht. Wenn der Kapellmeister sich auf die rechte Weise recht nöthig zeigt, so wird dies ebensowenig stören, als es stört, einen Violinspieler den Bogen führen zu sehen. Aber freilich auf seine Persönlichkeit soll der Dirigent die Aufmerksamkeit nicht zu leiten suchen, und grade darin versteht es Liszt wieder, wir wollen gern glauben, ohne es zu wollen. Von seinen Gewohnheiten als Pianist ist ihm ein übermäßig starkes Spiel der Physiognomie übrig geblieben, mit welchem er, dem verschiedenartigen Ausdrucke der Musik gemäß, dasselbe begleitet — dazu kommt, daß er zuweilen das Dirigiren ganz gut sein, oder seine Hand in rein plastischen Bewegungen über dem Pulte sich ergehen läßt, oder in der Partitur blättert — kurz sich einer Menge Dinge hingibt, die, da man an seinem Wesen durchwegs großes Interesse nimmt, von der Musik ab- und die Augen der Zuhörer „augenscheinlich" auf ihn lenken. Und das ist vom Uebel.

Wenn man einen Künstler wie Liszt als Dirigenten hinstellt, wenn er selbst das Dirigiren zu einer seiner Lebensaufgaben gemacht, so steht nicht allein mehr, es steht ganz Anderes zu erwarten, als was er geleistet. Geniale Auffassung, Sicherheit, Feinheit, Abrundung in der Ausführung der von ihm zu leitenden Werke muß man von einem Manne verlangen dürfen, der als Virtuos alle Eigenschaften besitzt, die er besitzen will. Vielleicht daß Liszt in Weimar mit den ihm bekannten und vertrauten Kräften und wenn er beliebige Zeit auf das Einstudiren eines Lieblingswerkes wenden kann, zu günstigeren Resultaten gelangt, als Leiter der ihm in Aachen anvertrauten ganz vortrefflichen Kräfte zeigte er, um bei seinem eignen Ausdrucke zu bleiben, seine Unzulänglichkeit.

Liszt hat eine gefährliche Bahn betreten. Uebersättigt von Triumphen, wie sie den größten Männern selten zu Theil geworden, will er den Ossa auf den Peleon tragen, will ein Componist wie Beethoven, ein Dirigent wie Mendelssohn, ein gepriesener Schriftsteller, ein einflußreicher Kritiker sein. Die Götter aber sind noch mißgünstiger als die Menschen, und wen die einen unter ihnen begünstigen, den verfolgen die andern. Selbst ein Achilles, der Liebling des Olymp, erlag seinem Fatum. Ein Kampf wie der, welchen Liszt mit seinem eignen Genius kämpft, den er gewaltsam seinem Willen unterordnen möchte, mag etwas Edles, ja Großartiges haben, aber wir fürchten, es wird ein vergeblicher sein. Eine Zeitlang mag der begabte energische Mann sich oben halten, nach so manchen Enttäuschungen an die Freunde, an die Zukunft appelirend. Aber die ersteren scheinen nicht recht Stich halten zu wollen, und wir können kaum glauben, daß die Berufung auf die Zukunft ohne die Zustimmung der Gegenwart seinen nach Ruhm dürstenden Lippen genügen werde. Freilich bedarf es für Liszt nur eines Saales und eines Flügels, um von neuem an-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

gestaunt und auf Händen getragen zu sein, mehr als es Mozart und Beethoven je zu Theil geworden. Wird der geniale Künstler sich veranlaßt fühlen, noch einmal als Triumphator durch die Welt zu ziehen? Wird er den Kampf, den er jetzt kämpft, ruhig fortsetzen? Wird er vielleicht aus demselben als Sieger hervorgehen? Die Zukunft wird es uns lehren, jene Zukunft, deren Name jetzt so seltsam mißbraucht wird, indem man von ihr verlangt, was man wünscht, und ihr entgegentritt in dem, was sie als Gegenwart ausgesprochen.

Ueber die Einzelnheiten des Festes können wir uns nach allem Gesagten kurz fassen. Die Ouvertüre von Beethoven, deren Allegro überstürzt wurde, und die Cantate von Bach, machten keinen, des Sängers Fluch keinen nachhaltigen Eindruck. Die laue Aufführung des Messias hatte durch Frau Milde aus Weimar, die sowol hier als am dritten Tag in der Arie aus Fidelio ein trefflich ausgebildetes Organ und eine recht innige Auffassung an den Tag legte, einige große Lichtmomente, während Herr Dalla Aste, Bassist aus Darmstadt, wegen plötzlicher Heiserkeit seine Arien ausließ und in den Quartetten vieles verdarb. Herr Schneider hatte weniger Gelegenheit als bei den letzten Festen in Düsseldorf sein schönes gediegenes Talent geltend zu machen. Eine, wie es schien, recht musikalische Dilettantin aus Amsterdam, sprach nicht an, da ihre Stimme allzuviel zu wünschen übrig ließ. Das kleine Werkchen von Berlioz, welches noch zur Aufführung kam, ging ziemlich spurlos vorüber, wogegen die schubertsche Symphonie enthusiastischen Beifall hervorrief. Ueber Liszts Festklänge haben wir schon oben berichtet. Am dritten Tag machten, außer Frau Milde, Herr Schneider in einer Arie von Gluck und Herr Göbbels, (ein junger Tenor von Aachen, der zu seiner weiteren Ausbildung die rheinische Musikschule besucht) in einer Cantate von Cherubini Furore. Herr Singer blieb in der Ausführung des beethovenschen Violinconcertes hinter den Erwartungen zurück, die man von ihm hegte, wo hingegen das ausgezeichnete Clavierspiel des Herrn von Bülow nicht so wirkte, wie es wirken kann, weil das lisztsche Concert, welches er vortrug, allzusehr „der Zukunft" angehört. Die Ouvertüre zu Tannhäuser, die mit ungeheurer Bravour gespielt wurde, machte, wie immer, große Wirkung.

So war denn das diesjährige Fest, trotzdem manch Schönes geboten wurde, im Allgemeinen viel dürftiger, als wir es hier gewohnt sind. Auch etwas Parteienkampf zeigte sich hin und wieder und machte die Luft zuweilen etwas schwül. An ausgezeichneten deutschen Musikern fehlte es nicht, von fremden Tonkünstlern hingegen war wider Erwarten wenig zu sehen, von Paris war, glücklicherweise, nicht einmal Berlioz zugegen. Die Betheiligung des Publicums bei Proben und Concerten war ungemein stark und gab die besten Hoffnungen für das Weiterblühen und Gedeihen der schönen Feste. Bis zum nächsten Jahre wird nun wol der längst angekündigte Neubau des Gürzenich



Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

vollendet sein und die alte Colonia auch wieder einmal in ihren Mauern ein Musikfest feiern. Möge ihr Wiedererscheinen auf dem Schauplatz ein so glänzendes sein, als es von den Kunstfreunden ein ersehntes ist.

---

## Altgriechische Romane.

Schon in dem Namen Roman ist angedeutet, daß der Ruhm, diese beliebteste aller heutigen Dichtungsformen erfunden zu haben, neueren, den romanischen Völkern gehört. Aber sie sind, wenn auch unabhängige, wenn auch die besseren, doch nicht die ersten Erfinder gewesen. Wenn der Roman versucht, in dem Rahmen menschlicher, theilweise oder ganz erfundener Schicksale ein vollständig ausgeführtes und auf ästhetischen Genuß berechnetes Lebensbild darzustellen, so muß man den Griechen zugestehen, daß auch ihre Literatur Romane und zwar im vollen Sinne jener Definition aufzuweisen hat. Obgleich aber die Erfindung dieselbe ist, so ist sie doch von den Griechen auf einem ganz andern Wege gemacht, als bei uns.

Der moderne Roman ist bekanntlich entstanden, indem die alten romanischen Volksepen in Prosa umgesetzt wurden. Davon, daß sie in romanischer (Volks-) Sprache geschrieben waren und romanische Stoffe behandelten, erhielten sie den Namen, unter dem sie dann auch den germanischen Völkern bekannt wurden. Im Laufe weniger Jahrhunderte gelang es dieser Dichtungsart, sich mit dem mannigfaltigsten Inhalte zu füllen, und sich zu einer Art öffentlicher Tribüne auszubilden, von der aus die Zustände des Lebens und selbst die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung und des künstlerischen Schaffens zwar nicht geleitet, aber allen verständlich besprochen werden. Mit Recht erkenen deshalb die Historiker in den Romanen eine wichtige Quelle zur Forschung über Culturzustände eines Volkes.

Durchforscht man aber die griechische Romanliteratur in der Hoffnung, culturgeschichtliche Aufschlüsse zu finden, so bleibt diese Erwartung auffallenderweise fast ganz unbefriedigt. Da ist nichts von den Gedanken und Interessen, welche damals das Volk bewegten; vielmehr treten wir in eine Sphäre, die den Zeitideen und dem wirklichen Leben fern liegt. So wenig sich das damalige Leben in ihnen wiederspiegelt, so wenig läßt sich nachweisen, daß sie irgendeinen Einfluß auf Sitte und Denkart der Griechen ausgeübt hätten. Woher diese räthselhafte Verschiedenheit? Sollten nur die wenigen erhaltenen Romane an diesem eigenthümlichen Fehler leiden? Aber die Auszüge und Urtheile, die wir dem gelehrten byzantinischen Patriarchen Photius über einige