



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Kretzschmar, Hermann: Das deutsche Lied seit Robert Schumann.

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

# Das deutsche Lied seit Robert Schumann.

Von Hermann Kretschmar.



Die Bedeutung einer Kunstperiode wird durch die großen Talente bestimmt und durch den Durchschnittswerth des Mittelgutes. Nach beiden Beziehungen ist der Blick auf die Liederproduction der drei letzten Jahrzehnte ein sehr erfreulicher. In dieser Zeit ist eine große Anzahl von Meisterliedern geschrieben worden, an denen sich noch die spätre Nachwelt erfreuen wird, und das Mittelgut zeigt eine edle künstlerische Tendenz, welche es über die Durchschnittsleistungen der vorhergehenden Periode erhebt. Man trifft zwar noch auf genug Menschlichkeiten. Hier singt einer: „Wenn ich auf dem Lager liege,“ dort bringt einer durch seine Composition in ein allerliebstes Gedicht: „Ich wollt', du könntest lesen — — was mir im Herzen liegt“ eine minutenlange Confusion. Aber im allgemeinen gehören die Sünden wider den Sinn eines Gedichtes zu den Seltenheiten. Wenn einer vom „verwundeten Herzen“ mit einer lustigen Wendung singt oder die Dualen eines enttäuschten Liebhabers in einem fidelen Walzer auskragt, erregt er ziemlich allgemeinen Anstoß. Das erkennt man dankbar als einen Fortschritt an, sobald man zurückblickt auf die Lieblingsgefänge einer Periode, wo Proch und Reiziger den Ton angaben, wo der „Blinde Geiger“ und das „Alphorn“ entstand.

Die Entwicklung des Liedes seit Schumann bezeichnet einen Sieg des Geistes über die Form. Für die Componisten der Gegenwart handelt es sich nicht mehr um schöne, glatte Melodien um jeden Preis, sondern in erster Linie um richtigen Ausdruck des Gedichtes, selbst auf Kosten der Form. Wir haben gegen früher in den Melodien ein Minus an Symmetrie, aber ein Plus an poetischer Kraft aufzuweisen.

Mit einigem Rechte datiren wir diese Periode des Liedes von Schumann ab. Er hat als Schriftsteller nachdrücklich darauf hingewiesen, daß die Musik mehr als ein vergnügliches Ohrenspiel sein soll, und er hat als Componist darnach gehandelt. Einzelne seiner Lieder gleichen Melodramen: Melodie und Musik liegt im Clavier, statt des Gesanges setzt er eine Declamation hin. Es ist zum Theil auf sein Beispiel zurückzuführen, daß — um ein Jean Paulsches Bild zu brauchen — in dem neuen Liede der Streckvers neben dem Reim (im musikalischen Sinne) aufgekomen ist. Doch haben auch andre Factoren mitgewirkt. Die Wagner'sche Oper ist nicht der geringste. Wenigstens steht das moderne Lied zu ihr in demselben Verwandtschaftsgrade wie die Wiener Lieder der vormärzlichen Zeit zur Rossinischen und italienischen Oper. Das heutige Lied, sammt der Wagner'schen Oper, lag aber in der Luft, natürlich in der deutschen Luft,

Grenzboten III. 1881.

welche mit der Instrumentalmusik immer etwas höheres vorgehabt hat als eine Erregung von Beinen und Ohren. Wir können es von Schubert bis auf Bach verfolgen, daß die deutschen Componisten mit dem Gesangaccompaniment sich nicht auf die Angabe von Tact und Harmonien beschränkt haben, sondern auch eine Reihe von selbständigen Ideen darin gaben.

Der Einfluß der Dichter ist in unsrer Periode des musikalischen Liedes ein geringer. Einst als Klopstock, auch als die Romantiker auftraten, spürte man im Kunstliede bald neue Töne. Heute wo unsre Componisten mitten in einem dichterischen Ueberflusse sitzen, gehen auch bedeutende neue Dichtergestalten ziemlich spurlos vorüber. Wo merkt man im Liede etwas von den neuen Ideen, von der realistischen Geistesrichtung, die von Hamerling, Vingg und Scheffel ausgehen sollte? Nur in Max Bruch hat sich eine den beiden letztgenannten ziemlich adäquate Musikersnatur gefunden. Die meisten Noten werden nach wie vor auf das alte Lieblings- und Leibthema von der Liebe geschrieben. Es wird einem zuweilen zuviel von den blauen Augen, von den prangenden Wangen, von den rosenrothen Lippen, von dem Sehnen und den Thränen, die der Frau Musica immer wieder in den Mund gelegt werden, und erstaunt fragt man sich, ob die Natur mit ihren Millionen Wundern für diese ewig liebenden Musiker verhängt ist, ob es nicht Heimat, Vaterland, Heldenthaten und andre Weltbegebenheiten giebt, die einen Mann auch zum Gesange begeistern können. Aber man thut gut, dies zu nehmen wie es ist und sich darüber zu freuen, daß wir wenigstens in unsern Liedern die Daphnes und Phyllis und andre Schäfer- und Götterpuppen losgeworden sind.

In diesem Ueberwiegen der erotischen Liedertexte dürfen wir das Symptom einer Schwäche erblicken, die noch aus einer Zeit herrührt, deren geistiges Leben vorwiegend in literarischen, philosophischen und künstlerischen Tändeleien aufging. Ihr weichliches Wesen äußert sich nicht bloß in den Texten unsrer Lieder, sondern auch in der Musik dazu, soweit wir wenigstens die Durchschnittscomponisten in Betracht ziehen. Ihnen allen ist ein Hang zur Sentimentalität gemeinsam. Ohne es nöthig zu haben, sprechen sie gern in jenem Patiententon, der durch Meister wie Chopin interessant, ja fast classisch geworden ist, und lieben es, auch in den Subelbecher einen Wermuthstropfen fallen zu lassen. Bei vielen beruht das auf einem rein äußerlichen Ungeschick. Es kommen ihnen die verminderten und mit Vorhalten gewürzten Septimenaccorde in die Hand, weil sie nichts andres als die paar landläufigen Handgriffe gelernt, weil sie weder den Contrapunkt und damit den selbständigen Stil geübt noch die Meister der Kraft und Kunst wie Beethoven, Bach und namentlich Händel gründlich studirt haben. Denn an ein Lied getraut sich eben mancher, der noch gar nicht flügge ist. Aber etlichen hängt der ganze Sinn etwas ins Weinerliche. Sie können nicht anders, sie sind nicht gerade die Kinder unsrer Zeit, aber doch die Enkel der vorhergehenden.

Ein gutes Lied zu schreiben ist eine Sache, die sich nicht so zwischendurch erledigen läßt. Sie verlangt einen wirklichen Meister und kann einen Meister reizen. So sehen wir, daß alle unsre großen Componisten, auch die vor Schubert, gerne ein Lied geschrieben haben. Und meist kann man davon sagen: *Ex ungue leonem*. So finden wir auch die namhaften Tonsetzer der Gegenwart viel beim Liede beschäftigt. Nicht immer mit Erfolg. Man legt manches Hest unsrer namhaften Componisten mit dem Gefühle aus der Hand, daß man es mit einer sehr leichten Arbeit zu thun gehabt hat, mit schleuderischer Waare. Absolut auszunehmen von diesem Vorwurf ist Johannes Brahms, dessen Lieder fast alle den Stempel seiner gewaltigen Persönlichkeit tragen und durch ihre compacte Masse schon vor der Vergänglichkeit geschützt erscheinen. Gingen die Lieder von Brahms verloren, so wäre der Kunstschatz des neunzehnten Jahrhunderts einer seiner schönsten Bierden bar. Sie bilden nicht den Gegenstand des Tagesinteresses wie eine Oper von Wagner, aber viele unter ihnen sind in ihrer Art gerade so einzig. Einzelnen Nummern unter den Magelonen-Romanzen — ich nenne nur: „Sind es Schmerzen, sind es Freuden,“ „Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen“ oder „Ruhe, süß Liebchen“ — haben wir in der Gesangsliteratur absolut nichts an die Seite zu setzen. Das sind Liebeslieder, die man immer wieder aufschlagen kann, wenn man des Schmachtens und Tobens der andern überdrüssig geworden ist. Darin ist alles groß, die Empfindung und der Ausdruck, nirgends eine kleinliche Wendung auf die äußere Wirkung, der Meisterkünstler immer vom Menschen geleitet und Reichthum und Einfachheit beisammen. Der Zug ins Große, die Herkunft aus dem Vollen ist auch den kleinern Liedern von Brahms eigen. Auch in so knappen Gesängen wie beispielsweise die „Schwermuth“ begegnet man jenen weitgespannten Melodien, die wie Brückenbogen von Tiefe zu Tiefe führen. Seine Bahnen sind reich an Steigerung, bald kühn, bald mäßig lehnend; hält er damit an der Höhe, so giebt es einen überwältigenden Anblick. Man denke an bekannte Stellen wie in der Mainacht: „Aber ich wende mich.“ Seinen Riesentritt behält er auch bei, wenn es Contrasten gilt; niemand unter den modernen weiß gelegentlich so energisch umzuwenden: „Suche dunklere Schatten.“ Geht er ebne Wege, so ist er immer interessant; da kommen kleine Harmonieornamente, da kommen Melodiewendungen, ein Einatz oder Aufschlag der Stimme, ein rhythmischer Wechsel, wie nur er es thun kann. Wer ein Beispiel davon haben will, wie Brahms es versteht mit dem gewöhnlichsten Material apart zu bleiben, der sehe an „Auf dem See.“ Auch seine kleinen Eigenheiten hat er in der Textbehandlung. Er bleibt manchmal unerwartet stehen und faßt einen Gegenstand ins Auge, der für die Reize keine directe Bedeutung hat. Man sehe zum Beispiel in dem Liede „An die Nachtigall“, wie er auf einmal die Worte „tonreichen Schall“ mit langen halben Noten markirt.

Nebenbei sei bemerkt, daß Brahms fast der einzige ist, der in seinen Liedern auch dem Bedürfnisse der Gesanglehrer nach getragenen Stücken entgegenkommt,

an denen die Literatur ziemlich arm ist, wenn auch die ältere weniger als die heutige.

Zwei der schönsten Lieder, die in unsrer Zeit geschaffen wurden, sind der „Asra“ und „Es blinkt der Thau,“ beide allbekannt und beide von Anton Rubinstein. Rubinstein besitzt ein Naturgenie, das sich intensiv und elektrisch äußert, das plötzliches Aufflammen liebt und mit einem einzigen starken Strahl ins Weite hellt und blendet. Ihm sind die spontanen Einfälle eigen, welche wie frisches Bergwasser mitten aus Steinen hervorsprudeln. Wer könnte ohne ursprüngliches Musikgenie auf so etwas Frappantes, ja Elementares gerathen wie z. B. jenen Einsatz der Contrabässe in seinem Cis-dur-Clavierconcert? Rubinstein, dem Pianisten, sagt man nach, daß er in der Fülle der Inspiration manchmal fehlgreife. Als Componist thut er das noch häufiger; aber aus Mangel an Inspiration. Dieser Umstand macht auch seine Lieder sehr ungleich im Werth. Immer den richtigen Moment abpassend, würde gerade Rubinstein im Liede lauter Cabinetstücke haben geben können. Oft tändelt er ganz allerliebft und bringt dann am Schluß noch einen zündenden Gedanken. So in der Nummer „Wie eine Lerch' in blauer Luft“ an der Stelle: „und nur im Menschen der Verstand hält mich noch fest.“ Oft bringt er aber auch nichts. Das beruht darauf, daß der Erfindung die Frische zeitweilig bei dem rastlosen Manne ausgeht. Sorglosigkeit ist Rubinstein nicht vorzuwerfen. Hiergegen spricht die Anlage seiner Lieder, die überall Bedacht und Ueberlegung zeigt. Er hat einzelne Gedichte, die durch Mendelssohn in musikalischen Curs gekommen sind, besser, wahrer als dieser componirt. Man vergleiche Rubinsteins Composition von Heines Tragödie „Entflieh mit mir 2c.“ mit der des frühern Meisters. Da ist die Situation viel natürlicher und zugleich ein größeres Reichthum an poetischen Details. Wie schön, wenn der Liebhaber, nachdem die Ungeduld ausgetobt, dem Mädchen noch einmal zuruft: „Entflieh mit mir“ — es ist, als sähe man sie schon auf dem Heimwege. Das gleiche gilt vom „Frühlingsblick,“ bei dem er die Seele in dem Momente, wo Eindrücke und Gefühle eben erst heranziehen, vor uns ausbreitet. Er liebt es in seinen Liedern, da, wo Gelegenheit ist, von den Helden der Dichtung uns nicht bloß zu referiren, sondern zu zeigen, wie sie im Gemüthe ringen und arbeiten. Das giebt oft in den Liedern ein paar Tacte mehr, aber auch eine viel größere Unmittelbarkeit. So ist's in „Clärchens Lied“, so in dem Geibelschen Gedichte „Klinge, mein Pandero“ dem oftcomponirten, das namentlich in der Lassenschen Version — unter dem Titel „Die Musikantin“ — viel gesungen wird.

Am günstigsten scheinen für Rubinstein die Stoffe, die die Phantasie oder die Leidenschaft etwas in Wallung bringen. Man sehe darauf hin den „Sturm“ an (Nr. 4 in Opus 78) oder die elfte Nummer in demselben Hefte, wo sich zwei Raben von dem erschlagenen Helden erzählen und seiner treulosen Gattin — ein wild phantastisches Stück. Claviermalerei scheint Rubinstein nicht zu lieben.

Er bringt wohl einmal einen Nachtigallenschlag an, imitiert ein andermal das Gepflaude der schwagenden Mädchen und zeichnet da und dort eine Kleinigkeit an den Rand; im ganzen aber ist er in dieser Beziehung sehr zurückhaltend.

Eigen ist seine Melodik, vielfach das treue Abbild eines heißblütigen, dem Fieberhaften zuneigenden Naturells. Da huschen und schleichen die Töne in kleinen Schritten; kein Verweilen, auf jeden Ton eine neue Silbe, als wäre es sehr eilig. Dann auf einmal bricht es los, wie man es aus dem allbekanntem „Ach wenn es doch immer so bliebe“ kennt, das übrigens in einem andern Liede „Gellb rollt mir zu Füßen der braufende Kur“ nochmals und zwar noch viel urwüchziger auftritt. Viele seiner Gesänge haben in dieser hastigen und leichten Art die Silben aufzubrechen etwas Psalmoidendes, sie lehnen sich mehr an die Rede an als an die festen überlieferten Formen des Kunstgesanges, sie sind der Natur näher als der Schablone, und diese sind es, welche in der Regel seine glücklichern Arbeiten bilden. Mit diesem frei künstlerischen Zuge in seinem Wesen vertragen sich auch die unbegleiteten und recitativischen Partien gut, die man in seinen Liedern häufig antrifft.

Eine eigne Gruppe in der neuen Liedliteratur hat Rubinstein mit seinen persischen und russischen Gesängen\*) aufgestellt. Diese haben die Gattung mit einem nationalen (orientalischen) Element bereichert. Dasselbe äußert sich musikalisch in sanft bewegten Triolenfiguren, welche schönen Ketten gleich die kleinen Lieder schließen und schmücken. Es sind Ausschweifungen der reinen Freude am Klang, wie das alte Neuma oder der moderne Jodler, aber maßvoll und von schön melancholischem Gepräge. Sie stammen aus der Heimat des Componisten und werden von den Burschen und Mädchen dem Solofänger als Antwort zugezungen; Hand in Hand nahen die Reihen dabei in tanzender Bewegung. Der fremdartige Charakter dieser Triolenfiguren wird durch die übermäßigen Secunden hervorgebracht, welche in den leichten Fluß der Melodie eingestreut sind. Zuweilen klingen diese übermäßigen Secunden, in dem schnellen Rhythmus herausgestoßen und hingeworfen, verzweifelt genug, an der Stelle im „Isra“ z. B., wo es heißt: „welche sterben, wenn sie lieben.“ Der Vortrag dieser ornamentalen Triolenpartien muß leicht und mezza voce sein, ganz in der Art des sogenannten Trällerns. Der starke Klang der Stimme verdirbt den Effect. Das schönste unter den Liedern dieser Klasse ist: „Gellb rollt mir zu Füßen der braufende Kur.“

Einer der fleißigsten und beliebtesten Liedercomponisten unter den hervorragendern Tonsetzern ist Eduard Lassen, der weimarische Hofcapellmeister. Hört man seinen Namen, so denkt man gleich an die beiden Gesänge vom „Gefangnen Admiral“ und „Ich hatte einst ein schönes Vaterland.“ Beide Nummern werden für unsre Enkel interessant sein; diese werden mit Kopfschütteln über den

\*) Die Kriloff'schen Fabeln gehören darunter nicht.

Durchschnittsgeschmack der Zeit sprechen, in welcher ihre Großväter und Großmütter jung waren. Man darf Lassen nicht nach diesen Liedern beurtheilen. Wer ihn kennen und Respect vor ihm gewinnen will, muß seine Composition des „König Dedipus“ studiren, eine stil- und wirkungsvolle Musik, nobel, schlicht und gehaltreich. Lassen besitzt ein großes Talent, dessen Schwäche nur in seiner noch größern Willigkeit zu liegen scheint, die den Componisten verleitet, zu leicht zu spenden. So kommt es, daß er häufig auf das tiefe Niveau geräth, auf dem sich jenes „Ich hatte einst ein schönes Vaterland“ befindet, daher kommt die Ungleichheit in einem und demselben Stücke wie in dem ebenfalls angeführten „Admiral“, der in den Stellen, wo vom Meere die Rede ist, bedeutende Musik, in den Refrainpartien, wo an das Gefühl appellirt wird, bänkelsängerische Sentimentalität bringt. Lassen wirft die Lieder zuweilen nur so hin, gleichviel ob zu edeln Worten gewöhnliche Tanzweisen kommen, ob die Gedanken von ihm selbst oder aus Gounods Faust, Wagners Lohengrin sind, und verfährt da, wo ein Cabinetsbild bestellt ist, mit der Ungenirtheit eines Coulißmalers. Etwas Stimmung, etwas Klang — voilà le tableau. Eine Scala für die Singstimme, eine andre in Gegenbewegung für das Clavier, und ein Lied von vier Seiten ist fertig. Wer das nicht glauben will, schlage in Opus 59 die „Berchen“ auf. Sehr schade! Denn Lassen ist ein Vollblutmusiker, der aus unscheinbaren Motiven mit feinem Griff etwas Apartes und Fesselndes zu machen versteht, feurig empfindet und in natürlich fließenden Melodien sich zu äußern weiß. Das Genre, bei dem man ihn auffuchen muß, sind fröhliche, leicht heitre Sachen. Diese weiß er mit einem Reichthum von hübschen Gedanken und mit jenem anmuthigen Ton vorzutragen, welcher der französischen Romanze eigen ist. Es lebt in ihm etwas von dem Geiste Bérangers. Die besten Lieder in dieser Richtung sind von ihm „Vöglein wohin so schnell“, „Sommer bei Dir“, „Mein Alles Du“ (letzte aus Opus 68) und „Du wandelst unter Blumen.“

Lassen gehört auch unter die wenigen Componisten, welche Coloraturlieder geschrieben haben, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf. Es sind darunter Lieder mit längern Melismen auf eine Silbe gemeint. Bei diesem Kunstmittel fing bekanntlich im Mittelalter die Musik nach ihrer kirchenobrigkeitlichen Hinrichtung wieder an, es mit dem Leben zu versuchen. In allen vocalen Werken, namentlich den chorischen, die bis zum Anfang dieses Jahrhunderts geschrieben wurden, ist es stark gebraucht. Seit aber die Tendenz der Vocalcomponisten sich mit besonderm Nachdruck der richtigen Wiedergabe des Wortes zugewendet hat, gilt es fast als verpönt. Man stußt schon in neuen Liedern, wenn man einmal auf eine Silbe mehr als einen Ton verwendet sieht, so sehr haben sich die Componisten bereits das Melisiren und das Klingen beim Singen abgewöhnt. Es kann daher nicht Wunder nehmen, wenn man von einer solchen Ausnahme, wie wir sie bei Lassen treffen, besonders spricht. Auch Lassen macht von diesem Mittel nur unter besonderm Umständen Gebrauch: wenn das Gedicht

einen Musikanten oder dergleichen vorführt. So in den beiden vorzüglichsten Nummern, die er für diese Gattung geliefert hat, dem „Hidalgo“ und der „Musikantin.“ Die letztere ist von den vielen Compositionen, die das Gedicht „Klinge, mein Pandero“ gefunden hat, die beste in Bezug auf die Wiedergabe des schneidenden Contrastes, der zwischen Fühlen und Thun des armen Mädchens herrscht, welches die gaffenden Herren amüsiren muß und von Herzeleid zerrissen wird. Rubinstejn malt ihren innern Schmerz eindringlicher, aber Lassen läßt die äußere Situation mehr wirken: die Wuth und Wildheit, mit der sie nach dem Augenblick der Klage und Selbstbetrachtung auf das Tamburin losfährt. Man sieht aus diesem Stücke sehr deutlich, wie Lassen ein Mann der Knappheit und der Pointen ist.

Nach der Menge der Lieder dürfte nun zunächst Joachim Raff kommen. Er theilt verschwenderisch aus. Hat doch sein Opus 98 allein 30 Lieder, große und kleine und allerlei Inhalts. Sehr populär sind von ihm zwei kleine Nummern „Sei still dem Herrn“ und „Keine Sorg' um den Weg.“ Das erstere hört man zuweilen bei kirchlichen Aufführungen. Es handelt von der Nichtigkeit der menschlichen Existenz und klingt erstaunlich müde und lebensfatt. Man würde nach einem Texte suchen, wie der vom Componisten verwendete, auch wenn der Satz ein reines Instrumentalstück wäre. Raff hat für dasselbe die Farbe einer condensirten Melancholie in solcher Schärfe getroffen, daß er nur ganz kleine Dosen aufzulegen brauchte, um durchaus verständlich zu sein. Es sind Zeichen wie Punkte so unbedeutend, ein paar Terzenschritte in der Melodie, die über das Ganze einen schwarzen Schatten werfen und dem kleinen Liede eine so ausgeprägt starke Stimmung geben, daß man sich die Bevorzugung, deren sich der kurze Gesang erfreut, sehr wohl erklären kann. Ein paar gute, wohlberechnete Stimmeffecte — notabene für einen Sänger mit voller Höhe — thun noch das übrige. Das andre „Keine Sorg' um den Weg“ verdankt seine Beliebtheit dem heitern Text, sein musikalischer Gehalt ist nur durch die eingemischten Fodlerpartien bemerkenswerth. Es ist in den Raffschen Liedern manche gute Gesangswirkung zu finden, wie z. B. in „Schön Nennchen“; den Musiker interessirt er oft durch gewählte Details, hier durch eine hübsche Bassführung wie in dem „Ungetreuen“, dort durch ein hervortretendes Melisma wie in der „Nonne.“ Manchmal verräth die Anlage des ganzen (ein gut eingeführter Mittelsatz) den in der großen Form geübten Musiker. Viele seiner Lieder zeigen in der Stimmung etwas Phlegma, Nummern wie „Betrogen“, so zugvoll, gedrängt und ungeduldig, bilden nicht die Regel. Sein Fach als Gesangcomponist könnte die Ballade sein; als Virtuos der instrumentalen Malerei bringt er für dieselbe viel mit, was andre nicht haben. Einzelne seiner vorliegenden größern Gesänge erzählenden Inhalts bestätigen dies. Ich nenne nur „Maria Stuart“ (Opus 172) und die „Hochzeitsnacht.“ Wie wirksam ist in diesem letzten Stück das verworrne Hörnerrufen hereingebracht!

Mehr bestimmte Individualität als bei den beiden letztgenannten Künstlern finden wir in den Liedern von Carl Reinecke. Einen guten Laffen kann man mit einem guten Raff verwechseln, und einen sehr guten Joachim Raff vielleicht gar mit einem Robert Franz, aber an einem Reineckischen Liede wird man seinen Autor meist erkennen. Der Natur dieses Componisten scheint ein so reiches Maß von Milde und Liebenswürdigkeit zu eigen zu sein, daß alle seine Arbeiten einen Theil davon tragen. Wie der Fisch im Wasser tummelt sich seine Phantasie im Anmuthigen und Graziösen und vollführt darin ergötzliche und muntre Spiele; das Rauhe glättet sie, das Graußige streift sie nur. Ein Ton freundlicher Verbindlichkeit und des Maßvollen ist seiner Muße unentreibbar, und mit ihm verbirgt sie zuweilen die eigne Ergriffenheit. Dazu ist Reinecke ein Meister der musikalischen Sprache von ganz besondrer Begabung. So leicht, fließend und einschmeichelnd wie z. B. in seinen vierhändigen Clavierstücken hat noch keiner die schwierigen Formen des Canons gebraucht. Das geht noch über Rückerts poetische Kunststücke. Diese Virtuosität in der Form, diese Zucht zum Strengen mag ihn auch davor bewahrt haben, jemals in jene Weichlichkeit zu verfallen, die nicht bloß modern ist, sondern auch gerade seinem Naturell näher lag als andern. Wie er sich einst mit der Musik zu Hoffmanns „Kußknacker und Mausekönig“ einführte, so ist auch die Sphäre des Phantastisch-Humoristischen seine Specialität geblieben. Unter den Liedern gehört dahin das „Lied des Zwergen Tom“, dessen spaßhafter Gravität wenig Pendant an die Seite zu setzen sein dürften; augenblicklich fällt mir nur Löwes „Hochzeitslied“ ein. Verwandt damit sind alle die Stoffe, die in das Naive, Kindliche und Halblustige gehören. So z. B. „Der Schelm“ und „O süße Mutter, ich kann nicht spinnen.“ Das sind Sachen, die den Gesangfreund erfreuen, und die der Musiker wohl studiren kann. Diese hübschen Sechzehntelfiguren im Clavier mit den interessanten Wechselnoten, diese netten Imitationen, der Wechsel der Motive, die Einführung der Pointen, das ist alles sehr lehrreich, wenn es auch schwer sein dürfte das nachzumachen, denn der vornehme Hauch über den gefälligen Tönen, das Temperirte und Maßvolle, das diese unverkennbare Flottheit stets meistert, ist ein Individuelles, an dem man eben Reinecke am besten erkennt. Unter seinen frühern Liedern könnten die Sänger eine dankbare Umschau halten. Da ist z. B. in Opus 27 „Der Gondelier.“

Was hat dem Schiffer sie gegeben?

Er war zufrieden mit dem Lohn

heißt es am Schluß. Diese letzte Zeile aber ist so voll allerliebster Schelmerei, so schlagend neckisch und fein pikant, daß das Lied ein wahrer Sturmbrecher sein muß für Sänger, die ihr Publicum fröhlich machen wollen. Unter diesen ältern Gesängen finden sich auch mehrere Cycles für die Bassstimme, die verhältnißmäßig in der Literatur vernachlässigt wird. Einer davon enthält die Composition von Wilhelm Müllers „Kellnerin von Bacharach.“ Unter den

Nummern von Opus 27 verdient besonders das mächtige „Thurmwächterlied“ Beachtung.

Unter den Liedern von Niels Gade ist die „Schneekönigin“ bemerkenswerth, ein balladenartiges Stück, in dem das phantastische Element und das nordische Colorit einen Platz hat. Originell ist auch ein „Fischerknabenlied“ durch die Dudelsackharmonien, über welche die leichte Melodie dahingleitet und das „Lebwohl, liebes Gretchen“, das humoristisch volksliedartig verläuft und durch den Contrast von Allegro und Lento, in welchen es das „Lebwohl“ setzt, sich auszeichnet. Im allgemeinen erschöpft Gade die Texte nicht mit seiner Musik und tritt als Liedercomponist zurück.

Erster hat es Robert Volkmann mit seinen Liedern genommen. Sie haben manchen Zug jener lapidaren Größe, in welcher das erste Thema seiner D-moll-Sinfonie vor uns steht, und erschließen eine Fülle schlichter, biedrer Innigkeit, wenn man sie erst näher kennen lernt. Nur das Blendende, was beim ersten Hören entscheidet, fehlt ihnen, um populär zu sein. Ausnahmen hiervon sind z. B. „Am See“, wo das ruhig plätschernde Begleitmotiv sofort gewinnt, und die stürmische „Reue“ (in Opus 16), auch die bekannten „Nachtigallen.“ Werth, gekannt zu sein, sind die meisten. Allerdings aber hat Volkmann überhaupt nicht so viele Lieder geschrieben, um seinen Namen auf diesem Felde in den Vordergrund zu stellen.

Von größrer Bedeutung als Liedercomponist ist Ferdinand Hiller. In den kleinern Formen hat sein Talent immer die meisten Treffer erhalten. Wie reizend sind seine kurzen Clavierstücke, das Impromptu „Zur Gitarre“ oder die herrlichen, gemüth- und geistvollen Bilder aus dem Militärleben und auch seine Studien. Gewiß, er ist einer unsrer feinsten musikalischen Genremaler, in Kleinigkeiten ein großer Poet. Ein anderer, dem zu seinen Gaben noch ein ruhigerer Geist bescheert gewesen, würde vielleicht strenger über seine Individualität gewacht haben, der Hiller zu viel Spielraum gelassen hat. Auch in seinen Liedern hat er mit dem Stile sehr viel gewechselt und verschiedene Gastrollen in fremden Sprechweisen gegeben, in der Mendelssohnschen, in der italienischen und ab und zu auch in gewöhnlichern. Sein bestes Fach kann man das Volksliedartige nennen; Lieder wie „Bergebliche Liebesmüh“ machen einen Eindruck, als wenn man einen feinen gebildeten Mann in seinem Heimatsdialekte sprechen hört, und zwar einem der weniger groben Dialekte, wie z. B. dem rheinischen. Da klingen die guten Einfälle dann noch einmal so frisch. Seine Melodik ist manchmal da etwas kokett, wo es nicht am Platze ist, wie z. B. in dem „Gebet“ (Opus 46), aber die warm musikalischen Regungen, die doch immer wieder zum Vorschein kommen, machen das quitt. Einzelne Lieder freilich sollten seinen Namen nicht tragen, wie z. B. „Die drei Zigeuner“, andre wieder, wie „Der Doctor von Bernkastel“ sind von gemischter Dualität, der Gesammtton ist zu gewöhnlich. Jedoch so herzliche, erheiternde Stellen wie die: „Mein guter Bischof ist so

krank“ freut man sich getroffen zu haben. Unter seinen italienischen Liedern (Opus 23) ist namentlich ein Schifferständchen mit einer vortrefflichen Begleitungsfigur und einem interessanten Mittelsatz zu erwähnen.

Franz Lachner gehört als Liedercomponist einer frühern Periode an. Am meisten gesungen sind seine Lieder mit Begleitung eines zweiten Instrumentes, Cello oder Horn, wie deren in den ersten Jahrzehnten unsers Jahrhunderts viele geschrieben worden sind. Wenn Sänger heute in die Lage kommen, sich zur Befestigung des Muthes noch einen zweiten Solisten an die Seite zu wünschen, ist guter Rath unter der neuern Literatur ziemlich rar. Da sind Reinecke, Würst mit einzelnen Hefen, etwas weiter zurück Franz Lachner, Julius Otto, Louis Spohr, aber sichere Rettung ist nur bei den ältern. Diese einst so beliebte Gattung — warum ist sie aus der Mode gekommen?

Georg Vierling, der durch manch wirkamen Chor bekannt geworden ist, hat zu der neuern Liederliteratur einen stattlichen Theil beigetragen. Sein Talent entwickelt sich am günstigsten bei einfachen Empfindungen und klar ausgesprochenen Pointen. Als Humorist hat er den Männerchören manches Vergnügen bereitet; in seinen „Saffisliedern“, die er für eine Bassstimme schrieb, war er weniger glücklich. Zwei seiner gelungensten Nummern auf dem erotisch-elegischen Gebiete sind „Ach Elsklein, liebes Elsklein“ und „An Dich allein, an Dich.“ Sein bestes, frischestes Werk auf dem Gebiete des Liedes bildet der „Cycclus erotischer Dichtungen“, eine Reihe von breit angelegten Liebesgefängen, die in den leidenschaftlichen Sätzen ungefähr den Ton von Beethovens *Ah perfido* anschlagen und in sehr einfach rührender Weise zu seufzen und zu klagen wissen.

Ein sehr beachtenswerther Liedercomponist ist Carl Reinthaler. Sein besondres Genre ist das halbmelancholische. Bei Dichtungen wie dem „Nachtgesang des Wandrers“ trifft man ihn von dieser Seite. Da entfaltet sich sein Geist ins Weite und spricht mit der Bestimmtheit und freien Festigkeit eines Musikers, der ein Meister ist. Compositionen wie dieses Lied sollten nicht so unbekannt sein. Es ist außerdem für Bass geschrieben, und die Bassisten klagen doch immer über Mangel an geeignetem Vortragstoff. Es gäbe außer den Reiterliedern von Franz von Holstein und einigen Liedern von Joseph Brambach so gut wie nichts neues, hört man sie sagen. Reinthaler ist ein ernst solider Zug eigen, er spricht seine Sprache für sich ohne moderne und auffallende Wendung, aber immer sachgemäß und gehaltvoll, für das Frische wie im „Wanderliede“ so gut den richtigen Ton findend wie für das Mildruhige in Goethes „An den Mond.“ Auch im Grazierösen sind ihm treffliche Lieder zu danken, so vor allem das altväterisch artige „Glockenthürmers Töchterlein“ und das „Ständchen“ mit dem neckischen Schlußrefrain, nicht minder auch im Leidenschaftlichen, was unverkennbar dasjenige Gebiet ist, wo sich die heutigen Componisten am meisten zu Hause fühlen. In dieser Gruppe ist von Reinthaler seine Com-

position von Rückerts „An den Sturmwind“ zu erwähnen, in der ein rauschendes und brausendes Claviermotiv sehr mächtig wirkt.

Ein geborner Liedercomponist ist Albert Dietrich, dessen Sinfonie (in D-moll) die Freundschaft aller derer gewonnen hat, welche für weiche Schwärmerie, für die Ueberschwenglichkeit, für das Sehnen und Träumen des jugendlichen Herzen empfänglich sind. In den Liedern des Componisten tritt seine Persönlichkeit nicht von dieser Seite hervor, wohl aber tragen sie alle den Stempel eines lebendigen und starken Künstlergeistes. Man braucht nur etliche Nummern wie „Sie ist der Lenz“, „Wo weilst du noch immer“, „Du bist ja mein“ anzusehen, um zu wissen, daß hier Herz und Phantasie jeden Augenblick zu einem genialen Aufschwung bereit sind. Wenn er am Schluß der letztgenannten Nummer noch einmal ruft „Du bist ja mein,“ wie stürzt das mächtig über die ganze Composition weg. Darin liegt die Elementarkraft eines lange zurückgehaltenen Herzensschreis. Das ist so eine Kleinigkeit, die aber eben nur dem echten Künstlergeiste möglich ist. Von Dietrich können wir nur recht viele Lieder erbitten. Er ist einer der berufensten Liedercomponisten unter den namhaftern Tonsetzern der Gegenwart.

Auch bei Theodor Kirchner ist es zu beklagen, daß er mit Liedern zurückhält. Allgemein bekannt ist seine Composition von „Sie sagen es wäre die Liebe,“ mit dem er sich überhaupt als Componist brillant einführte. Er hat diesem noch etliche, aber doch nur wenige Hefte nachgeschickt, in denen allen ein einfach gewählter Ton herrscht. Kirchner ist derjenige unter den Liedercomponisten, welcher am nächsten an Schumanns Weise erinnert, schon äußerlich in den Nachspielen und Zwischenspielen der Lieder, in denen er so ganz der Welt, des Publicums und des Sängers vergißt. Besonders hervorzuheben sind unter seinen Liedern die Nummer 2 der Mädchenlieder, eine schöne träumerische Composition, die sich auf einer zarten Claviermusik dahinwiegt und die Ballade „Zwei Könige“ (Opus 10), die wegen der Ruhe der Darstellung, wegen der Sicherheit und Kürze der Schilderung bewundernswerth ist. „Jeder Soll ein König“ kann man von ihr sagen, in jedem Tacte etwas Gewitterstres: die Bassgänge, die Accorde, die Pausen. Alles dient der unheimlichen Spannung, die zum Ganzen gehört. Ein frisches und leichtes Lied von Kirchner „Du wundersüßes Kind“ ist in einer bei Schloß (in Köln) erschienenen Sammlung enthalten. Demselben hat der Componist ein Motto vorgeschrieben:

Altmayer: „Gebt uns ein Lied“ —

Mephisto: „Wenn ihr begehrt, die Menge.“

Die Lieder von Kirchner würden wohl immer begehrt sein, wenn nur das Publicum erst so gewöhnt wäre, sie zu finden wie seine Clavierstücke, in denen er Specialist geworden ist. In der betreffenden Stelle aus „Faust“ fährt übrigens Siebel fort: „Nur auch ein nagelneues Stück.“ Das hat Kirchner nicht mit citirt, denn die nagelneuen Stücke sind wie die weißen Sperlinge. Die Kunst würde

bei dieser Forderung nicht weit reichen. Auch das moderne Lied enthält wirklich „Nagelneues“ sehr wenig. Ich glaube, daß es in der hier in Rede stehenden Periode allerdings einmal versucht worden ist, und werde darauf zurückkommen. Aber etwas Nagelneues liegt in jeder Individualität, und deshalb ist es eine Hauptaufgabe, bei einer Umschau in der Liederproduction der jüngsten Zeit das Individuelle aufzusuchen.

Als Liedercomponisten bleiben unter den namhaften Tonsetzern der jetzigen Periode nur noch Max Bruch übrig, der das Beste seines Wesens, eine kräftige Männlichkeit, namentlich zwei Liedern aufgeprägt hat, die er zu Scheffelschen Dichtungen componirt hat: „Biterolf im Lager vor Alfro“ und „Herbstzeitreigen“, und Carl Goldmark, der prächtige Volkslieder geschrieben hat (in Opus 18), freilich häufig einen schweren Harmonieharnisch liebt. Richard Wagner hat sich mit den kleinen Formen nie eingehend eingelassen, etwa so wie Gutzkow den lyrischen Gedichten ferngeblieben ist. Nur nebenbei sind einige Kleinigkeiten abgefallen, darunter ist ein „Schlummerlied“ bemerkenswerth und namentlich ein tiefsinniges, gesangvolles Stück, das den Titel „Träume“ führt und als „Studie zu Tristan“ bezeichnet ist. F. Kiel, der Componist des Oratoriums „Christus“, hat Lieder wiederholt veröffentlicht, tritt aber nach dieser Richtung nicht besonders hervor. A. E. Grell, der Schöpfer mancher mehrstimmigen Kunstwerke, hat sich mit dem einstimmigen Liede wenig abgegeben. Den ganzen Segen seines Strebens leitete Heinrich Vellermann, Grells Schüler, in diese Gattung. Sein Ave Maria, ein Schulstück, trägt die ganze Fülle des altitalienischen bel canto. Berlin, der Wohnsitz dieser drei letztgenannten Componisten, welches zu Zeiten Reichardts und Zelters, in den Tagen, da die Klopstockschen Oden neu waren, in der Liedercomposition tonangebend war, stellt auch heute noch ein reichliches Contingent von Künstlern auf diesem Felde. Taubert, Eckert (†), Dorn sind allbekannt. Blummer, Radecke, Stern stehen an der Spitze der Jüngern, Bruhn, Lesmann, Wuerst in zweiter Reihe. Wohlklingende, glatte Harmonien, sangbare Melodien findet man als die lobenswerthen Eigenschaften dieser Berliner Schule, Individualität, Empfindungsweisen, Phantasie und Geist treten dahinter zurück. Ab und zu durchbricht wohl einer die Schranken. So L. Ehlerst in seinem duftigen, graziosen Liede „Bei den Bienenstöcken.“ Unter den allerjüngsten begegnet man zwei wahren Talenten, von denen später die Rede sein wird.

Noch ist Carl Grädener, der durch seine Kammermusik bekannt ist, als Liedercomponist zu erwähnen. Sehr bekannt ist von ihm der „Abendreihn“, ein oft gesungnes Stück, das seine Wirkung fast nie verfehlt. Sein Effect liegt im Schluß bei den Worten: „und ist doch kinderleicht“ und beruht auf einem Rückfall aus der Musik in die Prosa, ein Kunstmittel, das dem Componisten sehr nahezuliegen scheint und dem wir auch im „Traum“ (Nr. 5, Opus 50) genau wieder begegnen. Fener „Abendreihn“ ist in einem Cyclus von „Reise- und Wanderliedern“ enthalten, in welchem die ersten Nummern besonders hervor-

treten. Grädeners Lieder haben etwas Geistvolles und verrathen einen scharfen Blick, welcher der Dichtung immer wenigstens ein charakteristisches Motiv abzugewinnen weiß, das sich musikalisch fixiren läßt und dann energisch durchgeführt wird. So entnimmt er einer Dichtung über die heilige Nacht eine Nachtigallenscene, eine Stunde im düstern Eichwald veranschaulicht er uns durch das geheimnißvolle leise Rauschen, in dem Liede „Vor Kälte ist die Luft erstarrt“ läßt er uns das Reiten hören, in dem vom Pagen und der Königstochter läßt er von Anfang an das Entsetzen des Mordes in einer wilden Figur durchklingen. Für wichtige Wendungen hat er frappante und doch einfache musikalische Striche, z. B. für die halbhunterdrückte Verzweiflung des unglücklich liebenden einen Trugschluß. Wo das Gefühl sich allein ergeht oder ausbreiten will, ist Grädener von dem Vorwurf der Trockenheit nicht ganz frei. Eine auffällige Stelle findet sich namentlich in der „Belleida“, wo er sich von den regelmäßigen Vierteln nicht trennen kann, obgleich der Dichter Schwingen ansetzt, denen nur ein breiter Gesang in langen Tönen entspricht. Wer die „Liebestreu“ von Brahms kennt, wird sich wundern, dieses Gedicht bei Grädener als scherzendes Redespiel behandelt zu sehen.

Als Liedercomponist sehr beachtenswerth erscheint ein Landsmann des Genannten, Cornelius Gurlitt. Er hat sich der plattdeutschen Dichtung angenommen, um welche sich die Componisten im Ganzen wenig gekümmert haben, (nur von Fritz Becker in Schwerin ist mir noch ein Heft Lieder in diesem treuherzigen Dialecte vorgekommen). Die Lieder welche Gurlitt aus Klaus Groths „Quickborn“ entnommen hat, sind aber mit beigeſetztem Hochdeuſch gedruckt, und außerdem hat der Componist auch viele hochdeuſche Gedichte in Muſik geſetzt, ſo daß er allgemein zugänglich iſt. Wir lernen in ihm eine Perſönlichkeit kennen, die ſich mit beſtimmten Grenzen beſcheidet, die mit gebrochenen Herzen und mit ſtarken Leidenschaften nicht anbindet, aber dafür die freundlichen Scenen des täglichen Lebens mit einer köſtlicher Friſche und Lebendigkeit und ganz einfach darzuſtellen weiß. Gurlitts Lieder haben den einheimelnden Ton der Kinderwelt und der ländlichen Idylle, nicht in der Muerbachſchen Miſance, wohl aber in der Echtheit Fritz Reuters. Da iſt ein Lied darunter, in dem der Werber ſich anſchickt, dem Mädchen das Geſtändniß zu machen. Allemal wenn er ſoweit iſt, das entſcheidende Wort zu ſprechen, ſagt ſie „Zehann, ick mutt fort.“ Man braucht nur dieſe eine Stelle zu ſehen in der Miſchung von Liebesdruck und Verſchämtheit, die ihr Gurlitt gegeben hat, und man wird mit dem Componiſten Freundschaft ſchließen. Hervorzuheben iſt noch ſein prachtvoll lebendiges, in Luſt dahinjagendes „Waldlied“ und ein „Regenlied.“ Das letztre iſt ein Kindergeſang, eine ſo einfache Melodie, wie ſie die Kleinen beim Spielen gern anſtimmen, und iſt in das Bereich der Kunſt nur dadurch gezogen, daß der Componiſt die einzelnen Verſe jeden mit einer neuen Begleitung bringt. Obwohl auch dieſe Variationen in der elementarſten Weiſe ſich von einander unterſcheiden, iſt das Ganze wunderhüßlich und richtig kindermäßig.

Etliche von Gurkitts Liedern sind mit Biquetten geschmückt. Daraus kann man schließen, daß sie einer fernern Periode angehören. Wenn wir sie trotzdem mit vorgeführt haben, so geschah es in der Erwägung, daß traurigerweise so viele lebensfähige, gehaltvolle Lieder vom Nachwuchs nicht eigentlich überholt, sondern einfach erstickt werden. Die Hefte liegen bei den Herausgebern vergraben, die Componisten, wenn sie gestorben sind, werden vergessen, wie die Berliner D. Thiesen (Kaukasisches Volkslied) und Th. de Witt; leben sie noch, verstummen sie vor der Zeit. Dies ist der Fall mit Otto Scherzer z. B., dem kürzlich in diesen Blättern ein besondrer Aufsatz: „Ein übersehener Liedersänger“ gewidmet worden ist, mit Gotthard Wöhler, der, obwohl er noch in einem schaffenskräftigen Alter steht, schon lange nichts mehr hat von sich hören lassen. Einst, in den fünfziger Jahren, spielte Wöhler die Balladenharfe als einer der ersten, er war sehr reich an treffenden Klängen, wenn es etwas mit Musik zu beschreiben galt. Vielleicht nimmt sich ein und der andre Sänger gelegentlich seiner Composition vom „Pagen und der Königstochter“ an. Es ist Sache der Musikschriftsteller und der Verleger, solche vereinzelt und unbekannt Schätze zu retten. Letztern namentlich steht nach dieser Seite hin eine sehr schöne und lohnende Thätigkeit bevor. Die bekannte Verlags-handlung von Peters hat mit dem „Gurschmann-Album“ einen guten Anfang gemacht. Von den speciellen Liedersängern der Vergangenheit dürfte sich vielleicht ein ähnlicher Versuch mit Dessauer lohnen. Zum Fortfahren bietet dann die Production der letzten Periode eine überreiche Ausbeute. Eine Gesamtherausgabe der Lieder von Rubinstein z. B. wäre eine mißliche Sache, aber die besten davon in einem Album zusammenzustellen, würde ein dankbares Unternehmen sein. Ähnlich verhält es sich mit Lassen, mit Reinecke. Es sind die Zeit her sehr oft Lieder-sammlungen und zwar von verschiedenen Handlungen veranstaltet worden. Man verfuhr dabei in der Regel so, daß man die beliebtesten Liedercomponisten um je einen Beitrag bat. Das ist verkehrt. Eine große Sammlung wirklich guter Lieder könnte jeder Verleger leicht fertig bringen, wenn er aus dem gedruckten Vorrath der laufenden Periode die Nummern aussuchte, die, obwohl höchst werthvoll, doch unbekannt sind. Auf die Weise kann eine Anzahl Componisten der Vergessenheit entzogen werden, die eine Dosis Unsterblichkeit verdienen, aber in der Doffentlichkeit durchzudringen nicht das Glück gehabt haben.

Wir werden uns den Talenten, deren Lieder die Aufmerksamkeit des Publicums erhalten werden oder sollten, bald zuwenden. Ehe wir jedoch von den Tonsetzern, deren Namen bereits weit bekannt sind, ganz Abschied nehmen, haben wir uns noch zwei vorbehalten, die für die Geschichte des modernen Liedes Größen ersten Ranges bedeuten: Robert Franz und Adolf Jensen. (Schluß folgt.)

