



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 :  
(Schluß.)

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

Dinge zu unternehmen gelernt hat? Und ist es denn weiter zu verwundern, wenn dieses feiernde, trinkende und hungernde Volk, dessen ganzer Erwerb seit Jahren in die Hände von Schenkjuden, Bucherern, Hehlern, harten Pächtern und andern Juden übergang, zuletzt gern auf irgend welche Einflüsterungen hin die Hand hebt und auf alle Juden losschlägt? Es ist höchst lächerlich zu sehen, wie viele liberalisirende Politiker schamroth werden bei diesem Anblick und es für eine Schmach des gefegneten und berühmten neunzehnten Jahrhunderts erklären. Es ist das meiner Meinung nach vielmehr so naturale, daß es schwer als turpe zu bezeichnen ist. Denn die Agrarzustände sind eben solche, daß sie zu gewaltfamen Bewegungen hindrängen, und der Jude in Rußland hat härtere Fäuste, als sein Vorgänger in der Leihherrschaft über die Bauern, der Adel, hatte. Der Jude ist noch der einzige, der Gewalt über den Bauern hat, und er gebraucht sie so, wie man das ja genugsam kennt. Es gehört die ganze, außerordentliche Trägheit und Geduld im Ertragen des Russen dazu, um diesem Leihherrscher nicht öfter und schneller an den Hals zu springen, und es wäre recht thöricht, wenn man auf die Judenhege einfach mit der Vollberechtigung der Juden antworten wollte, wie so viele verlangen. Das hieße eine bessere und größere Auflage der Judenhege vorbereiten.

Nach alledem meine ich, daß sowohl revolutionäre Bewegung als Judenhaß in den traurigen materiellen Zuständen des Landes ihre Wurzel haben und daß der stetige Rückgang des Wohlstandes und der Productionskraft in der großen Masse der Bevölkerung, die fortdauernde Verschlimmerung der agraren Verhältnisse das Besorgnißerregendste von allem sei, was trotz Nihilismus, Judenhege u. s. w. das heutige Rußland bewegt.



## Das deutsche Lied seit Robert Schumann.

Von Hermann Kretschmar.

(Schluß.)



Robert Franz und Adolf Jensen sind Specialisten des Liedes, und zwar Robert Franz mit voller Absicht, Adolf Jensen wider seinen Willen. In den letzten Jahren seines leider allzu kurzen Lebens hat Jensen sich mit sehr interessanten Compositionen den Freunden des Clavierspiels nähergebracht. Aber was er auf diesem, was er überhaupt auf instrumentalem Gebiete, was er an Chorwerken

veröffentlichte, das alles zusammengenommen bildet nur eine Handvoll gegen die Fülle von Liedern, aus denen sich sein Denkmal für die Geschichte der Musik aufbaut. Jensen ist in seinem vollen Streben abberufen worden, mitten aus einer Entwicklung, deren Endziel wir vermuthen, aber nicht bestimmen können. Als Liedercomponist steht er vor uns in zarter Jünglingsgestalt mit einem fein belebten, aber blassen Antlitz. Seine musikalische Sprache ist bilderreich und gewählt, aber von einer Weichheit, die über das Normale hinausgeht und vielleicht von jeher die Folge physischer Leiden war. Die Empfänglichkeit seines Gemüthes war zur Empfindsamkeit gesteigert, und was vor seine rege Phantasie trat, hatte erst einen leichten Schleier der Melancholie zu durchdringen. In dieser Eigenheit lag ein Reiz seines Talentes und zugleich eine Schwäche desselben. Er ist sich derselben in der Mitte seiner Schaffenszeit bewußt geworden, denn wir sehen ihn von da ab dagegen ankämpfen, einmal dadurch daß er sich in seinen Gesangcompositionen Stoffen zuwendete, die kleine Schwärmereien ausschlossen, sodann indem er den Vorrath seiner musikalischen Ausdrucksmittel zu vergrößern suchte. Da machte er sich über Scheffelsche Studentenlieder her, über Dichtungen von ausgesprochener Kraft, in denen kernige Männer spaßen und trogen, über altenglische und schottische Balladen, die mit dem vergossenen Blute nicht sparen. Und in seiner Musik fing er an zu imitiren und zu fugiren, ging den alten Meistern des Contrapunktes nach und brachte aus den neuen „Musikdramen“ das aufgeregte Leben der Instrumente auf das begleitende Clavier. Als Jensen mitten auf dem neuen Wege stand, erlosch seine Fackel. Die Gesangcompositionen der zweiten Hälfte bringen einen Zuwachs von Leidenschaft und manchen gewaltigen Ausbruch der Seelenerschütterung; auch in den mildern Stimmungen der Wehmuth und der Sehnsucht weist diese spätere Periode einzelne Perlen auf, wie die „Heimatglocken.“ Im allgemeinen aber wird das Gesamtbild von Jensens Schaffen durch die Lieder der ersten Hälfte — bis Opus 35 vielleicht zu rechnen — bestimmt werden. Was ihm hier zur Liebhaberei geworden und was ihn zum Manieristen macht, das hat er nicht abzulegen vermocht. Man vergleiche nur Lieder, die an den entgegengesetzten Enden seiner Productionszeit liegen, „Murmeldes Lüftchen“ z. B. und „Erlkönigs Tochter.“ Sind das nicht wörtlich dieselben chromatischen Zwischenspiele hier wie dort, dieselben verminderten Septimenaccorde, wo etwas betont werden soll, dieselbe Anmuth in den Melodiewendungen, dieselben Vorzüge und Schwächen? Die Frische der Erfindung setzt die Lieder seiner frühern Jahre über die der spätern, denen seine Muße zuweilen im Zustande einer gewissen Abspannung nahegetreten zu sein scheint. Das Beste Jensens liegt in seiner mittlern Periode, wo er die beiden Cyklen der „Margarethen-Lieder“ und Chamisso's „Dolorosa“ componirte. Jensen war ein einseitiges Talent, aber innerhalb seiner Grenzen unererschöpflich reich an musikalischer Erfindung und befähigt, ein einfaches, kleines poetisches Gebild mit soviel hübschen musikalischen Einfällen zu glossiren, daß man ihn wegen dieser

Fruchtbarkeit mit Schubert vergleichen könnte. Man thut gut, seine unvermeidliche ewige Nüchternheit stillschweigend mit in den Kauf zu nehmen, sie ist nur ein Vorhaus, das auf die Mehrzahl der Musikliebhaber sogar — wenn man auch sagen möchte leider — anziehend wirkt. Der eigentliche Senses, der dahinter steckt, ist eine ungewöhnlich lebendige und schwärmerische Natur. Eigen ist es, daß er sich durch die Traurigkeit, mit der er ein Lied beginnt, zuweilen geradezu durchsingt, wie er umgekehrt auch manchmal aus dem fröhlichen Ton auf eine ganz ebenso unerklärliche Weise in einen nachdenklichen und fragenden einlenkt, z. B. in dem graziösesten seiner munteren spanischen Lieder „Am Ufer des Flusses, des Manzanares“ am Schlusse des ersten Verses. Dieses Zueinandererschillern entgegengesetzter Stimmungen ist ja auch ein Schubertscher Zug und zeigt, wenn es so natürlich zustande kommt wie bei Senses, unbestreitbar auf eine ungewöhnliche, wenn auch subjectiv bedingte Tiefe alles Fühlens und Anschauens. Daß ihm diese eigen war, hat er oft genug bewiesen. So viele auch mit und nach ihm das allbekannte „Lehn Deine Wang' an meine Wang'“ componirt haben, dem Mittelsatz in den wenigen einfachen Lauten eine so ahnungsvolle Stimmung zu geben, ist keinem gelungen. Und wo er in der Auffassung entschieden fehlerhaft und mit seiner Behmuth zur un rechten Zeit auftritt, niemand kann ihm gram sein, denn er thut alles mit der reizendsten Anmuth und einer entzückenden Artigkeit, daß man sich trotz des offenbaren Gegentheils fragen möchte: Hat er nicht doch Recht? Ich glaube verständlich zu sein, wenn ich auf das kleine Lied „Und schläfst Du, mein Mädchen“ verweise.

Ueber die laufende Periode der Liederproduction erstreckt sich der Einfluß Senses in ersichtlicher Weise. Niemand außer Mendelssohn und Chopin hat von den hervorragenden Tonsetzern des 19. Jahrhunderts seine Zeit, d. h. deren Durchschnittsgeist, so beherrscht wie Senses. Auch in der kräftigsten Zeit bleibt immer noch eine Majorität, aus Frauen und weiblichen Männern gebildet, die die weichlichen Künstler bevorzugt. Aus diesem Grunde wird die Musikgeschichte der spätern Zeit jedenfalls von Senses als von einer ersten Größe in der Liedercomposition des 19. Jahrhunderts Notiz nehmen müssen. Ob seine Lieder selbst einen Wechsel des Geschmacks lange überdauern werden, scheint fraglich. Wahrscheinlich nicht. Denn ihre musikalische Eigenthümlichkeit beruht vorwiegend auf dem harmonischen Material. Dieses aber ist der Verwitterung so arg ausgesetzt wie nichts andres.

Robert Franz ist Adolph Senses an Geist und Kunst weit überlegen. Senses interessiert dadurch, wie er auf alle Bilder und Gedanken eine ganz bestimmte subjective Empfindung überträgt, Franz imponirt durch die Meisterschaft, mit der er die Dinge in ihrer eigensten Art sprechen läßt. Das non mihi res, sed me subjungere rebus des Horaz enthält kurz die Kritik über beide Künstler. Franz ist eine universelle Natur im Vergleich zu Senses. Dem Maßstabe, der für Schubert und für Beethoven paßt, ist er zwar nicht gewachsen; und diese

Uebertreibung in der Bewunderung hat, wie bekannt, eine andre in der Herabsetzung zur Folge gehabt. Es ist eine unliebame Aufgabe der historischen Kritik, an den Meistern, denen wir Dank schuldig sind, das herauszufuchen, was ihnen fehlt. Wir andern thun besser uns lediglich an das zu halten, was sie bieten. Und das ist bei Franz viel und es ist ein eignes. Alle Abzüge, die an dem Talente von Robert Franz gemacht worden sind, zugegeben, so bleibt doch das eine an ihm, worin ihn niemand übertrifft: das ist die energische Hingebung an die Dichtung. Energisch ist allerdings zu wenig gesagt, es ist etwas von dem altberühmten furor teutonicus, eine ganz beträchtliche Dosis Ungeftüm in dieser Hingabe. Mit Leib und Leben wirft sich der Componist in die Situation, mit einer Festigkeit und Bestimmtheit, welche überwältigt und fortreißt. Das macht ihn in allen starken Situationen unwiderstehlich; wo die Leidenschaften toben, die Gefühle sich empören, da ragt er in kräftiger, granitfester Männlichkeit wie ein Fels aus dem Gisch der sich bäumenden Wogen. Daß er mit dieser schweren Constitution manches zarte Dichterstückchen ein wenig drückt, wer will das tadeln? Es ist ganz gewiß rührend, wie er mit Blumenfachen, mit den Rosen, die sich beklagen, mit den artigen Lügen Heinrich Heines und mit ähnlichem Spielzeug des modischen Gefühls sich zurechtfindet, und ich will der letzte sein, der ihm angesichts eines Liedes wie „Der Mond ist schlafen gangen“ eine ganz eigne Virtuosität im Anmuthigen abstreitet. Seine Gegner haben gerade diesen Liedern den Vorwurf des Gesuchten gemacht. Das ist zu viel gesagt; aber es liegt etwas richtiges darin. Wenn wir den Franz, welchen wir in Liedern wie „Im Herbst“ und in „Genesung“ treffen, mit dem vergleichen, welcher „Aus meinen großen Schmerzen“ und „Am Rhein, am heil'gen Strome“, „Weißt Du noch“, sogar „Es hat die Rose sich beklagt“ geschrieben hat, so können wir gar nicht darüber im Zweifel sein, wo die Natur des Componisten sich voll und ungehindert präsentirt. Das ist im Starken und Leidenschaftlichen und bei den gewaltigen Ausbrüchen eines tief erschütterten Gefühls. Es ist kein Zufall, daß wir unter den Liedern von Franz keins haben, wo eine völlig ungetrübte Fröhlichkeit dahinrauscht, keinen tausenden Subelhymnus etwa in der Art von Schumanns „Wohlauf noch getrunken“; es ist kein Zufall, daß die Lieder der Lebenslust, wie das prächtige „Willkommen, mein Wald“ die Minderzahl bilden. Sein Naturell neigt dem Dämonischen zu, und ein Rest von Melancholie hängt auch noch über den Tändeleien der Sentimentalität und Anmuth, die er componirt hat. Sie bilden nicht so sehr sein natürliches Fach als die grandiosen Stimmungen; manchmal erscheint er darin wie Hercules am Spinnrade, oder er krümmt sich wie ein getretner Wurm, während eine artige Verbeugung genügte. Aber auch da, wo wir ihn in einer Rolle sehen, für die er von Haus aus nicht paßt, entwickelt er eine Meisterschaft der Form, die Staunen erregen kann. Er hat jederzeit einen Reichthum an feinen Details, der diese kleinen Lieder zu wahren Leckerbissen für den Kenner macht, während sie in

ihrer einfachen Structur auch dem Vermögen des gemeinen Mannes zugänglich erscheinen. In dieser Beziehung hat Franz das höchste geleistet, was sich im strophischen Liede vielleicht erreichen läßt, man kann sie als das Ideal der Gattung bezeichnen. Sie sind einheitlich und reichhaltig, populär und vornehm zugleich und bergen in ihrer scheinbaren Einfachheit eine Fülle von eigenthümlicher und regster Empfindung, Phantasie und hoher Kunst. Das technische Mittel, welches er bevorzugt und mit einer ihm ganz eignen Gewandtheit anwendet, ist die Modulation. Sie unterscheidet sich bei ihm von der Weise der Manieristen, die wie Jensen ihre Lieblingsausweichungen immer wieder bringen, vollständig und beruht auf einem erweiterten und beweglichen Tonartsystem, auf dessen Beziehung zu Meistern wie Bach und zu den sogenannten Kirchentönen mit Recht aufmerksam gemacht worden ist. Abweichend von dem modernen Brauche, der die Quint bevorzugt, lenkt Franz seine Harmonie gern in die Terz. Während andre Vorder- und Nachsatz — beispielsweise — über C und G laufen lassen, wählt Franz C und E oder C und A als Tonalitätsverhältniß. Das giebt schon allein seinen Liedern ein abstechendes Aeußere. Seine musikalische Genialität und Inspiration beruht aber darauf nicht. Diese bligt vielmehr aus der frappanten Verwendung von an sich ganz einfachen Accorden. Wie schmettert doch jene Stelle in dem Liede „Im Herbst“ ein, wo der Sänger klagt „Setz geh' ich allein.“ Und was macht die große Wirkung? Es ist ein einfacher Quartsextaccord. Ein ähnlicher Fall ist leicht zu ersehen bei einem andern weltbekannten Liede von Franz, der „Widmung.“ Da thut ein Dominantseptimenaccord die Wunder bei den Worten „was jetzt und einst und ewig Dein.“

Ambros hat Franz einen Stimmungsliriker genannt im Gegensatz zu Franz Schubert, den er als Situationsliriker bezeichnet. Man kann den Gegensatz gelten lassen, angesichts der Thatsache, daß Franz auch bewegte und spannende Vorgänge gern in ein ruhiges oder doch festgeschlossnes Bild faßt, wie jedermann aus „Stille Sicherheit“ oder „Derweil ich schlafen lag“ ersehen kann. Eigentlich aber liegt die Sache doch etwas anders. Franz hält sich nicht einseitig und ausschließlich an die Stimmung und ignoriert die Situation, ebenso wenig wie Schubert vor lauter Scene und Handlung die Stimmung vergißt. Aber wenn wir bei Schubert z. B. den „Feierabend“ aufschlagen, finden wir eine Nuance, die das alte Lied, dessen bewußter Meister Franz in unsrer Gegenwart ist, das Volkslied nicht kennt. Da treten auf einmal Personen auf und sprechen in ihrer eignen Sprache, der Müller in der seinen, das Mädchen in der ihrigen. Das Volkslied hat aber nur eine Person für den Vortrag: das ist der Componist, der den ganzen Vorgang allein besingt. Dieses dramatische Element ist von Schubert nicht erfunden worden. Es liegt in manchem Tanzliede Thomas Morleys, es liegt in andern Stücken der Madrigalenliteratur. Es findet sich unter dem musikalischen Zeitvertreib des achtzehnten Jahrhunderts in den Bettelzechs, Judenquartetten und Trinkgesängen, die als Lieder passirten und eigentlich Operscenen

waren. Schubert hat es nur im Clavierliede zu besondrer Geltung gebracht. Da begegnete es denn neuerdings dem Zeitgeiste, der allem Versteckspielen abhold zu sein scheint. Er hat die Maler und den Bildhauer aus den Allegorien herausgetrieben, hat den lyrischen Dichtern das Vergnügen an der gegenstandslosen Gefühlschwärmerei verdorben und schließlich auch in der Musik der Alleinherrschaft des unbestimmten Tonbehagens zu wehren gesucht. In die Orchester brachte er wieder die Programmsinfonien und Ouverturen, aufs Clavier die Charakterstücke, und im Liede hat er sich eine eingehende Beachtung der Personen und der Situation aus, um die es sich in den Gedichten handelt. Er ersuchte die Componisten, sich doch einmal ganz genau hineinzuversetzen in den augenblicklichen Zustand der Leute, die soeben etwas erleben oder fühlen, was der Dichtung werth ist. Er veranlaßte sie, diese Leute sich so vorzustellen, wie sie im Augenblicke sind, wo sie sind und wie sie sich da gerade geben. Und so sollten sie es nun auch darstellen, sie sollten sich mit ihrer Musik ein wenig dem nähern, was sonst die Aufgabe der Malerei und des Schauspielers ist. Dieser Forderung gaben nun auch viele Liedercomponisten hin und wieder, die einen im geringern, andre im stärkern Grade Gehör. So erhielten wir neben dem alten Volksliede und seiner künstlerischen Nachkommenschaft das dramatische Lied.

Am schärfsten und bedeutendsten wird dasselbe durch Franz Liszt repräsentirt, den man unbeschadet alles dessen, was man gegen seine Orchesterwerke auf dem Herzen haben mag, in diesem Genre als einen vollen Meister gelten lassen muß. Und zwar hat er sich in dieser Stellung eine Höhe ausgesucht, zu welcher die Wallfahrten nicht ausbleiben werden. Liszt componirt die Gedichte mit der Activität eines Schauspielers. Vielleicht würde Davison so Lieder componirt haben, wenn er diese Fähigkeit besessen hätte. Er unterscheidet sich scharf von andern, auch denen, die die Richtung theilen. Während andern die Situation immer etwas Fertiges ist, so ist sie für Liszt ein Werden, ein in Bewegung begriffenes. Er geht direct auf den kritischen Moment los und stellt die handelnde oder leidende Person dar, wie sie in demselben ist, geschüttelt und betäubt, in der Unruhe des drängenden Entschlusses oder im Träumen der aufdämmernden Empfindung, wie es kommt; aber immer in einem vollständigen scenischen Bilde, das bis in die kleinsten Details, bis auf Posen und Gesticulationen getreu und belebt ist. Daher kommt es, daß dem einen und dem andern seiner Lieder, wie z. B. der Goethischen „Mignon,“ ein Rest von Bühnenpathos und Theatralischem anhängt, durch den man sich erst durcharbeiten muß, um auf den Kern zu kommen. Bei einzelnen bleibt auch etwas barockes, aber in den meisten Fällen ist das Resultat von Liszts Methode das der vollendeten Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit. Das reißt fort und mitten hinein. Mitten hinein in das Gähren der Seele, in ihr Sinnen und Denken, mitten hinein an Ort und Stelle. Das giebt einen Localton, der jede Unbestimmtheit ausschließt. Wir fühlen den Druck der Wände, die das stille Kämmerlein umschließen, wir starren in die baumlose Dede, in der

die Fichte vereinsamt schwankt, und wir erquicken uns an der Frische des bergbekränzten Flußthales, das der Frühling eben schmückt. Nichts von der poetischen Kraft, die dem Componisten eigen, bleibt latent. Diese Lieder sind mit der äußersten Energie der Phantasie geschrieben. Sie giebt ihnen oft etwas Fieberhaftes, wo Leidenschaften spielen, etwas Visionäres und Entrücktes, wo stille Gedanken walten. Nicht alle kann man eigentlich als dramatisch bezeichnen. Bei einem Gedichte wie „Es muß ein Wunderbares sein“ schließt der Text die wirkliche Dramatik aus. Aber ein frappantes Augenblicksbild hat Liszt doch daraus gemacht und uns eine junge Person hingezeichnet, deren Herz noch einer geschlossnen Knospe gleicht, die die Liebe noch nicht kennt und nun in der Abendstunde von Ahnen und Sehnen durchzogen wird. Was auch die Gedichte bringen, wie Liszt sie behandelt im Vergleich zu andern, ist es immer ungefähr der Unterschied wie zwischen der Novelle in Briefform oder in einer andern Art der directen Erzählung durch die Betheiligten und andererseits der Darstellung durch den unbetheiligten Schriftsteller.

Ganz selbstverständlich hat diese eigne Art der Anschauung auch die Form der Lisztschen Lieder beeinflusst. Viele von ihnen haben etwas Rhapsodisches, Improvisirtes, die Melodie kommt absatzweise, nicht im fortlaufenden Gleichmaß. Sie ist oft nicht ein Gesang, sondern eine Declamation, ein Sprechen im Hin- und Herstarren; der Sänger schweigt auch viel und lauscht dem Clavier. Das gehört alles zur dramatischen Darstellung, die nicht vom Concertgesang und Ohrenschmaus ausgehen kann. Es hängt damit auch zusammen, daß wir oft verschiedene Personen zu hören glauben. Die eine ruft erschreckt und aufgeregt: „Wo weilt er?“ Eine andre antwortet geisterhaft: „Im kalten, im schaurigen Land.“ Oben schreit es: „Vergiftet sind meine Lieder!“ In der Tiefe fährt es fort: „Wie könnt' es anders sein!“ Man würde aber auf ganz falschem Wege sein, wenn man diese Lieder für formlos hielte. Keineswegs sind sie das. Trotz des Abbrechens, Aufhaltens, Pausirens, bei allem Wechsel der Motive und Rhythmen, trotz aller Symptome der Unregelmäßigkeit, die diese Gesänge im Aeußern häufiger tragen als die andrer Componisten, nie sind sie zerfallen und zusammenhanglos. Im Gegentheil einheitlicher als viele, wenn auch das Band, das die Theile an einander heftet, nicht immer an der offnen Seite liegt. Man fühlt immer den Brennpunkt durch, in dem die Worte gesammelt wurden, und wie sie als ein festes, ganzes Bild concipirt sind, wirken sie auch als Ganzes fesselnd und übersichtlich. Sie sind das Product der Freiheit, aber einer genialen Freiheit. Uebrigens hat Liszt auch verschiedene ganz einfache Lieder geschrieben, in geschlossener und volkstümlicher Melodie. In den acht Heften, die die Lisztschen Lieder gesammelt bringen, mag man sich umsehen. Die Clavierbegleitung ist durchweg leicht; der Gesang ist es theilweise; häufig wird er durch die Chromatik schwierig und durch die Anforderungen an den Vortrag. Der individuelle Geschmack wird für und gegen entscheiden, vorbeigehen darf niemand an ihnen, wer das Lied der Gegen-

wart studiren will. Wenn die Richtung, die Liszt eingeschlagen hat, die ausschließliche werden sollte, wäre es ein Unglück, neben andern aber ist sie unbestreitbar eine Bereicherung der Gattung.

Eine eigentliche Lisztsche Schule giebt es nicht, wie wir überhaupt keine Componistenschulen mehr haben. Aber man kann etliche Tonsetzer nennen, die hin und wieder ein Gedicht in derselben oder in ähnlicher Weise wie Liszt behandeln, am frappantesten und täuschend ähnlich Felix Dräsecke in „Helges Treue.“ Auch manche von Rubinsteins Liedern haben den Lisztschen Stil. Soweit er auf Lebhaftigkeit des Temperaments beruht, finden wir ihn bei dem Stuttgarter Componisten Joseph Huber, der allen denen bekannt sein wird, welche die Neuerungen auf dem Operngebiete eingehender verfolgt haben. Die hier in Frage stehende Richtung des dramatischen Liedes repräsentirt er namentlich in einer Composition eines Gedichts von Peter Lohmann, „Liebeserwachen.“ Höchst bedeutende Beiträge zum dramatischen Liede hat Peter Cornelius geliefert. Der Cyklus „Trauer und Trost“ enthält zwei Nummern: „Ein Ton“ und „An den Traum,“ welche von Liszt selbst geschrieben sein könnten. Das sind psychologische Prozesse in der vollständigsten Naturtreue wiedergegeben, die Kunst hat ihnen nur alles abstoßend äußerliche abgestreift. Der Vorgang ist folgender: Einem Gatten, dem die geliebte Frau vor kurzem gestorben, geht ein Ton durch den Kopf, welcher ihm das Grabgeläute, die letzten Worte der Verschiednen und andre das traurige Ereigniß begleitende Umstände vor die Erinnerung bringt. Auf diesem einen Ton ruht nun das ganze Lied hindurch der Gesang, wenn man in dem Falle von einem Gesang sprechen will. Es ist Declamiren, ausdrucksvolles Sprechen und Stammeln, das einen ganz ergreifenden Eindruck hinterlassen kann und das Entrücktsein, das schmerzlich matte Sehnen, welches der Componist im Auge hatte, besser trifft als irgend etwas andres. Im Clavier erklingt dazu eine ernste Musik in breiten Harmonien. Das andere „An den Traum“ ist das Gegenbild dazu. Hier liegt der eine Ton im Instrument vom Anfang bis zu Ende und bezeichnet den festgenagelten Zustand der Phantasie. Diese beiden Lieder sind zugleich compositorische Kunststücke und zeigen Peter Cornelius in der technischen Meisterschaft, über die er gebot. Auch nach dieser Seite hin ist er einer der bemerkenswerthesten Liedercomponisten unsrer Periode. In allen seinen Liederheften finden sich Proben einer seltenen Beherrschung des Contrapunktes. Er handhabte ihn spielend leicht, und daher stand er ihm auch für poetisch sinnige Aufgaben zu Diensten. Cornelius war ein weibliches Naturell. Allen seinen Compositionen liegt etwas von der Zurückhaltung edler Frauen aufgeprägt, dem Ueberschäumenden und Bacchantischen geht er aus dem Wege, die letzten Trümpfe spielt er niemals aus. Alles aber ist bei ihm herzlich; naiv und kindlich freut er sich, wenn er auch sehr, sehr ernst und tiefinnig sein kann. Cornelius hat die Texte seiner Lieder größtentheils selbst gedichtet. Er war literarisch sehr sattelfest, ein geschätzter Mitarbeiter vieler Zeitschriften. Ein

Bändchen seiner Gedichte ist bei Heckenast in Pest erschienen, manche Nummern desselben sind von andern Componisten (Lassen, Lizzt) componirt worden. Von seinen Compositionen sind vielleicht die „Weihnachtslieder“ am bekanntesten und am besten geeignet, die Freundschaft mit diesem originellen und liebenswürdigen Geiste zu vermitteln.

Leider ist Cornelius nicht sehr alt geworden. Im Jahre 1824 geboren, starb er im Jahre 1874 als Lehrer an der königlichen Musikschule zu München. Doch hat er wenigstens das Mannesalter erreicht. Zwei andre Liedercomponisten aber, von denen die Kunst sehr viel zu erwarten hatte, wurden ihr schon als Jünglinge entrißen. Es sind Hugo Brückler und Wilhelm Claußen. Jeder von beiden hat nur zwei Hefte veröffentlichen können, aber darin ist so viel schönes, daß ihre Namen nicht vergessen werden dürfen. Brückler componirte die Lieder aus Scheffels „Trompeter von Säckingen.“ Man möchte sagen: „auch“ Brückler, denn diese Gedichte scheinen unsern jungen Componisten fast zu einem obligaten Penſum geworden zu sein. Brückler hat mit einzelnen den Vogel abgeschossen und gewinnt sich jeden zum Freunde, der für echtes Musikantenblut ein Verständniß hat. Denn dies rollt darin. Die Lieder sind zum Theil mit einer Einfachheit und Leichtigkeit geschrieben, die ihnen etwas volksthümliches giebt und treffen dabei doch den Ernst, wo er in der Dichtung liegt, in tiefer und interessanter Art. Das Anziehendste des ganzen Cylklus ist das erste: „Als ich zum ersten Mal Dich sah.“ In diesem liegt die Trompeterpoesie so nett und keck da, daß sie jeder mit Händen greifen kann. Ein reines Postillonmotiv leitet den Gesang ein und umschwebt die langen Noten. Im zweiten Hefte ist es die Anfangsnummer „Lindduftig hält die Maiennacht“, der man den Preis geben wird. In der Begleitung fällt sie etwas aus dem naiven Tone, den Brückler sonst so gelungen für seinen Trompeter durchführt. Während Brückler in die Welt keck und geradezu hineinsieht, ist Claußen mehr eine Träumernatur, die mit halbgeschloſſnem Auge dahinwandelt. Ob er nach den Sternen blickt, ob auf das Schilf, das am Weiher steht, was er auch singt, immer thut er es mit einer Melancholie, die uns anzieht und rührt, weil sie so ungesucht ist. Sie muß tief im Wesen des Künstlers begründet gewesen sein, dessen Jugend durch Kränklichkeit getrübt war. Wir sehen in den Liedern den Kampf gegen das Schicksal, ohne daß der Componist es wollte. Er war ein origineller Musiker, geschickt und im Besitze einer selbständigen Ausdrucksweise, und kein Zweifel, wer seine Lieder kennen lernt, wird sie zu dem Besten und Tesselndsten zählen, was man in der neuern Liederliteratur finden kann.

Da wir gerade bei Talenten verweilen, die das nicht gefunden haben, was sie verdienten, so wollen wir gleich noch Hugo Ulrich anreihen. Bekannt ist er als Bearbeiter und durch seine vierhändigen Arrangements classischer Orchesterwerke. Mancher Musikfreund weiß vielleicht auch das noch von ihm, daß er zwei Sinfonien geschrieben hat, deren erste (Sinfonie triumphale) in den fünf-

ziger Jahren einen ehrenvollen Preis erhielt. Er war im Jahre 1827 geboren und starb vor neun Jahren in Berlin, wie man sagt, in sehr traurigen Verhältnissen. Seine Lieder zeigen ihn als eine musikalisch groß angelegte Natur, als einen Meister des breiten Entwurfes, der gewaltigen Steigerungen und des sprechenden melodischen Ausdruckes, als einen Menschen von solcher Tiefe, daß man sich fragen möchte: Warum ist dieser begabte, tüchtige Künstler nicht unser zweiter Brahms geworden? Keiner anderer ist mir vorgekommen, der diesem großen Meister so verwandt genannt werden kann wie Hugo Ulrich. Seine Lieder sind nicht alle gleich im Werth. Einzelne stehen an der Grenze der landläufigen Sentimentalität, über andern liegt etwas subjectiv beschränktes, das die Fröhlichkeit dämpft und dem Jubel im Glück etwas Nervöses giebt, aber die meisten sind Leistungen eines Meisters. Herzrührender Ausdruck, mächtiger Aufbau, kühne Harmonien, Wärme und Gluth der Stimmung, frappante Naturtöne, Natürlichkeit und Fluß in der ganzen Darstellung — alles Kennzeichen der genialen Begabung und der erworbenen Meisterschaft — man findet sie in den Liedern Hugo Ulrichs. Er ist ohne Zweifel einer der größten Liedercomponisten gewesen. Sänger, die sich um ihn verdient machen wollen, mögen nur seine Composition von Goethes „An den Mond“ in den Concertsaal bringen, dann wollen wir abwarten! Einen großen Theil desselben Lobes wird man B. Hopffer, einem gleichfalls heimgegangnen Berliner Liedercomponisten, spenden können.

Auch Franz Bendel, als Pianist und Claviercomponist hochgeschätzt, hat den verdienten Ruhm seiner Lieder nicht erlebt. Sie sind ebenso innig heimlich als schwungvoll brausend, leidenschaftlich, und dabei musikalisch höchst interessant, immer bereit, mit einem sehr einfachen Griffe eine bedeutende Wendung auszudrücken. Er thut es Vizt nach in der energischen Concentrirung. Außerlich scheint Bendel zuweilen von Wagner beeinflusst. Wagner ist ja der einzige unter den Componisten der Gegenwart, der mit seiner formellen Schreibweise in die Producte der Zeitgenossen eingedrungen ist. Wir haben einige Brahms'sche Wendungen in den Arbeiten der jüngern Tonsetzer, aber Wagnersche Modulationen und Begleitungsmotive sind gerade so stark im allgemeinen Course, wie noch vor zwanzig Jahren vielleicht Mendelssohn'sche Reminiscenzen. In der Liedercomposition begegnen wir vorzugsweise Wagners „Tristan“ und Wagners „Meisterfingern.“ Aus den „Meisterfingern“ schwärmen in die Lieder lustige, muntere und geschäftige Begleitungsmotive herüber, der reiche Orchestermechanismus seiner Partitur wird in die Claviere getragen, wie man das in den Liedern von Hermann Göb, Richard Meyendorff, Arno Kleffel, Hugo Brückler und andern sehen kann. Aus „Tristan“ geht in die Lieder der feierliche Ernst und die frappante Kraft der Modulationen über. Bei Bendel bemerken wir diese Tristanfärbung in der „Bitte“ aus Opus 100 und in „Warum bist Du mir nah“ aus demselben Hefte. Ich citire den „Tristan“ übrigens nur, um den Lesern einen Anhalt zu geben. An und für sich ist es gar nicht ausgeschlossen, daß Bendel

diese Lieder geschrieben hat, ehe noch jemand außer Wagner eine Note vom „Tristan“ kannte. Dasselbe kann der Fall sein mit Leopold Damrosch, der in seinem hochbedeutenden Gesange „Ich denke Dein“ ebenfalls solche Wendungen hat, die ich der Kürze halber mit dem „Tristan“ in Verbindung gesetzt habe. Das Talent Damroschs ist im höchsten Grade anziehend bei graziösen, heitern und neckischen Stoffen. Die Mischung von freundlicher Anmuth und Vornehmheit, die ihm zu Gebote steht, macht seine Lieder in einem ganz besondern Grade liebenswürdig. Er versteht, was nur Naturen von einem höhern Schlage gegeben ist, populär zu sein ohne jede Annäherung an das Gewöhnliche. Man fühlt sich bei diesen freundlichen, phantasievollen Liedern eines durchaus feinen Umgangs sicher. Wenn man etwas daran aussetzen will, so ist es die Thatsache, daß man ab und zu auf eine überflüssige und störende Harmonienote stößt. Darüber wird der Componist, welcher heute im amerikanischen Musikleben die hervorragendste Stellung einnimmt, inzwischen weggekommen sein. Hoffentlich hat er des Tactstocks halber nicht ganz die Notenfeder vergessen.

Wenn wir bei den am meisten gesungenen Liedercomponisten unsrer Zeit, bei Abt, Gumbert und Rücken nicht weiter verweilen, so geschieht das, weil hier auf nichts aufmerksam zu machen ist, was nicht schon jedermann wüßte. Keinesfalls theilen wir ohne weiteres die geringschätzende Meinung, mit der besonders in den Kreisen jüngerer Musiker der Leistungen jener Männer gedacht zu werden pflegt. Abt hat im neckischen Genre unbedingt reizende Lieder geschrieben, wie den „Schmetterling,“ Gumbert manches Lied mit charakteristischem Ausdruck. Aber was auch von diesen Herren gekommen ist, Besseres und Geringeres, es hat doch alles eine fertige musikalische Form und Anstand für sich. In Anbetracht der Thatsache, daß es immer Schichten geben wird, deren Musikbedürfniß nicht über die niedrigsten äußerlichen Ansprüche hinausgeht, muß man auch solche Männer gelten lassen. Sie erheben sich geradezu zu einer gewissen Größe, wenn man an die dilettantische Stümperei der Leute denkt, die jetzt bereits den Versuch machen, die Geschäftsnachfolger der berühmten Trias zu werden. Nur Pressel, der Componist des Liedes „An die Weser,“ erhebt sich über das Gros.

Wir kommen nun zu den jüngern Tonsetzern. Sie alle tummeln sich rüstig im Liederhain, ja die jungen Musiker pflegen so ohne Ausnahme ein paar Lieder drucken zu lassen, daß man, wenn man praktisch verfahren will, nicht fragen darf: Wer hat Lieder geschrieben, sondern: Wer hat keine Lieder geschrieben? Svendsen ist einer von den wenigen, die jedenfalls keine haben drucken lassen. Dafür ist sein Landsmann, der Norweger Edvard Grieg, eine erste Größe auf dem Liedergebiete. Er ist der einzige unter den jungen Tonsetzern, über den sich bereits jetzt ein abschließendes Urtheil als Liedercomponisten geben läßt und der sich eine bleibende Stellung gesichert hat. Er ist es, welcher das scandinavische Element im heutigen Liede ungefähr in derselben Bedeutung vertritt, wie es Gade seiner Zeit im Instrumentalen gethan hat. Unter den schwedischen Lieder-

componisten muß Grieg die Herrschaft mit andern theilen; Lindblad und namentlich Rjerulf werden von den engern Landsleuten Griegs in demselben Maße geschätzt wie er selbst. In der deutschen Kunstmusik daselbe eingeführt zu haben, ist aber seine specielle Ehre. Grieg ist mit dem Scandinavischen nicht in demselben Grade verwachsen wie z. B. mit dem Böhmischen Dvořák, der auch Lieder veröffentlicht hat. Die Anklänge an die Heimat treten bei ihm hervor wie Jugenderinnerungen, wie neu erwachende Eindrücke des Volkslebens, mit welchem er in Berührung ist. Grieg ist in erster Linie ein fertiger Künstler. Wenn seine Melodie sich hie und da auf der Septime festsetzt, wenn sich in seine Declamation ein Stückchen Volkslied mischt, wenn der Gesang von Spiel- und Tanzweisen unterbrochen wird, so geschieht das nicht um den Schweden zu zeigen, sondern unwillkürlich. Seine Mischung von künstlerisch individuellem und volkmäßig naturfrischem hat ganz den Reiz des Organischen und Unbeabsichtigten und giebt der Form seiner Gesänge eine balladenartige Lebendigkeit. Eigen ist Grieg in der Darstellung eines gewissen beschränkten Gefühlslebens. Die Peterssche Sammlung seiner Lieder enthält ein „Wiegenlied,“ das der Vater der kleinen Waise singt, und eine „Todtenklage“, die ein Mann aus dem untern Volke um seine Gattin erhebt, welche dies jedem sofort klar machen werden. Alle Künste, die Poesie, die Malerei, zuletzt auch die Bildhauerei haben in unserm Jahrhundert im Kleinleben einen lange Zeit unbenutzten und sehr dankbaren Stoff ergriffen. Summirt man einst das alles zusammen, so werden jene Lieder Griegs unter dem musikalischen Beitrag nicht fehlen dürfen. Wenn sich die Effektiker unter den gegenwärtigen Liedercomponisten — der gewandeste und geistvollste ist Ludwig Hartmann — des scandinavischen Elementes mittlerweile bemächtigt haben, so ist dies nicht zum kleinsten Theil auf Griegs Erfolg zurückzuführen.

Neben Grieg finden wir etliche jüngere Componisten, die mit einem einzelnen Liede einen Treffer gethan und Hoffnung erregt haben. So z. B. Julius Kniese mit einem weichen Volksliede: „Robin Adair“, Karl Piutti mit einer aufregenden declamatorischen Composition des Kellerschen Gedichtes „Die Nixe“, Hans Schmitt mit einer frischen, kräftigen Kleinigkeit „Im Volkston.“ Einem, Hermann Kiedel, der auch die Scheffelschen Trompeterlieder componirt hat, sind die Lieder der Margarethe unübertrefflich gelungen. Man kann ein nervöses, aber liebenswürdiges Mädchen musikalisch schwerlich besser zeichnen, als es Kiedel gethan hat. Bei Heinrich Hofmann haben, wie alles von ihm gefällig klingt, so auch seine Lieder diesen Reiz als hervorstechende Eigenschaft. Poetische Züge entwickelt er am schönsten, wenn er sich einer Reise- oder einer Abendstimmung und ähnlichen bürgerlichen Allgemeingefühlen hingiebt. Er und L. Schloßmann sind unter den jetzigen Berliner Liedercomponisten die gesuchtesten. August Bungert kann vielleicht noch einmal im Liede ein Herrscher werden. Seine frühern Lieder nöthigen nur Achtung ab. In Opus 12 schlägt er aber plötzlich einen Naturton an, der ihm allgemeines Gehör verschaffen muß, wenn er nicht wieder abbricht.

Dies eine Lied „Das Meer“ wiegt sehr viel, es hat etwas elementares. Wie da nach den tiefsinnigen Declamationen das „Hoïho“ einsetzt, das wirkt in der That wie eine frische Brise nach Windstille, wie lustige Regimentsmusik nach stundenlangen Mönchsklirren. H. Zopff hat in seinem Cyclus „Liebes Leid und Lust“ manches, was schön und eigen empfunden ist. August Klughardt, der Componist des hoffentlich bald überall bekannten „Zwein“, hat mehrere Hefte Lieder veröffentlicht, unter denen die kurzen Nummern des „Liebestraums“ und ein längerer Gesang „Am Allerseelentag“ besondre Beachtung verdienen. Auch Georg Hentschel, der bekannte Baritonist, schreibt viel Lieder, unter denen eins und das andre durch die frappante Copirung eines Brahms'schen Zuges auffällt. Musikalisch interessant und doch dabei von einfachster Wirkung sind drei canonische Duette von ihm, namentlich das erste: „Kein Feuer, keine Kohle.“ Sonst sind unter den jungen Musikern bekanntern Namens, die hübsche Lieder componirt haben, noch zu nennen: Joseph Sucher, der Hamburger Capellmeister, der Pianist Anton Urspruch („Rosenlieder“), Franz Ries, der Verfasser zwei trefflicher Violinsuiten, Albert Becker, der Componist einer Messe (B-moll), und Reinhold Becker, der Componist eines feinen Violinconcertes. Sein Lied „Wenn der Frühling auf die Berge steigt“ ist ein wahres Preislied an Frische und Langathmigkeit. Richard Mezendorff und Ernst C. Taubert, die als Instrumentalcomponisten emporstrebten, haben auch auf dem Liede viel producirt, beide u. a. die Scheffelschen Trompeterlieder. Mezendorffs Composition ist etwas prätentiv, die Taubertsche ist neben der von Brückler die beste. Aus dem Kreise der Specialisten mögen Alexander Winterberger, Arno Kessel und A. Raubert hervorgehoben sein. Die letztern beiden verdienen Anerkennung wegen des Fleißes und der Sorgfalt, die sie der Form ihrer Lieder gewidmet haben, Winterberger tritt mehr als sie mit Individualität der Erfindung hin. Zwar extravagirt sie zuweilen, wirft Dissonanzen heraus, die man für Druckfehler halten möchte, streift auch wieder ans Triviale, darf sich aber im allgemeinen auf einen starken Naturzug verlassen, der oft reizt und zuweilen packt.

Alle Namen aufzuführen von solchen, die als Liedercomponisten an die Deffentlichkeit zu treten einmalige oder wiederholte Versuche gemacht haben, ist natürlich unmöglich. Bei der großen Concurrnz ist es sehr schwer durchzudringen, und der äußere Erfolg hängt nicht allein von der Güte der Lieder ab. Mit mehr Ausdauer hätte Hans von Bülow sich eine hervorragendere Stellung als Liedercomponist sichern können. Wie viele hübsche Lieder könnten wir noch anführen von Sapha, Déprosse, Meinardus, Sadasohn, Hermann Wolf, Gustav Wolf, Fritz Steinbach, aber wo soll das Ende sein! Hoffentlich scheidet der Leser von dem Gegenstande mit dem Bewußtsein, daß um die Zukunft des deutschen Liedes niemand besorgt zu sein braucht.

