



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

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

Die musikalischen Jubiläen des Jahres 1885.

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

Wöchten dem allseitig geschätzten und geliebten Manne an der Seite seiner hingebend pflegbaren Gattin und in schönem Zusammenhange mit seinen drei Söhnen — der eine ist Bergdirektor in Dortmund, der andre Amtsrichter in Dresden, der dritte Kaufmann in Plauen — noch viele Jahre stillen und segensreichen Wirkens beschieden sein.



## Die musikalischen Jubiläen des Jahres 1885.



Wenn diese Zeilen im Druck erscheinen, sind die Geburtstage Händels und Bachs vorüber. Wir würden also lediglich post festum feiern, wenn wir nochmals über Leben und Wirken der beiden großen Tonmeister berichten wollten. Dagegen glauben wir nichts Überflüssiges zu thun, wenn wir uns nach Schluß der Feierlichkeiten in einem kurzen Rückblick und Umblick über das Verhältnis klar zu werden suchen, in welchem das öffentliche Musikleben zu der Kunst Händels und Bachs steht.

Das Thema zerfällt in drei Teile: 1. Wie verhielt sich die frühere Zeit zu unsern Meistern? 2. Wie verhält sich die unsrige zu ihnen? 3. Was bleibt noch zu thun? Die erste Frage müssen wir stellen, um der Gegenwart gerecht zu werden, die dritte, wenn wir ihr nützen wollen.

Als der Göttinger J. N. Forkel vor mehr als achtzig Jahren über Bach schrieb: „Die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann ist nicht bloß Kunstangelegenheit, sie ist Nationalangelegenheit,“ werden nur wenige in dieser Ansicht etwas anders als eine wunderliche Schwärmerei erblickt haben. Heute erscheint sein prophetisches Wort nahezu in Erfüllung gegangen. Musiker können nie so volkstümlich sein wie Dichter und Staatsmänner: ein Bach wird nie so gefeiert werden wie ein Schiller oder ein Bismarck. Bis zu einem gewissen Grade hatten aber doch die Jubelfeierlichkeiten, welche die zweihundertjährigen Geburtstage von Händel und Bach in den vergangenen Monaten begleiteten, einen populären Charakter, und namentlich müssen wir der Tagespresse das Lob zollen, daß sie nach Kräften bemüht gewesen ist, diesen Charakter zum Ausdruck zu bringen. Die Jubiläumswochen haben bewiesen, daß die Ehrerbietung gegen Händel und Bach mit auf dem Anstandskodex der gebildeten Leute steht. Wir wollen diese Thatsache nicht überschätzen, aber wir dürfen uns ihrer freuen. Denn: wie verhielt sich die frühere Zeit zu unsern Meistern? Zunächst zu

Bach? In Daniel Schubarts „Ideen zur Tonkunst“ (Wien, 1806), einem seiner Zeit die Ästhetik beherrschenden Werke, werden „die mächtige Faust,“ die „Verdienste um den Fingersatz,“ die Gabe „eine Duodecime zu spannen“ als Bachs Vorzüge hervorgehoben. Von dem Komponisten Bach kannte der sonst nicht kleinliche Verfasser, der bekannte Märtyrer vom Hohenasperg, nichts — oder über das, was er kannte, glaubte er den schonenden Mantel des Schweigens decken zu müssen. Im Jahrgange 1801 der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung,“ die durchaus kein flaches Blatt war, macht ein Ungenannter auf das „Wohltemperirte Klavier“ als auf ein Werk aufmerksam, „welches öffentliche Bekanntmachung verdient,“ und bedauert bei dieser Gelegenheit, „daß niemand Bach etwas Schönes zutraue.“ Diese beiden Zeugnisse genügen, um uns über die Stellung der Bachschen Kunst zu Anfang unsers Jahrhunderts zu orientiren. Nur in den Orgelschulen hatte man vor Bach noch Respekt — in der Regel aber einen geistlosen. Die Mehrzahl derer, welche die wenigen in Unlauf befindlichen Klavier- und Orgelkompositionen des großen Tonsetzers kannten, faßten sie als Produkte des „Rechen- und Fugenmeisters“ auf, ganz nach der Parole des leichtfertigsten Stalienertums. Diejenigen Männer, welche in Bach eine geistige Größe erkannten, wie Forkel, Zelter, Beethoven und Goethe — um die bekanntesten Namen anzuführen —, bildeten Ausnahmen.

Mit Recht betrachtet man die bekannte Berliner Aufführung der Matthäuspassion vom Jahre 1829 als dasjenige Ereigniß, von welchem eine bessere allgemeine Würdigung der Kunst Bachs datirt. Es scheint uns aber eine Pflicht der Dankbarkeit zu sein, daß auch einmal wieder der Männer gedacht werde, welche schon vorher in hervorragender Weise für Bach arbeiteten und praktisch eintraten. Viele sind es allerdings nicht, und Zelter gehört nicht zu ihnen. Nach seinen Aussprüchen in den Briefen an Goethe darf man zwar nicht daran zweifeln, daß er von einer ehrlichen Begeisterung für den großen Sebastian erfüllt war. Aber obwohl er als Direktor der Berliner Singakademie viel hätte thun können, machte er von seiner Begeisterung keinen öffentlichen Gebrauch. Er erwarb die Partitur der Matthäuspassion als Makulatur bei einem Käsehändler — das Werk aufzuführen besaß er nicht den Mut, und für den Fall, daß es doch einmal so kommen sollte, hatte er vorsorglicher Weise die Rezitative und Chöre in Graun'scher Manier umkomponirt, wie unser Gewährsmann A. B. Marx, der die Stimmen gesehen haben will, versichert. Wohl aber verdient der Name von Friedrich Rochlitz in der Geschichte der Bachschen Kunst mit Ehren genannt zu werden. Als Historiker ist Rochlitz durch die neuere Forschung stark kompromittirt worden. Wir sollten aber darüber nicht vergessen, was er als Kritiker war. Er erkannte das Bedeutende und trat dafür ein. So stellte er sich auf Beethovens Seite zu einer Zeit, wo dessen Größe noch bestritten wurde, und mit gleichem oder noch größerm Eifer war er auch für Bach bemüht. Mit dem Bilde des Meisters schmückte er die erste Nummer

seiner „Allgemeinen Musikalischen Zeitung,“ und unablässig suchte er für die Werke Bachs zu werben, bald focht er durch ausgeführte Kommentare, bald durch gelegentliche Hinweise für dieses Ziel. Ganz besonders möchten wir auf die schönen, warmen Worte aufmerksam machen, die Rochlitz (im Jahrgange 1803, S. 247 der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“) über Bachs Kantaten geschrieben hat. Den Anlaß hierzu gab ihm der damalige Leipziger Thomaskantor A. G. Müller, welcher eine Reihe dieser zu jener Zeit ganz vergessenen Werke in der Kirche sowohl als im Konzert zur Aufführung brachte.

Um dieselbe Zeit regte es sich auch im Musikalienverlage für Bach. Der Organist Kollmann in London besorgte die erste Ausgabe des „Wohltemperirten Klaviers“ im Jahre 1800. Nägeli in Zürich gab die „Sechs Klavierfonaten mit Violinbegleitung“ heraus. Im Jahre 1802 erschien in Wien ein Teil der „Klavierübung.“ Breitkopf und André veröffentlichten Instrumentalwerke, und die Kühnelsehe Verlagsbandlung in Leipzig (jetzt Peters) begann im Jahre 1801 die Herausgabe der sämtlichen Klavier- und Orgelwerke. Im Jahre 1806 erschienen von Schicht herausgegeben die bekannten sechs Motetten von J. S. Bach — darunter „Ich lasse dich nicht,“ die nicht von Sebastian Bach herrührt.

Dann kommt wieder ein Stillstand, den nur die Herausgabe der Kantate „Ein' feste Burg“ im Jahre 1820 unterbricht. Zwar reichen die Anfänge des bekannten Bachkatalogs von Franz Hauser in die zwanziger Jahre zurück. Doch entzog sich diese Arbeit damals noch der öffentlichen Aufmerksamkeit. Thibaut in seiner „Reinheit der Tonkunst,“ welche im Jahre 1825 erschien, verhielt sich gegen Bach lau. Einen neuen, sehr kräftigen Anstoß erhielt die Bachfrage erst am Ende des Jahrzehnts durch die schon erwähnte Aufführung der Matthäuspassion am 12. März 1829 in Berlin (Dirigent F. Mendelssohn, Christus Ed. Devrient, Evangelist H. Stümer), eine mutige, frische That des jungen Mendelssohn, welche das gesamte in Deutschland vorhandne Interesse für Bach neubelebte und in Bewegung brachte. Von dem damals künstlerisch sehr angeregten und begeisterungsfrohen Berlin aus nahm die Passion verhältnismäßig schnell ihren Weg nach Breslau, Königsberg, Dresden, Frankfurt a. M. Bald wurde das Werk auch gedruckt und von Mosewius mit einer in vielfacher Beziehung vortrefflichen Exegese versehen, aus deren Umständlichkeit man freilich schließen kann, wie fremd Bach dem vormärzlichen Geschlechte war. Auch eine kleine Kantatensammlung erschien 1831 im Druck. Der Herausgeber war A. B. Marx, der auch in seiner „Berliner Allgemeinen Zeitung“ der Propaganda für Bach einen neuen Mittelpunkt zu bieten suchte. In seinen „Erinnerungen“ erzählt er, daß einzelne der lebenden Komponisten seine Agitation für Bach übel aufgenommen hätten. Er nennt ausdrücklich F. Schneider, dessen Oratorien in der That auch einige Jahrzehnte später vor den Meisterwerken der Händel und Bach von der Bildfläche verschwanden.

Zu den wichtigsten Symptomen einer in Folge jener Passionsaufführung sich bildenden Bachbewegung gehören noch die im nächsten Jahrzehnt auftauchenden Versuche mit einzelnen Sätzen der H-moll-Messe (durch Schelble in Frankfurt, Mendelssohn in Leipzig), auch die Aufnahme Bachscher Konzerte und größerer Orchesterkompositionen in das Repertoire des Leipziger Gewandhauses. Im ganzen aber kann nicht geleugnet werden, daß auch diese zweite Bachbewegung über erfreuliche Anläufe nicht hinauskam. Als im Jahre 1850 der hundertjährige Todestag Bachs dawar, verhielt sich die praktische Musikwelt zu diesem Ereignisse auffällig still. Wir finden in den Zeitungen kaum mehr als eine kleine Gedenkfeier in Magdeburg und nachträglich eine Aufführung der H-moll-Messe durch die Dreißigste Singakademie in Dresden. Die Literatur über Bach erhielt aus Anlaß des hundertjährigen Todestages einen dankenswerten Beitrag durch die Biographie von Hilgenfeldt. Seine Arbeit ist heute wissenschaftlich überholt, aber mit Vorsicht darf man sie immer noch benutzen. Ihre übersichtliche Anlage ermöglicht eine schnelle Orientirung.

Eine einzige That aber machte alle Unterlassungssünden, die man der musikalischen Welt im Jubiläumsjahre 1850 vorwerfen konnte, wieder gut: die Gründung der Bachgesellschaft, welche am hundertjährigen Todestage des Meisters von Leipziger Musikern ausging, unter denen die Namen von R. Schumann und W. Hauptmann hervortreten. Das Ziel dieser Gesellschaft war, alle Werke Johann Sebastian Bachs, welche durch sichere Überlieferung und kritische Untersuchung als von ihm herrührend nachgewiesen sind, in einer Gesamtausgabe zu veröffentlichen. Die Mitglieder der Bachgesellschaft verpflichten sich zu einem jährlichen Beitrage von fünf Thalern pränumerando und erhalten für diesen Beitrag jährlich ein Exemplar der veröffentlichten Kompositionen. Zur Zeit liegen dreißig und etliche Jahressbände in würdigster Ausstattung vor; bald wird die Arbeit der Bachgesellschaft vollendet sein. Durch sie hat die wiedererstandene Kunst Bachs das feste Fundament erhalten, und ihr verdanken wir es zuerst, daß wir heute die Frage: „Wie verhält sich unsre Zeit zu den Werken Bachs?“ in erfreulichem Sinne beantworten können. Dürfen wir auch noch nicht behaupten, daß die Werke Bachs populär seien, so können wir doch sagen: Bach ist populär. Wir haben uns in seinen Stil eingelebt, haben uns geistig und technisch damit befreundet. Mosewius in Breslau studirte vor fünfzig Jahren mit seiner tüchtigen Singakademie an den Chorsätzen der Matthäuspassion acht Monate, zur Vorbereitung des Orchesters brauchte er zwei Monate. Wieviel schneller geht es heute! Eben diese Matthäuspassion ist dasjenige unter den Werken Bachs geworden, welches am stärksten von der allgemeinen Gunst getragen wird. Und nach Süden vordringend, kam sie im Jahre 1862 auf der letzten Station, Wien, an. Das Werk fand nicht bloß überall einen glänzenden Empfang, es setzte sich in den Herzen fest, und es gehört heute zu den wenigen Kunstwerken, die ein Stück, ein wesentliches Stück

unseres deutschen Kulturlebens mit zu bilden scheinen. Oratorien, die vor vierzig Jahren die Passion zu überstrahlen schienen, stehen heute als gealterte Schönheiten beiseite — die Matthäuspassion bleibt jung, und jedes Jahr steht sie in neuer Frische vor uns, eine Bierde der christlichen Kunst, ein Ruhmesmal ihres Schöpfers, das von nun ab dem Wechsel der Zeiten trogen wird!

Was Händel betrifft, so ist der Fortschritt, welchen unsre Zeit der früheren gegenüber in der Pflege seiner Werke gemacht hat, weniger eklatant, aber vorhanden ist er doch. Händel war zu keiner Zeit auch nur annähernd so vergessen und vernachlässigt, wie es Bach, wir dürfen sagen, ein ganzes Jahrhundert hindurch gewesen ist. Wir pflegen die Einführung von Händels Oratorien in das öffentliche Musikleben Deutschlands von den ersten vollständigen Aufführungen des „Messias“ zu datiren, welche Johann Adam Hiller, angeregt durch die bekannte Londoner (um ein Jahr verfrühte) Säkularfeier von Händels Geburtstag — dem ersten nachweisbaren Musikfest im modernen Sinne — vor nun nahezu hundert Jahren in verschiedenen Städten Deutschlands veranstaltete. Doch finden sich bereits in den vorhergehenden Jahrzehnten auf den Programmen der Liebhaberkonzerte (Berlin, Wien) Chöre von Händel verzeichnet. In ihrer Stellung auf dem Repertoire haben die Händelschen Werke allerdings fette und magere Jahre abwechseln sehen. Eine außerordentlich günstige Periode war die vom Jahre 1810 bis zur Mitte der zwanziger Jahre. In dieser kamen ihnen das Entstehen der deutschen Musikfeste und der durch die Freiheitskriege entfachte Aufschwung des geistigen Lebens in Deutschland sehr zu statten. Dann folgte eine Periode, wo Händel hinter Friedrich Schneider, L. Spohr und F. Mendelssohn zurückgestellt wurde. Heute ist diese Zeit der Verirrung wieder überstanden. Händels Platz an der Spitze der Oratorienkomponisten wird von niemand länger bestritten, und diese Anschauung kommt in der großen Zahl von Aufführungen, die unsre Chorvereine jahraus jahrein mit Oratorien Händels besetzen, zum praktischen Ausdruck. Noch entschiedener ist der Fortschritt, welchen wir in der Auffassung und Behandlung dieser Werke gemacht haben: Verballhornungen, wie sie vor sechzig Jahren durch Mosel begangen wurden, kann zur Zeit niemand mehr ungestraft versuchen, und während noch bis in die letzten Jahrzehnte der „Samson,“ der „Judas Maccabäus“ und alle gangbaren Oratorien frischweg in die Rubrik „Kirchenmusik“ gestellt wurden, beginnt neuerdings diese unglaublich thörichte Anschauung einer besseren historischen und ästhetischen Würdigung Platz zu machen.

Wenn wir jedoch zwischen den Aufführungen Händelscher Werke in der Gegenwart und in jener ersten Periode ihrer Blüte vom Jahre 1810 u. ff. vergleichen, so kommen wir notwendig auf einen Punkt, der uns wieder an den dritten Teil unsers Themas erinnert: „Was bleibt noch zu thun?“

In den Konzertverzeichnissen aus jener älteren Periode finden wir in Wien „Sephtha,“ „Salomon,“ in Berlin „Joseph,“ in Hamburg „Belsazar“ — in

Summa: die Auswahl erstreckte sich über einen größeren Kreis. Heute ist die Pflege Händelscher Werke auf den engen Zirkel von ungefähr sechs sogenannten Hauptwerken eingeschränkt: „Messias,“ „Samsen,“ „Judas Maccabäus,“ „Israël,“ „Alexandersfest,“ „Josua,“ zu welchem neuerdings noch ein kleiner Anhang, gebildet aus „Acis und Galatea“ und „Herakles,“ hinzugetreten ist. Wenn ausnahmsweise ein Versuch mit andern Werken gemacht wird, wie mit „Theodora“ oder „Saul,“ so hat man dies als ein besonderes Ereignis zu betrachten, und die öffentliche Kritik verfehlt selten, sich bei dieser Gelegenheit arge Blößen zu geben. Noch jüngst lasen wir in einem Festbericht aus Halle den doch mittlerweile ziemlich bekannt gewordenen „Herakles“ als ein Werk von absonderlicher Schwierigkeit bezeichnet. Dieses bedauernswerte Verhältnis ist umsoweniger in Ordnung, als wir durch die Leistungen der deutschen Händelgesellschaft schon seit langer Zeit in der Lage sind, fast alle Dratorien des großen Meisters sehr bequem zu erreichen. Die Gründe, aus denen man an dem kleinen Kreise festhält, sind vorgeblich ästhetischer Natur; in Wahrheit beruhen sie auf Bequemlichkeit und auf Unselbständigkeit der dirigirenden Musiker. Das genannte halbe Duzend der Händelschen Favoritoratorien ist zur Aufführung fix und fertig bearbeitet; wer über diese hinausgeht, ladet sich die Mühe einer Einrichtung des Accompagnements auf, einer Arbeit, zu welcher die meisten Musiker auf dem Wege ihrer Studien nicht einmal die nötige Übung und Anleitung erhalten haben. Freilich ist das beschränkte Festhalten an einem kleinen erprobten Vorrat, welches wir in dem Verhältnis der öffentlichen Musikpflege zu den Händelschen Dratorien beobachten, keine vereinzelte Erscheinung. Wir finden genau dasselbe, wenn wir die Repertoires unsrer Opernbühnen durchgehen, wir können es in allen Branchen des öffentlichen Musizirens verfolgen: immer wieder dieselben beiden Ouvertüren von Cherubini, dieselben Symphonien von Mozart und Haydn, dieselben Lieder von Schubert und Schumann! Es liegt hier ein Mangel in der Ausbildung der Musiker zu grunde: sie lernen viel zu wenig von dem Schatze ihrer Kunst kennen und erwerben nicht allgemein und nicht hinreichend genug die Fähigkeit selbständig zu studiren. Wir haben auf unsern Konservatorien überall Vorlesungen über Geschichte der Musik. Aber diese Vorlesungen schweben zum größten Theile in der Luft. Die Bibliotheken dieser Institute sind mangelhaft: es fehlt für die Studirenden nicht bloß Verpflichtung und Zwang, die abgehandelten Werke, die Stile und Epochen praktisch und durch privates Studium kennen zu lernen, sondern auch die bequeme Gelegenheit, und die jungen Herren thun daher das Vernünftigste, was sie thun können, wenn sie diese Vorlesungen „schwänzen.“ Ein junger Philologe kennt jedes Wort des Sophokles und der führenden Dichter und Schriftsteller der Antike — aber dafür, daß ein junger Musiker, der sein Konservatorium verlassen hat, uns die Zahl und die Tonarten der Händelschen Concerti grossi angeben kann, möchten wir keine Garantie übernehmen.

Dieser Zustand des Musikstudiums ist historisch erklärlich, und es liegt uns fern, denselben tumultuarisch verwerten zu wollen. Es scheint aber sehr geboten, immer wieder darauf hinzuweisen, daß hier ein Mangel vorliegt, welchem Abhilfe geschafft werden muß und geschafft werden kann.

Unsre Frage: „Was bleibt noch zu thun?“ ist also in erster Linie im Hinblick auf unsre Konservatorien zu stellen. Sie sollen das Studium unsrer Meister mit System betreiben, sie sollen uns Sänger schicken, welche die Arien Händels und Bachs mit Geist zu singen verstehen, Spieler und Dirigenten, welche die Werke dieser Meister zu behandeln wissen, welche den ganzen Kreis ihres Schaffens übersehen und die empfänglichen Laien mit selbständiger Initiative in dieses Reich des Schönen hinein- und hindurchführen!

Wir haben unsre Betrachtung an Händels Oratorien angeknüpft, wir hätten noch besser Bachs Kirchenkantaten dazu benutzen können. Ihre Stellung in der gegenwärtigen Musikpflege bietet dasselbe betrübende Bild. In den leitenden Musikerkreisen Mangel an selbständiger Kenntnis und bequemes Anschließen. Wie lange haben die Chorvereine von den sechs Kantaten gezehrt, welche Marx vor fünfzig Jahren herausgegeben hat! Fast jedes zweite Jahr warf die Bachgesellschaft einen neuen Band von zehn weitem Werken dieser Gattung heraus, deren Mehrzahl an Schönheit und Eigentümlichkeit den bekannten nicht nachstand. Wie wenig aber sind sie in die Öffentlichkeit gedrungen! Denkt man an den Eifer, mit welchem sich die ganze gebildete Welt zu einem neuentdeckten Bilde von Rubens herandrängt, und vergleicht man damit die enorme Gleichgiltigkeit, mit welcher die musikalische Welt Jahrzehnte lang an den eben wiedergefundenen Perlen aus der Werkstatt eines Meisters vorbeigeht, dessen Namen doch jedermann mit Verehrung im Munde führt, so kann man sich niederdrückender Gefühle nicht erwehren und würde an der Tiefe und Echtheit unsrer heutigen Musikliebe zweifeln müssen, wenn nicht entschuldigende Umstände vorlägen, welche in der Organisationslosigkeit unsers Musikwesens liegen. Philipp Spitta, der hochverdiente Verfasser der Bachbiographie, hat vor einiger Zeit in der „Deutschen Rundschau“ darauf hingewiesen, daß in diesen Kantaten die gegebene Musik des protestantischen Gottesdienstes vorliegt und als solche verwertet werden sollte. Unter den Kennern dieser Kirchenkantaten wird niemand sein, der diesem Vorschlage nicht von vollem Herzen zustimmte. Denn es giebt keine Kirchenkompositionen, welche so deutlich und stark einen wirklich protestantischen Geist atmen und so freudig das öffentliche Bekenntnis ihrer Konfession aussprechen. Gleichwohl begegnet die Durchführung dieses Vorschlages augenblicklich keiner günstigen Tendenz. Von den technischen Schwierigkeiten zu schweigen, hat sie Stimmungen und Vorurteile gegen sich, welche auf der ästhetischen Seite liegen. Die maßgebende Partei hält Palestrina viel höher als Bach, und die Orthodoxen erklären Bach geradezu für einen Repräsentanten des verfehnten Pietismus. Nun ist es für alle Kenner Bachs längst klar, daß

sein Wesen mit dem Pietismus nichts gemein hat, und daß, wenn Bach notgedrungen ab und zu einen pietistischen Text komponirt hat, er diese süßlichen poetischen Wässer durch das Medium seiner Musik immer in kräftigen Wein verwandelt hat. Aber daß dieser klaren Thatsache gegenüber jener falsche Vorwurf doch gemacht und aufrecht erhalten werden konnte, giebt zu denken. Und dieser Punkt ist es, der uns auf das Verhältnis der Ästhetik und der Kritik zu unsern Meistern führt. Dieses Verhältnis aber läßt sehr viel zu wünschen übrig. In Büchern und Blättern sollten sich über Kunst und Künstler nur diejenigen das Wort erlauben, welche mit der Sache vollständig vertraut und imstande sind, das allgemeine Verständnis um einen Schritt weiter zu fördern. Diejenigen welche über Händel und Bach schreiben, müßten nicht nur in den Werken dieser Meister genau Bescheid wissen, sondern auch deren Zusammenhang mit der ältern Kunst im Auge haben und sich das Ziel setzen, einer bessern Erkenntnis und Ausnützung dieser ältern Kunst selbst eine Bahn zu brechen. Denn wer nicht ahnt und begreift, daß die Renaissance von Bach und Händel uns weiter führen muß und nur der Anfang einer Bewegung ist, die noch ein großes Stück aus der Tonkunst vergangner Zeiten in unsre gegenwärtige und zukünftige Musikpflege zurückleiten wird, der versteht den Gang der Geschichte nicht. Wie weit ab, wie kläglich weit ab von diesem Ideale einer würdigen Kritik war das meiste, was bei Gelegenheit dieser Jubiläen geschrieben worden ist! Von weitem Zielen bei dem Durchschnitte dieser Schreibereien keine Spur — bei vielen die erbärmlichste Unwissenheit in den einfachsten Dingen! Unkenntnis in den Namen und Daten der alten Meister, über welche diese Herren andre belehren wollen. In den „Signalen,“ einem weitverbreiteten Musikblatte, lasen wir von einem „Hermann“ Schütz, eine Anzahl von Zeitungen machte Bach zum Organisten in Leipzig, der Breslauer „Hausfreund“ läßt dem Aufenthalt Händels in Hamburg einen Spielraum von 1696 bis 1716. Doch genug von diesem vulgaris grex! Leider ist es in den Büchern der Ästhetiker kaum viel besser bestellt. Wenig Wissen und sehr viel Worte. Von einer einzigen kleinen treffenden Beobachtung machen sie ein Aufheben wie gackernde Hennen, bestreiten positive Vorzüge von Bedeutung und hauschen allgemein menschliche Charakterseiten zu staunenswerten Eigentümlichkeiten auf. Man lese den Artikel „Bach und Mendelssohn aus dem sozialen Gesichtspunkte“ in Riehls „Musikalischen Charakterköpfen.“ Und Riehl gehört noch zu den Besseren! Im Hinblick auf solche Erscheinungen können wir unsre Betrachtung nur mit den Worten schließen: „Es bleibt noch viel zu thun!“

