



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

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

Kleinere Mitteilung.

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

Flasche bei sich. Die Anstifter des Unfugs ließen sich nirgends sehen; sie allein werden genau gewußt haben, zu welchem Zwecke das widerliche Treiben dienen sollte. Mir erschien das Ganze als eine Art Vorübung, um die Truppe für größere Unternehmungen schlagfertig zu machen und ihr die Lust an solchen zu reizen. Die Bürgerwehr erschien in dieser Nacht ebenso wenig, wie an den folgenden Tagen des Aufstandes, obgleich Frankfurt ein gut ausgerüstetes und gedrilltes Bataillon besaß; „aber — so sagte mir einige Tage später ein mir bekannter Weinhändler — wir wußten ja gar nicht, auf welcher Seite der Sieg sein würde, darum blieben wir noch zu Hause.“ Ab und zu begegneten wir starken Patrouillen der österreichischen Garnison. Sie begrüßten sich jedesmal mit unserm Haufen unter dem gegenseitigen Zurufe: „Gute Kameraden!“ und schienen gern die ihnen gastfrei gebotene Flasche anzunehmen. Bei solchem Verhalten war von jener Seite im Fall eines ernstern Zusammenstoßes kaum auf Schutz zu rechnen.

(Fortsetzung folgt.)



### Kleinere Mitteilungen.

Johann Georg Kastner. Die Mehrzahl unsrer Leser wird diesen Namen mit einem Fragezeichen begrüßen: Wer war, wer ist Johann Georg Kastner? Ein von deutschen Eltern in Straßburg entstammter (geb. den 9. März 1810) Musiker, welcher seit 1835 in Paris wirkte und daselbst (19. Dezember) 1867 gestorben ist. Um die Musik in Frankreich hat sich Kastner mannichfache Verdienste erworben. Sein Name ist mit der neuesten Geschichte der Militärmusik, des Schulgesangs, der Männerchöre in diesem Lande eng verknüpft. Die von dem Instrumentenmacher Sag erfundenen Verbesserungen der Blasinstrumente, welche mittlerweile in allen musikalischen Ländern angenommen, nachgeahmt oder wenigstens in einzelnen Teilen benutzt worden sind, wären ohne das Eingreifen Kastners kaum zur Geltung gekommen. Der musikalische Unterricht verdankt Kastner eine Reihe von Lehrbüchern, in denen ein reiches, vielseitiges Wissen und eine außerordentlich feine Beobachtung in sehr eingänglicher und fördernder Form niedergelegt sind. In Deutschland ist er innerhalb der Fachkreise wenig, außerhalb derselben wohl gar nicht bekannt geworden. In unsern musikalischen Wörterbüchern wird er ziemlich kurz behandelt; die gleichzeitigen Zeitschriften enthalten in der Periode, wo er als Opernkomponist nach einer Stellung rang, spärliche Notizen; deutsche Musiker, welche sich in Paris aufhielten, widmen ihm anerkennende Zeilen, die mehr dem liebenswürdigen Menschen als dem Künstler gelten. Die ausführlichste Skizze Kastners, der wir in der deutschen Literatur begegnet sind, giebt Hanslick in seinem Berichte über die Pariser Weltausstellung vom Jahre 1867, und in ihr ist die Lebensarbeit und das künstlerische Wesen Kastners als das eines interessanten Sonderlings aufgefaßt.

Ueber diesen J. G. Kastner nun hat kürzlich Hermann Ludwig, der geschätzte, auch den Lesern der Grenzboten als Mitarbeiter bekannte Straßburger Philolog, eine Biographie veröffentlicht, die drei starke Bände umfaßt. \*) Auch wir sind hierüber erstaunt gewesen. Die zwei Bände, in denen Spitta einen J. G. Bach behandelt hat, wenn sie auch einige hundert Seiten mehr haben, sehen gegen diesen dreibändigen Kastner kümmerlich aus. Monumentale Ausstattung mit Kopfleisten, breiten Rändern, größtem Buchstabenformat, reichliche Facsimiles von Künstler- und Ministerbriefen, prachtvolle photographische Drucke, eine Notenbeilage in Satz und Papier gleich elegant! Doch man kommt schließlich über eine solche Nebensache hinweg, zumal da der sachlich ganz unpassende Anhang über Kastners Sohn, den früh verstorbenen Physiker Friedrich Kastner, die deutliche Erklärung abgibt, daß diese Biographie in erster Linie aus dem Wunsche der Familie hervorgegangen ist, und daß die liebevollen Angehörigen die Größe dieses literarischen Denkmals nicht nach dem Gegenstande, sondern nach dem Maße des eignen Herzens bestimmten. Es wäre aber doch Schade, wenn die Bekanntschaft mit der Biographie, welche H. Ludwig von Kastner gegeben hat, bloß auf den engen Kreis der Familie und der persönlich Bekannten beschränkt bliebe. Auch das Gehege der großen Bibliotheken, in welches sie augenblicklich der Kostenpreis verweist, ist für sie zu eng. Das Buch verdient eine weitere Beachtung, nicht bloß die von Musikern und Musikfreunden; es ist für die ganze gebildete Welt interessant, und deshalb fühlen wir uns veranlaßt, es an dieser Stelle zur Anzeige zu bringen.

Ihre Bedeutung verdankt diese Biographie dem Biographen, seiner weitblickenden Auffassung und seiner ebenso geistvollen Behandlung des Stoffes. Hermann Ludwig betrachtet das Leben und Schaffen des elsässischen Musikers als einen Fall, welcher in allgemein belehrender Weise das Zusammentreffen und gemeinschaftliche Wirken deutschen und französischen Geistes zeigen kann. Seine Arbeit hat ein friedliches Ziel und führt aus der augenblicklichen Erregung und Spannung, welche zwischen zwei begabten Völkern besteht, den Blick auf ein ideales Bild: auf eine Nachbarschaft der beiden Länder, in der das eine das andre fördert, wo der Austausch des geistigen Erbgutes und der geistigen Arbeit den Halt und den Mittelpunkt des freundschaftlichen Zusammenlebens bildet. Ein solches Verhältnis ist keine bloße Zukunftssphantasie, sondern seine Möglichkeit zu beweisen findet der Verfasser die Mittel in der Geschichte seines Kastner und in der Geschichte des Elsaß. Wir können ihm hier seinen langen historischen Weg nicht im einzelnen nachgehen, aber wir dürfen den Lesern empfehlen, dies zu thun. Der erste Band der Biographie enthält in der gegen sechzig Seiten betragenden Einleitung eine Schilderung von dem Geschick und dem Wesen elsässischen Volkes und Landes, welche auch neben und nach dem bekannten Werke von Scherer und Martin ihren selbständigen Wert behauptet. Sie übertrifft und ergänzt jene vorzügliche Arbeit in der lebendigen und liebevollen Darstellung des geistigen Lebens in dem alten allemannischen Stamm. Der Gottfried, der den Tristan schrieb, Sebastian Brant, Erwin von Steinbach — man braucht kein Eingeborner zu sein, um sich über die stattliche Reihe stolzer Namen zu freuen, die das Land unter den Vogesen deutscher Kunst und Wissenschaft gestellt hat. Wie schön, daß wir das Elsaß und das reiche Stück bedeutender Vergangenheit, das in seiner Geschichte liegt, wieder unser nennen können, daß wir uns nicht mehr zu schämen brauchen, wenn wir den Namen

\*) J. G. Kastner. Ein elsässischer Lieddichter, Theoretiker und Musikforscher. Von Hermann Ludwig. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1886.

hören! Der Verfasser teilt uns nichts neues mit, wenn er den Umschlag im Denken und Fühlen in den geistigen Leistungen der elsässischen Bevölkerung mit dem Ende und den Wirkungen der großen Revolution und mit den Feldzügen Napoleons I. zusammenfallen läßt. Aber er zeigt diesen Wandel an sehr anschaulichen, hübsch herausgegriffenen und von fernestehenden nicht gekannten Beispielen aus jeder Art des Volkslebens. Namentlich in der Geschichte des Straßburger Vereinswesens spiegelt sich die Größe der Veränderung wieder. Die Meisterfinger und die Pompierers werden hier zeitlich zu Nachbarn! Von der Zeit ab, wo sich im Elsaß die französische Staatsangehörigkeit auch innerlich, durch Schule und Kirche, fühlbar macht, spricht der Verfasser von einer doppelten Nationalität der gebildeten Elsässer: einer nationalité politique und einer nationalité morale. Man würde das im gemeinen Leben auch so ausdrücken können: deutsches und französisches Wesen berühren sich von jener Zeit ab im Elsaß und im Elsässer, sie bedrängen sich und suchen nach Ausgleich. Freilich hat sich dieser Ausgleich thatsächlich immer sehr einseitig zu Gunsten der französischen Seite vollzogen. H. Ludwig denkt darüber wohl etwas optimistisch, hat aber wenigstens in dem Falle Kastner Recht. Denn dieser giebt ein Beispiel und einen Beweis dafür, daß sich deutsche Art bis zu einer gewissen Grenze auch im Mittelpunkte des Franzosentums bewahren und bethätigen läßt und fruchtbringend wirken kann. Kastner blieb in Paris ein deutscher Idealist und verwendete als solcher einen beträchtlichen Teil seiner besten Zeit und seiner besten Kraft an Aufgaben, welche als unproduktive außer dem Gesichtskreise der Durchschnittsfranzosen gelegen hätten. Allerdings ohne Schule zu machen! Die merkwürdigsten Früchte dieser deutschen Richtung in Kastner sind seine livres-partitions. Das sind Abhandlungen halb geschichtlicher, halb philosophischer Natur über Themata, die entweder so nah oder so fern liegen, daß kein Mensch daran denkt, sie zum Gegenstande eingehender Betrachtung zu machen. Wir führen von jedem Extrem ein Beispiel an: die eine von diesen sieben livres-partitions handelt über die Pariser Straßenausrufe (les voix de Paris), eine andre über die Sphärenmusik und die Aeolsharfe (la harpe d'Eole ou la musique cosmetique). Wenn der Gelehrte fertig ist, kommt Kastner ein zweitesmal als Komponist und giebt von der Sache ein musikalisches Bild, worin sich alle Farben vereinigen, über die das musikalische Paris seiner Zeit nur verfügen konnte. Kastner, dem Forscher, fehlte es freilich an Kritik, Kastner, dem Musiker, an Selbständigkeit des Ausdrucks. Aber die Mängel des literarischen Teiles werden nahezu aufgewogen durch den ganz ungeheuern Fleiß, mit dem alles Material, welches zur Sache in irgend welcher Beziehung steht, zusammengetragen ist. Ob diese Arbeiten durch eine korrigierende Hand wissenschaftlich vollbürtig gemacht werden können, lassen wir dahingestellt; aber wer sich mit denselben Fragen zu thun macht und weiß nichts von Kastner, ist zu bedauern. Der Schwäche im musikalischen Teile dieser livres-partitions steht die Klarheit und der poetische Gehalt der Intentionen gegenüber und stärker als diese Vorzüge eine wirkliche Ursprünglichkeit in der Instrumentation. Wie Kastner die Aeolsharfe und andre Klänge der Luft- und Waldmusik mit den Mitteln unsers heutigen Orchesters nachgeahmt hat, das beruht auf einer eignen und starken Begabung, und wäre Kastner Geschäftsmann gewesen, so hätte ihm der Ruhm eines Spezialisten auf dem akustisch schaffenden Gebiet nicht fehlen können. Er ist hier Berlioz überlegen; wenn wir auch nicht mit dem Verfasser annehmen wollen, daß letzterer von Kastner seine Anregungen empfangen habe. Denn das widerspricht dem chronologischen Bestande. Die hier erwähnten positiven Seiten der livres-partitions mögen der Anlaß gewesen sein, daß Kastner für eines dieser Werke, den

Danse macabre, von Friedrich Wilhelm IV. dekoriert und zum Mitgliede der Berliner Akademie ernannt wurde. Auch an weiteren Ehrenbezeugungen hat es ihm nicht gefehlt. Doch diese machen einen Menschen nicht bedeutend; Raftners Leistungen als Musiker sind das nicht. Seine Opern hatten kein Glück, und das war nicht bloß die Folge von äußerlichen Verhältnissen. In Berichten, die wir über Auführungen von Raftners Werken in der Neuen Zeitschrift für Musik finden, sind die Gründe für das Fehlen des nachhaltigen Erfolges aus der Musik sehr deutlich angegeben, und wenn wir nach dem Musterbeispiel, welches Ludwig aus Raftners Hauptwerke *Le dernier roi de Juda* mitteilt, ein Urtheil aussprechen dürfen, so kann das nur abfällig sein. Wie freundlich sich auch Meyerbeer über dieses Werk ausgesprochen haben mag, was wir hier als Probe zu sehen bekommen, ist nichts als eine zu jener Zeit landläufige Nachahmung des Rossini-Stils. Raftners Kompositionen lassen wir fallen. Es sind hübsche Sachen darunter, namentlich unter seinen Männerchören; aber das Feld, wo er hätte allein stehen können, hat er nicht gefunden.

Trotz dieses Abzuges bleibt eine originale Natur stehen, deren Pläne und Thaten zu übersehen sich verlohnt. Zur Hauptfigur für ein Historienbild reicht er nicht aus, aber er ist eigenartig, reich und liebenswürdig genug, um die Mitte eines bewegten Genrebildes einzunehmen. Die Kunst und die Fülle des Inhaltes, welche im Hintergrunde des von H. Ludwig gegebenen Gemäldes liegt, ist so bedeutend, daß man nicht stark genug darauf verweisen kann: Bilder aus der elsässischen und der Pariser Musikgeschichte, aus dem Volksleben und dem Familienleben, die man zu Genuß oder zu Belehrung immer wieder gern aufschlagen wird. Welch prächtige Leute, diese Bourfaulx, die Schwiegereltern Raftners, und wie bedeutend ihr Salon: ein kleines Pantheon! Diese Biographie, ein Werk, welches einen interessanten Gegenstand von hohen Gesichtspunkten aus meisterlich darstellt, hat allen Anspruch und alle Aussicht, eins der begehrtesten Bücher zu werden. Aber bitte: nur ja in einen Band zusammengedrängt!

Ein „neues Gebot“ ist es, das Ernst von Wildenbruch als getreuer Ritter der Frau Hermine Schmidt von Preuschen, deren Sensationsbild *Mors imperator* von der Hängelkommission der Berliner akademischen Kunstausstellung zurückgewiesen wurde, verkündet: „Der Künstlernaame ist ein Recht.“ Wildenbruchs Brief, der bezeichnenderweise durch das „Berliner Tageblatt“ seinen Weg in die Oeffentlichkeit gefunden hat, wird seinen Anhängern und Verehrern, die seinen Bestrebungen als dramatischer Dichter mit jenem vollen Anteil gefolgt sind, den man allem ernstern Streben entgegenbringen muß, weniger Freude bereitet haben als seinen Gegnern. Die Bilderangelegenheit an sich ist es nicht, die uns besonders kummert. Aber die eigentümliche Theorie, das „neue Gebot“, welches der Dichter, sich mit Frau Schmidt im Schmerzgefühl über mangelnde Anerkennung — hat er dazu wohl ein Recht? — eins fühlend, aufstellt, verdient einige Worte der Erörterung. Die Kernstelle des Wildenbruchschen Briefes lautet:

„... Der Vorgang ist ein neuer bedauerlicher Beweis für die Machtlosigkeit der künstlerischen Persönlichkeit in Deutschland; eine Machtlosigkeit, die der Maler gegenüber der Ausstellungsjury, der dramatische Dichter gegenüber den Bühnenverwaltungen empfinden lernt. Die einzige Waffe, die dem Künstler zu Gebote steht, die er sich selbst mit Hingabe seiner Lebenskräfte schmieden muß, ist der Name, den er sich erringt. Eine richtige Auffassung würde dahin führen, daß die Jury oder die Bühne sagte: »Ein Bild oder ein Drama, das unter diesem Namen

geht, muß unter allen Umständen der Öffentlichkeit bekannt gemacht werden, denn nicht wir übernehmen die Verantwortlichkeit, sondern der Träger des Namens für sich selbst.« Und wie gestaltet sich die Sache in Wirklichkeit? Jury und Bühne stellen sich dem Träger des bewährtesten Namens ganz mit demselben Unfehlbarkeitsbewußtsein gegenüber wie dem namenlosen Anfänger. Davon, daß ein Künstlername ein Recht ist, wissen sie nichts. . . .“

Wenn Wildenbruch einen wohlervordenen Künstlernamen eine Waffe nennt, die der Künstler gegenüber Hängerkommissionen und Bühnenverwaltungen zu gebrauchen vermag, so ist das völlig zutreffend, und mancher namenlose und doch leistungskräftige Anfänger wird seinen glücklichen Kollegen um diese Waffe, welche das Thor der Kunstinstitute und das Herz des Publikums entriegelt, beneiden. Aus der Waffe aber im Handumdrehen ein Recht zu machen, ist eine Logik, der man aufs entschiedenste entgegentreten muß. Wir sind vielmehr der ernsthaften Meinung, daß auch der „namhafte“ Künstler sich mit jedem neuen Werke Anteil und Beifall von neuem verdienen müsse. Auch bei unsern größten Geistern unterscheiden wir zwischen den Werken, durch welche sie sich auf die Höhe der Klassizität erhoben, und den minderwertigen, bei denen der Vater Homer einmal zu schlafen beliebte. Noblesse oblige! Der Besitz einer Waffe giebt in unserm vielgerühmten Zeitalter der Bildung und Gesittung dem Stärkern durchaus kein Recht gegenüber dem Schwächeren, wohl aber haftet auf ihr eine hohe Pflicht: nur wahrhaft Gutes und Edles zu schaffen, daß auf Waffe und Wappen kein Tadel komme. Es ist eine alte Klage in den Vorhallen, die zu den Tempeln der Kunst führen — gleichviel, welcher Muse sie geweiht sind: daß es dem Anfänger so sehr erschwert werde, zur Geltung und zu Gehör zu kommen. Wäre es nicht die offene Verkündung der Cliqueswirtschaft, wenn vor allem die bewährten Namen das Recht hätten, die Repertoirkalender und die Saalwände zu belegen? Wie sollte es schließlich möglich sein, für den namenlosen Anfänger auch nur das bescheidenste Plätzchen herauszuschlagen?

Und wo hören die Namenträger auf, wo fangen die Namenlosen an? Wer soll die Grenze bestimmen, wenn nicht eben wieder eine verhasste Jury, und wie soll sie bestimmt werden? Das letztere ist ebenso wenig möglich, als man bei einer Kompagnie Soldaten, die sich der Größe nach aufgestellt hat, ohne Willkür entscheiden kann: Hier, bei diesem Manne, hören die Großen auf, und bei seinem Nebenmanne fangen die Kleinen an. Und dann giebt es der Namenträger so viele, deren Namen und Berühmtheit, von der Tagesmode getragen, an sich zweifellos, aber doch von höchst fragwürdigem sittlichen wie künstlerischen Werte ist. Wir wollen nicht durch Beispiele anzüglich werden; aber wie viel Bühnendichter giebt es z. B. — Wildenbruch nehmen wir selbstverständlich aus —, die auf ein oder zwei leidliche und gefällige Stücke hin, die ihnen einen „bewährtesten Namen“ gemacht haben, Winter für Winter die Bühnen mit leichten und schwächlichen Erzeugnisse überschwemmen und, für die Erstlingsaufführungen wenigstens, zutrauliche Direktionen und zutrauliches Publikum finden? Hier ist — leider! — „der Künstlername ein Recht“; da wo sich die Wildenbruchsche Forderung verwirklicht findet, ist sie meistens zu Mißbrauch und Täuschung des Publikums ausgeartet, und deshalb sollte es ein Mann wie Wildenbruch vor allem verschmähen, das Recht des Stärkern zu verkünden.

Die Tonleiter im Gesangunterricht. Erst heute kam mir der Aufsatz „Die Tonleiter im Musikunterricht. Aus Tagebuchblättern eines Sonntagsphilo-

sopfen“ zu Gesicht, an dessen Schluß es heißt: „Was aber zu solchem Vainvorschlage die Herren Musiker zu sagen haben? Ich möchte es schon wissen.“

Nun bin ich zwar auch nicht Musiker „von Fach,“ habe mich jedoch theoretisch und praktisch viel mit Musik beschäftigt, habe mich, was für die angeregte Frage vielleicht ein wenig ins Gewicht fallen dürfte, gerade mit der rhythmischen Seite, zunächst der Poesie in ihrer Beziehung zur Musik, vielfach — auch schriftstellerisch — befaßt, habe endlich am hiesigen Gymnasium neben meinem Hauptberufe fast den gesamten Gesangunterricht nahezu 27 Jahre erteilt, und darum erlaube ich mir, meine Ansicht in der beregten Angelegenheit mitzuteilen.

Ich kann nur sagen, daß meines Erachtens der in dem genannten Aufsatze gemachte Vorschlag seinen rhythmischen und melodischen Sinn verrät. Der Zweck meiner Zeilen aber ist, diesen Vorschlag für die Übung der aufsteigenden Tonleiter durch weitere Gründe zu stützen und den für die absteigende etwas umzugestalten.

### 1. Durch die Gliederung der steigenden Tonleiter



in dreiteiligem Takte ist nicht nur das, um was es dem Verfasser zu thun war, nämlich ein Abschluß der Tonreihe, erreicht, welcher rhythmisch und melodisch korrekt ist und darum Ohr und Gefühl vollkommen befriedigt, sondern es tritt durch die Wiederholung der Quinte oder Dominante auch das obere Tetrachord, g bis e, gegenüber dem untern C bis f bestimmt hervor,\*) und der übelklingende und deshalb im älteren Gesang streng vermiedene Tritonus, d. h. die übermäßige Quart f bis h, wird dadurch weniger fühlbar.

2. Ebenso wichtig ist es, daß durch die drei „Knotenpunkte“ die Tonika, die Terz und die Quinte wegen ihres zweimaligen Auftretens stärker ins Ohr fallen, wodurch das reine Anfangen der übrigen Töne erleichtert wird. Hat man es doch auch schon für natürlich erklärt, den Gesangunterricht nicht mit der Tonleiter zu beginnen, sondern mit der Übung der Töne, die dem Stammatkord angehören: C o g c = 1, 3, 5, 8, darauf die des Quartsextenakkordes folgen zu lassen: C f a c = 1, 4, 6, 8, und dann erst zur Tonleiter überzugehen. Die Methode, für die schon längst durch gedruckte Wandtafeln gesorgt ist, die aber ohne Zeitverlust durch Anschreiben an jede mit Notensystem versehene Schultafel ausgeführt werden kann, scheint mir nach meinen Erfahrungen in der That natürlicher. Es läßt sich dann auch bei diesen Übungen, um einen richtigen Schluß der Tonreihe zu gewinnen, dasselbe Mittel anwenden, welches in diesen Blättern für die Tonleiter empfohlen ist, nämlich die dreiteilige Taktart:

C o g | c g o | C — ||

Daß hier eine dreigliedrige Periode herauskommt, darf kein Bedenken erregen. Denn diese Gliederung ist im Volksliede wie in der Kunstmusik nichts seltenes. Wer aber dennoch Anstoß daran nehmen sollte, der mag sich durch Weiterführung in folgender Weise helfen:

C o g | c g o | C o g | c — ||

und umgekehrt:

c g o | C o g | c g o | C — ||

\*) Durch das große C bezeichne ich das untere C, das hier für Knaben- und Mädchenstimmen die Bedeutung des „einfach gestrichenen“ c, für Männerstimmen die des „kleinen“ c hat.

Ebenso ist es mit der Uebung des Quartsextenaffordes:

C f a | e a f | C f a | c — ||  
und e a f | C f a | e a f | C — ||

Noch mehr würde es sich empfehlen, mit Uebungen nachstehender Art zu beginnen (in geradem oder zweiteiligem Takt):

C e | C e | C e | C — | e g | e g | e g | e — | g c | g c | g c | g — | e g | e g | e g | e — ||  
Aehnlich abwärts. Auch dreiteiliger Takt läßt sich leicht verwenden. Alles ähnlich bei Uebung des Quartsextenaffordes.

3. Die vorgeschlagene Gliederung für die absteigende Tonleiter halte ich auch für zweckmäßig:

c h a | g f e | d C H | C — ||

Indessen würde ich doch einer andern, der aufsteigenden Tonleiter nachgebildeten, vom Verfasser ebenfalls gebilligten Form den Vorzug geben, nämlich dieser:

c h a | a g f | f e d | C — ||

und zwar einmal, weil dadurch das untere Tetrachord f bis C sich bestimmt abhebt und abermals der Tritonus in den Hintergrund gedrängt wird, und ferner, weil die Wiederholung von a und f der oben empfohlenen Uebung des Quartsextenaffordes entspricht.

An die vorausgeschickten Uebungen der beiden Afforde würde sich nun die der Tonleiter in den vorgeschlagenen Gliederungen anschließen.

Ellwangen.

Albert Vogelmann.

## Literatur.

Die beiden Vorkämpfer deutscher Einheit und Größe, Ulrich von Hutten und Franz von Sickingen. Dem deutschen Volke zur vierhundertjährigen Jubelfeier dargereicht von W. Schneegans. Mit fünf Original-Illustrationen. Kreuznach, R. Schmitz, 1887.

Auf wenigen Bogen stellt hier Pfarrer Schneegans zu Münster a. Stein, der beste Kenner des Nahethals und seiner Geschichte, das Leben der beiden ritterlichen Freunde dar. Er thut es kurz vor der vierhundertjährigen Jubelfeier Huttens, die auf den 21. April des nächsten Jahres fallen wird. Er thut es in einer volkstümlichen Sprache, die jedem verständlich ist, ohne diesen verständlichen Ton durch Opfer zu erkaufen. Daß trotz der vorzüglichen größeren Schriften von David Strauß über Hutten und von Ulmann über Sickingen die beiden genannten Männer dem deutschen Volke nicht hinlänglich bekannt geworden sind, kann man ohne große Umschweife bei der ersten besten Rundfrage sich zur Gewißheit bringen. So war denn wirklich eine Lücke auszufüllen, und Schneegans hat einen guten Griff gethan. Beide Männer haben in nationaler Beziehung und in kirchlicher eine sehr scharfe Stellung eingenommen. In kirchlicher Beziehung besteht ja bis heute derselbe scharfe Gegensatz in Deutschland, und es ist auch nicht zu erwarten, daß er so bald verschwinden werde. Darum hat der Verfasser diese konfessionellen Gegenätze, ohne sie ganz zu übergehen, doch in den Hintergrund gedrängt. Desto mehr treten bei seinen Helden die Keime deutscher Größe und Einheit hervor, die sie zuerst in ihrem Wirken und ihren Schriften austreuten, und ihre damit zusammenhängenden Ahnungen höherer freierer Kultur, an der jetzt doch auch Millionen freudigen Anteil haben, die den alten Glauben festhalten. So möge denn das Büchlein wirken, was es kann, um jene deutschen Männer dem Volke wieder wert zu machen.