



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kretzschmar, Hermann: Die Klaviermusik seit Robert Schumann :
(Fortsetzung.)

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

dünkt, dies Abschiedswort Carlyles sei ein Vermächtnis nicht nur an die Studenten von Edinburg, sondern an die ganze Welt der Bildung, und auch wir in Deutschland könnten unser bescheiden Teil an demselben dahinnehmen, und schon um dieses einen goldnen Wortes willen Carlyle ein ehrendes Andenken bewahren.



Die Klaviermusik seit Robert Schumann.

Von Hermann Kretschmar.

(Fortsetzung.)



uch Ferdinand Hiller (geboren 1811 zu Frankfurt), der mit seinen Anfängen und seiner vollen Entwicklung der Schumannschen Periode angehört, zeigt sich in der Studie von seiner besten Seite. Seine Studien sind Skizzen von interessanter, teilweise vollendeter Zeichnung; an allen bewundert man die Leichtigkeit und Virtuosität der Hand, welche die Motive ausführte. Dem Gehalte nach ragen die galanten, die graziös neckenden Nummern hervor. Im ganzen zeigen auch sie nach dieser Richtung im kleinen schon die Ungleichheit, mit der Hiller überhaupt produzierte. Diese Ungleichheit im Schaffen ist freilich eine Krankheit, an welcher die Musiker der neueren Zeit, bis auf wenige Ausnahmen, alle mehr oder weniger leiden. Ihre entschiedensten Ausbrüche haben in der Pianofortekomposition stattgefunden. Es ist unglaublich, was für Schwachheiten sich Künstler erlauben, welche anderwärts Beweise von Bedeutung gegeben haben, wenn sie ans Klavier kommen. Félicien David, den wir seiner „Wüste“ halber unter die vornehmern Geister rechnen, hat Romanzen und Souvenirs für Pianoforte geschrieben, die ihn in die Gesellschaft der Gassenhauerfabrikanten bringen. Es würde eine lange, traurige Reihe geben, wenn wir die Komponisten von Talent und Schule alle aufzählen wollten, die in der Klaviermusik von ihrer bessern Natur abgefallen sind. Wir nennen nur als die am schwersten betroffenen Joachim Raff und unsern Hiller. Des letzteren schönes, eigenartiges Talent hat viele schlechte Tage gehabt und zwei schlimme Feinde: Legerität und das Bestreben, allen Freund zu sein. So ist es gekommen, daß er reife Früchte und unreife Früchte zugleich ausbietet, vom Forcirten ins Triviale fällt, vom Tieffinnigen und Bedeutenden ins Geschwätziges und Phrasenhaftes, vom Eigenen ins Konventionelle. Seine Werke unter einander erscheinen wie die Kinder verschiedner Väter, und sehr viele sind in sich voller Widersprüche, die

an Karikatur streifen und abstoßen. Was für die Kinder der Welt geschrieben ist, das ist heute veraltet, und was er den Freunden der Kunst gesagt hat, hat sich verzettelt und nicht Stil und Zusammenhang erhalten.*) Schade, schade! Denn Hiller, wir wiederholen es, besaß ein starkes, eignes Talent, eine umfassende Musikbildung und Kunstfertigkeit. Er war ein Mann von Geist und von Wit, vielleicht von zuviel Wit und Heineschen Tendenzen. In seinen Etüden und im Genrestück mag ihn die klavierspielende Welt ja auffuchen, in seinen größern Klavierkompositionen — das „Konzert“ in Hochachtung ausgenommen — mit Reserve. Einzelne seiner Arbeiten für Klavier sind überhaupt wenig bekannt geworden — wie natürlich! Darunter rechnen wir die Sonate in einem Satz (op. 78), welche einen jener oben erwähnten Versuche zur Auffindung neuer Formen bildet und dem reinen Kunstgenuß, obwohl etwas bunt, einen reichen Stoff kapriziös interessanter Natur bietet. Dazu rechnen wir ferner seine Ghafelen (op. 54), von denen namentlich die erste Nummer ausgezeichnet gelungen ist. Reizend, prompt und immer von frischem erfreulich tritt hier der Hauptrefrain in die Strophen ein. Die Form der Ghafelen ist von Haus aus musikalisch und von Alters her — allerdings erweitert — in der instrumentalen Kunstmusik zur Anwendung gekommen, am deutlichsten in den italienischen Konzerten. Sie in die kleinen Grenzen des Genrestückes zurückgeführt zu haben, ist ein Verdienst Hillers, von welchem man sich hätte eine weiterhin anregende Wirkung versprechen dürfen, die sich bis jetzt noch nicht gezeigt hat. Verwandte Unternehmungen, metrische Formen der Poesie in die musikalische Instrumentalkomposition zu übertragen, liegen allerdings vor. Anton Deprosse, ein weniger kraftvoller, aber im Sentimentalen sehr anziehender Komponist, der mancherlei für Klavier geschrieben, hat in seinem op. 21 (Vier Charakterstücke) versucht, Walther von der Vogelweide, Gottfried von Straßburg und Geßner in ihren Weisen nachzuahmen. Der Ton der beiden Alten namentlich ist musikalisch sehr gut getroffen. Auch Anton Rubinstein ist hier mit einem wunderlichen Einfall zu erwähnen. Von ihm erschien in der Mitte der fünfziger Jahre eine Klavierkomposition unter dem Titel „Akrostichon Laura.“ Das Heft ist einer Gräfin Laura N. N. gewidmet und enthält fünf elegante Stücke, die unter sich keinen Zusammenhang haben. Das erste führt die Überschrift L, das zweite ist A genannt, das dritte, vierte und fünfte heißen U, R, A — und das Ganze ergibt somit fraglos das „Akrostichon Laura.“ Wir erzählen keinen schlechten Wit; wer sich überzeugen will, frage nach op. 37 des gefeierten Komponisten.

Ehe wir von der Zeit Abschied nehmen, in welcher Schumann selbst mitwirkte, sei noch einiger Komponisten gedacht, die mit ihren guten Klavierwerken teils nicht durchgedrungen, teils ganz oder halb wieder in Vergessenheit geraten sind. Zu ihnen gehört der früh verstorbene Norbert Burgmüller, dessen

*) Dasselbe gilt von Hillers schriftstellerischer Vielgeschäftigkeit.
Grenzboten IV. 1882.

starkes Talent in Schumann einen der beredtesten Anwälte fand. Es sind von ihm nicht viele Klavierkompositionen veröffentlicht worden: außer einem Konzert eine Polonaise, eine Sonate und eine Rhapsodie. In den Eckfäden der Sonate ist er spohrisch, wie immer, wenn er ein Allegro im Viervierteltakt zu schreiben hatte, doch mit einer Nuance jugendlicher Unruhe. Von größerer Originalität ist die Romanze des Werkes, deren dramatisch erregter Mittelsatz, dem Adagio seiner C-moll-Symphonie verwandt, eine tragisch interessante Natur offenbart. Aber alle Klavierspieler, die sich nach etwas Schönerem, Echtem, Apartem sehnen, seien auf seine Rhapsodie (op. 13) aufmerksam gemacht. Sie ist ein Bild von tiefem menschlichen Gehalt und künstlerisch genialer, einfacher Ausführung, eines jener Nachtbilder, wie sie Schumann und Kirchner in der Mehrzahl geschaffen haben. In schwarze, eilende Wolken tritt der Mond herein; aus des Lebens Stürmen scheint der Geist des Künstlers in das Reich der Träume zu fliehen. Wer mag wissen, welche Erinnerungen oder Hoffnungen der freundlichen Himmelsgestalt zu Grunde liegen, welche die Ausbrüche der tobenden Leidenschaft immer wieder verscheucht. Auf ihrer Zeichnung und Einführung beruht aber der Wert und die zauberische Wirkung der eigenartigen Komposition.

In diese Kategorie gehört auch Wilhelm Taubert, der allbeliebte Sänger der „Kinderlieder.“ Der ältere Teil seines Ruhmes datirt vom Klavier. Als Spieler heute noch einer der ersten unter den Meistern des sinnigen Vortrags, vertrat er in den dreißiger Jahren als einer der letzten die Kunst des freien Phantasirens, welche heute aus den Konzertsälen ganz gewichen ist. Als Komponist für Klavier solo interessiert er uns namentlich durch seine Musik zum „Aschenbrödel,“ welche man als einen der frühesten Versuche bezeichnen darf, die deutschen Märchen auf dem Klavier zu erzählen. Taubert ist hierbei weit entfernt von der ungeheuerlichen und grausamen Vollständigkeit der eingefleischten Programmusiker. Er entnimmt dem Stoffe nur die Motive, welche unzweifelhaft musikalisch darstellbar sind, z. B. wie Aschenbrödel weint, wie die Stiefschwestern zanken, wie Aschenbrödel (am Grabe der Mutter) trauert, wie ein Vöglein ihr Trost zusingt. Wo Tänze und Aufzüge kommen, wo das Märchen Pomp und Gepränge verlangt, ist Tauberts Musik nicht „berühmt,“ aber äußerst gewinnend in den intimeren Momenten. Solche bieten auch seine lyrischen Stücke genug, z. B. die — an Mendelssohn anklingenden — „Frühlingsboten“ (op. 106), die „Mondnacht,“ das „Minnelied“ oder der Zyklus „Auf dem Lande“ (op. 108), in welchem man, auch ohne durch den Titel unterrichtet zu sein, fröhliche Kinder beim Spiele trifft.

Von weiteren interessanten Klavierkomponisten aus Schumanns Zeit sind noch zu nennen L. Normann, der schon nach zwei Heften an Heller und Mendelssohn erinnernder Charakterstücke — unter denen ein „Sonntagssritt“ recht originell ist — wieder vom Schauplatz abgetreten zu sein scheint. Ferner C. Lührs, der ebenfalls ammutige „Märchen“ geschrieben hat. Sein bestes

steht in den Suiten, deren Musik durch ein freies, ungezwungenes, wenn auch nicht eben bedeutendes Wesen anspricht. Weiter nach der Gegenwart zu begegnen wir noch C. D. von Bruch (op. 19, Schatten- und Rebelbilder), der seine treffenden Einfälle allerdings etwas zu viel wiederholt, Gustav Flügel, der lange Zeit mit an der Spitze der besten und beliebtesten Salonkomponisten stand (Tagfalter und Nachtfalter, Mondscheinbilder), und Emil Büchner. Für die kleinen Klavierstücke des letztern haben wir eine große Sympathie. Seine langdahinströmenden Melodien bezeugen ein angebornes Musiktalent von nicht gewöhnlicher Stärke, und in den muntern Sachen (Leichter Sinn, Turnier), wo er im allgemeinen nicht besonders wählerisch ist, schlägt er einen flotten Ton an, der besonders alte Studenten an „Zuchheidi und Zuchheida,“ an frohen Burschengesang und manche frische Stunde vergangner Zeiten erinnern wird. Dagegen hat Ernst Bauer, der als Lehrer in England der deutschen Musik anerkanntswerte Pionierdienste leistet, die Hoffnungen nicht erfüllt, welche man in den Kreisen der Schumannschen Zeitschrift eine Weile an sein Kompositionstalent knüpfte. Der anständige Musiker kämpft bei ihm mit dem Virtuosen des Salons, die Motive entnimmt er nicht der eignen Seele, sondern der Bekanntschaft mit Mendelssohn und Chopin. Freiere Regungen zeigt er nur im Bereich der Einleitungen in recitativischen Wendungen, dann und wann auch in einem Scherzo, derjenigen Form, in der ja die meisten relativ glücklich sind. Bestenfalls legt er poetisch an; in der musikalischen Ausführung bleibt er äußerlich und unselbständig. Unter denen, welche wenigstens wegen einiger aparten Wendungen bemerkt zu werden verdienen, nennen wir noch Carl Mächtig.

Halb und halb gehören zu dieser Gruppe der Halbvergessenen auch zwei Komponisten, deren Klavierwerke entschieden hervorragen: C. F. Grädener und Carl Eschmann. Grädener ist eine Natur mit scharfen Ecken, aber von unverkennbarer Gesundheit; geistreich, in der Haltung manchmal herausfordernd und wie in ironischer Abwehr gegen verhaßtes Scheinwesen begriffen. Ist nicht alles, was er sagt und singt, in gleichem Grade anmutend und blühend, so doch das meiste hübsch und natürlich, einfach erfunden und empfunden, und oft mit einem volkstümlichen Anklang hervorgebracht, der an Schumann erinnert. Am meisten anregend wirkt er im Hinblick auf die metrische und formelle Seite seiner Klavierwerke. In seinen „Fliegenden Blättern“ z. B. (op. 5 und op. 28) überflutet uns eine Fülle von neuen Schemen großer und kleiner Art, ein Treiben und ein Leben, an dem man sich überzeugen kann, daß in der Kunst der Frühling ebenso ständig wiederkehrt wie in der Natur. In seinen Tänzen macht er mitunter gruseln, wie er überhaupt voll der verschiedensten Humore steckt. Es sind barocke darunter — aber auch Beethovensche. Vorbeigehen sollte an ihm kein Klavierpieler. Mit dem etwas knorrigen Talente Grädeners verglichen, erscheint dasjenige Eschmanns von entschieden weichem Stamme. Seine Musik hat die Reize des bescheidenen Weichens. Im Konzertsaale würden seine Klavier-

stücke unbemerkt bleiben. Ihr bestes genießt man, wenn man sie abends für sich allein spielt; ein paar gute Freunde höchstens dürfen zuhören. Die großen Formen, die hochpathetischen Aufgaben, das dunkle und äußerst leidenschaftliche sind nicht seine Sache. Auch in dem eigentlich Sentimentalen liegt nicht seine Stärke. Es ist das Gebiet der freundlichen Phantasien, auf welchem er Bescheid weiß wie wenige. Da entfaltet er die liebenswürdigste Lebendigkeit, schlägt seine prächtigen, hellen Augen auf, blickt sich neugierig um, findet sinnig das Verborgenste und stürmt mit derselben jugendlichen Ungeduld vorwärts, die Schumann eigen ist. Fast schüchtern und besorgt, sich zu verirren, weist er doch immer wieder neue Wege. Den gleichmäßigen Schritt unterbricht er durch Einschaltungen, überrascht durch Zwischensätze von verändertem Rhythmus und Tempo oder von rezitativischem Charakter und vermeidet mit geschickten Schlüssen das Gewöhnliche. Mit einem Worte: er ist einer der liebenswürdigsten, und die Klavierspieler, die ihn noch nicht kennen sollten, können nichts Besseres thun, als sich in seinen Kompositionen umzusehen. Von denselben sind die in op. 8 enthaltenen zwölf Charakterstücke hervorzuheben. Der Titel, den er ihnen gegeben hat, ist allein schon was wert. Er heißt: „Was einem so in der Dämmerung einfällt.“ Außerordentlich sinnig konzipiert ist auch der „Epilog“ in op. 8, hübsch munter die Nummern „Lustiger Frühling überall“ in op. 14 und phantastisch reich die Caprice-Etude (op. 36).

Wir schließen diese Kategorie mit der Hinzufügung einiger Namen, die in der spätern Periode von Schumann in der Klaviermusik auftauchten und wieder verschwanden. Es sind dies Jean Voigt, der sehr mendelssohnisch schrieb, Julius Schäffer, der gehaltvoll und eigen auftrat, aber sich bald zurückzog, S. Zellner, ein sehr begabter und interessanter Komponist, der Schumannsche und spezifisch österreichische Elemente verbindet, L. Ehlerst und Heinrich Stiehl. Letzterer, der schon einer spätern Periode angehört, schreibt sehr gewandt und interessant, aber zu leicht. Noch wäre aufmerksam zu machen auf den Wiener Ruffinatscha, einen etwas weichen, aber durch und durch liebenswürdigen Volksdichter am Klavier, und auf Constantin Bürgel, gleichfalls einen jüngern Klavierkomponisten, dessen Werke auf eine ernste, tüchtige, über das bloße Anempfinden hinausgewachsene Natur zeigen, welche vielleicht vom Glücke nicht in dem verdienten Maße unterstützt worden ist. Darauf läßt ein Zug in seinen Cantilenen schließen, die von Leiden und Gedrücktsein erzählen und das Weichliche, zuweilen gar das Süßliche streifen. Seine Richtung weist hinter die Romantiker zurück, auf die Wiener Klassiker, denen er oft gleichgestimmt erscheint, einfach behäbig, zuweilen auch auf Bach, allerdings einen Erzromantiker. Besonders beachtenswert ist seine Suite (op. 6) und in ihr die Fuge mit den reizenden Zwischenspielen. Wo er bekannte Stoffe wählt, zeigt er entweder in der Durchführung eignes oder in der Anlage. Hierher gehört ein allerliebtestes „Spinnlied,“ das als dramatische Szene gehalten ist.

Trügen die Musikhefte Jahreszahlen, so würde hier noch bestimmt Kuczynski zu nennen sein. Wer ist dieser Pole Kuczynski? Kein Lexikon giebt Auskunft über ihn. Das Heft von ihm, das uns vorliegt, sieht alt aus und enthält ein sinniges, zartes Phantasiestück, das den Eindruck macht, als wenn jemand in einer stillen, lauschigen Waldhecke von einer großen, weiten Reise erzählte. Auch Carl Bettig, der mehr als ein Salonkomponist sein will, möge noch wegen seines rohen, aber stürmisch kräftigen Scherzo genannt sein.

Die letzten bedeutenden Klavierkomponisten der Gegenwart, welche noch von Schumann selbst die Weihen erhielten, sind Waldemar Bargiel, Carl Reinecke, Theodor Kirchner und Johannes Brahms.

Wenn wir auf die Klavierkompositionen des zuletzt genannten nicht weiter eingehen, so geschieht es nur in der Meinung, daß Brahms der erste Musiker unsrer Zeit ist,*) und daß alle ernstern Freunde der Tonkunst so wie so von allem Notiz nehmen, was aus der Feder dieses ungewöhnlichen Mannes fließt. Nur im Vorbeigehen soll auf die ersten Klavierkompositionen von Brahms hingewiesen werden: seine Sonaten, das Scherzo in Es-moll und die Balladen. Sie bieten denjenigen Musikfreunden sehr vieles, welche sich außer für die Werke eines Komponisten auch für seine Entwicklung interessieren. Und gerade bei Brahms gleicht diese Entwicklung allein schon einem Kunstwerke. Sie ist eine Arbeit, die dem Menschen in dem Betrachter ebensoviel zu denken giebt als dem Kunstfreunde. Die Überlegenheit von Geist und Charakter, mit der diese Entwicklung geplant erscheint, die Energie und Festigkeit, mit der dieser Plan ausgeführt worden ist, zu bemerken und zu begreifen, muß man einen Blick in diese frühesten Klavierkompositionen des Meisters gethan haben. Daß sich ein Talent, welches mit solchen Erleistungen der Hyperromantik debütirt, dieser Richtung wieder abwendet, könnte manchen ihrer schwärmerischen Anhänger zum Nachsinnen veranlassen. Des weitern wird man auch angesichts dieser frühesten Klavierkompositionen von Brahms zu der Einsicht gelangen, daß es ganz unmotivirt ist, seine Kunst für einen Ableger der Schumannschen zu halten. Der kühne Jüngling, welcher diese grandiosen und genialen Tongedichte hinwarf, stellte sich mit einem Sprung auf die Schultern des letzten Beethoven. Aber sieht man auch von dem kunsthistorischen und biographischen Interesse in den betreffenden Werken ab, so bleibt immer noch ein reicher rein künstlerischer Genuß: der Anblick einer im Sehen, Fühlen und Formen ganz ungewöhnlichen Kraft. In mancher guten Beziehung sind sie Unica in der Klavierliteratur. Der ersten der Balladen z. B. ein gleich eigenes Stück dämonischer Natur an die Seite zu stellen wird kaum möglich sein.

*) Der Verfasser hat diese Meinung bereits zu einer Zeit sehr nachdrücklich in der musikalischen Presse vertreten, wo sie nur erst von wenigen geteilt wurde.

Von den drei andern der eben genannten Gruppe haben Reinecke und Kirchner ihre Position spielend gefunden. Bargiel ist auf größere Schwierigkeiten gestoßen, namentlich auch dem eignen Talente gegenüber, welches sich den hohen und zugleich vielseitigen Bestrebungen seines Besitzers nicht immer gleich willig zeigte. Schließlich hat er durch seine Orchesterouvertüren auch die öffentliche Meinung für sich gewonnen, die ihn jetzt als einen durch die Gediegenheit in Wollen und Können bedeutenden Komponisten freudig anerkennt. Sein eigentliches Element ist das der düstern Erregtheit. Wie ihm die Ouvertüre zu „Medea“ als sein Hauptwurf angerechnet wird, so hat sich auch am Klavier seine Dichterkraft in den vollsten Zügen dann ergossen, wenn sie aus dem Reiche der Schatten erzählte. So in der dritten Phantasie (Brahms zugeeignet) und namentlich in seiner C-dur-Sonate (op. 34), die man für das bedeutendste seiner Klavierwerke erklären kann. Sie gleicht einer Novelle und fesselt namentlich durch die Behandlung der schauerlichen Elemente. In zweiter Linie ist Bargiel bedeutend in seinen Presti und Scherzi, die durch ein Moment kapriziöser Überraschung eigentümlich sind. Er ist einer der Komponisten, denen man absolut keine Oper zutrauen kann. Das Tragische im letzten Grade scheint ihm ebensowenig erreichbar wie das gewöhnlich äußerliche. Nichts hohleres, kraftlos aufprozendes als sein Festmarsch. Auf dem Felde der freundlichen Phantasien zeigt er manche Schwächen: Breite, Umständlichkeit, spröde Zähigkeit, Festhalten an bloßen Diabellgedanken, doch auch manches wohlgelungene und manchen Beweis origineller Musikerfindung. Wir nennen die Marcia fantastica aus op. 31, die sechste Nummer aus op. 32, reizend durch gemächlichen Frohsinn, das phantasievoll bewegte Hest op. 9 und als ein besonders intimes Stück den „Zwiegesang“ in der zweihändigen Suite.

Carl Reinecke, den die Klaviermusik in allen ihren Gattungen zu ihren fleißigen Mitarbeitern zählt, ist allen Spielern eine hochwillkommene Erscheinung. Der elegische Zug seines freundlichen Talentes, die lebendige, feinsinnige Ausarbeitung geben der Mehrzahl seiner Werke den Wert individueller Bestimmtheit. Besonders ausgezeichnet hat er sich in einer Spezialität: der Klaviermusik für jugendliche Spieler. Leider sind die Nummern, um die er diese Gattung bereichert hat, nicht sehr zahlreich. Wir entsinnen uns nur der drei Sonatinen op. 47 und der 27 leichten Klavierstücke für seine Kinder. Aber sie schlagen so ziemlich alles, was nach Schumann mit besondrer Rücksicht für die musikalische Jugend geschrieben worden ist. Sie sind nicht bloß geeignet für die jungen Finger, sondern eine gesunde, erfrischende Nahrung für die jugendlichen Geister, so reizende, graziöse, künstlerisch anmutende Arbeiten, daß auch die Erwachsenen mit angezogen werden. Man kann sie für heimliche Märchen halten und nur wünschen, daß ihr Verfasser die Jungen und die Alten mit noch recht vielen Gaben einer Gattung erfreue, in der es ihm zur Zeit niemand gleichthut, und die überhaupt zu bedenken nur wenige Meister die Liebenswürdigkeit haben,

noch weniger aber vielleicht das Geschick. Einen Helfer auf diesem Gebiet hat Reinecke nur an Anton Krause, der aber mehr bei einer Besprechung der Klavierstücke für vier Hände in Betracht kommt.

Kirchner ist der klassische Vertreter der nachschumannschen Klavierperiode geworden. Keiner hat die Lieblingsform dieser Epoche so ausschließlich gepflegt wie Kirchner, und nur wenige so glücklich wie er. Die Geschichte der musikalischen Miniaturen wird den Namen Theodor Kirchners jederzeit in großen Lettern fortführen müssen. Von den fünfzig und etlichen Heften, die dieser Komponist bis jetzt veröffentlicht hat, gehören bis auf etwa sieben Hefte Lieder, ein Trio und ein Streichquartett alle dem Genre an. Das ist eine in der Geschichte der Malerei häufige Beschränkung, für die aber auf dem Gebiete der musikalischen Komposition nur wenige Beispiele zu finden sind. Sie hat für Kirchner ihre schönen Früchte gehabt und ihn zu einer Virtuosität in der Handhabung der kleinen Form geführt, die erstaunlich ist. Kirchner hat sich innerhalb der engen Grenzen, in denen er sich festsetzte, eine Kürze angewöhnt, eine Knappheit und Sicherheit des Ausdrucks, die fast epigrammatisch wirkt, er hat dem kleinen Genrestück Fragen und Mitteilungen anvertraut, denen man es von Haus aus für nicht gewachsen halten sollte.

Die Entwicklung Kirchners gleicht einem Lebensbilde. Der Mann, welcher scherzend Franz Schubert die Frau Beethovens genannt hat, hätte mit demselben Rechte Theodor Kirchner als die Tochter Schumanns bezeichnen dürfen. Kaum ein zweiter hat in sich so viele Elemente von Schumanns Natur vereinigt als Kirchner, aber alle in weiblicher Flexion; selbst der Humor hat bei dem jungen Kirchner etwas weiches. Mit den zunehmenden Jahren nimmt er aber mehr und mehr einen Teil schweren Ernstes hinzu, in die zärtlichsten und anmutigsten Schilderungen spielt ihm ungesucht ein Schatten, eine tief sinnige und trübsinnige Figur hinein, und in dieser Mischung nehmen seine spätern Klavierwerke zuweilen etwas von Brahmscher Physiognomie an.

Als eine musikalische Originalkraft hat sich Kirchner mit dem ersten Schritte dokumentirt, den er als Klavierkomponist gethan hat. Die liegende Stimme in der ersten Nummer seiner Albumblätter ist eine einfache Erfindung, aber eine von denen, zu welcher nicht bloß Naivetät gehört, sondern die Naivetät des Genies. Die Frische und Selbständigkeit des Musiktalentes ist ihm immer treu geblieben und kommt auch in denjenigen Heften noch zum Vorschein, welche im ganzen von der vollen Begabung des unablässig in demselben kleinen Genre angestregten Mannes kein Bild geben. So enthalten die im allgemeinen zurückstehenden „Dorfgeschichten“ in der Nummer „Bruder Eduard muß läuten gehn“ eine Perle musikalischer Abendpoesie, ein Stück, welches zur Selbstbiographie des Autors gehört, aber auch alle andern innig berührt, namentlich diejenigen, welche auf dem Lande Kinder waren.

Als die vorzüglichsten Hefte von Kirchner muß man die „Albumblätter“ aus seiner frühern Periode bezeichnen, aus der spätern die „Nachtbilder.“ In zweien seiner cyklischen Werke hat er das geistige Verwandtschaftsverhältnis zu Schumann auf dem Titel selbst angedeutet. Es sind dies „Florestan und Eusebius“ (op. 54) und die „Neuen Davidsbündlertänze.“ Die Anregung, welche Kirchner hiermit gegeben hat, scheint übrigens nicht unbeachtet geblieben zu sein. Auf unserm kritischen Gange durch die neueste Klavierliteratur sind uns noch mehrere junge Leute begegnet, welche sich für Erben und Nachkommen Schumanns halten. Wir erinnern uns „Symphonischer Etüden“ von W. K. und von einem andern „Neue Kreisleriana“ gesehen zu haben.

Von bekannteren Tonsetzern aus Schumannscher Zeit ist noch Robert Volkmann unter denen zu nennen, welche als Klavierkomponisten das Genre der Miniaturen vorzugsweise gepflegt haben. Er ist auf diesem Gebiete weniger bedeutend als in der Orchesterkomposition und in den großen Formen der Klaviermusik (Konzertstück). Einzelne seiner kleinen Klavierwerke, wie die „Lieder der Großmutter,“ kann man sich nur aus einer Anwandlung gutmütiger Herablassung erklären, so linksch erscheinen sie und so voll fremder Reminiscenzen. Wo die Anlage etwas breiter ist, wird auch die Musik bedeutender. So findet sich in den Improvisationen über Dichtungen des ungarischen Poeten Bajza ein vorzügliches Stück „An Nelli,“ das zwischen Träumerei und stürmischem Schwen abwechselte. Die sechs Phantasiestücke enthalten einen „Hexentanz“ und eine „Walpurgisnacht,“ die durch die heftige, wilde Lustigkeit und deren Ausdruck an Wagners später geschriebene „Walkürenmusik“ erinnern. In der energischen Zeichnung tiefsten Schmerzes begegnet er sich auch in der „Phantasie am Grabe des Grafen Szechenyi“ wieder mit dem Komponisten der „Götterdämmerung.“ In den „Wanderflüssen“ (op. 41) ist der „Kirchhof“ als ein wohl gelungenes ergreifendes Bild schaurig düstrier Färbung zu nennen, aus den „Vier Märschen“ (op. 22) der „Hochländermarsch“ als ein festes, durch und durch männlich gehaltenes Stück. Seine berühmteste und vielgenannteste Komposition aus der Gattung des Genres ist Visegrad (op. 21), eine Sammlung von 12 Stücken, die zum Teil Stoffe der ungarischen Sage und Geschichte behandeln. Die bedeutendsten darunter sind der „Schwur“ und das „Brautlied.“ Der Komponist, wie Kirchner und Schumann, ein Sachse von Geburt und ein Studiengenosse des letztgenannten Meisters, hat in Ungarn seine zweite Heimat gefunden und der Liebe zu derselben musikalisch im kleinen und großen vielfachen Ausdruck gegeben. Es ist in dieser Beziehung unter den Klavierkompositionen Volkmanns besonders seine „Phantasie über ungarische Lieder“ (op. 20) anzuführen, in welcher ein interessanter Fünfvierteltakt vorkommt. Als Deutscher bekennet er sich in einem lebenswürdigen Hefte „Deutsche Weisen“ (op. 18), das in seiner fünften Nummer einen harmonisch ungewöhnlich interessanten Schnellwalzer enthält. In seiner Klavier-sonate (op. 12) ist das Andante von

hervorragender Eigentümlichkeit: eine schwermütige Phantasie von tiefstem Bange beherrscht.

Zu den fruchtbarsten Klavierkomponisten der Gegenwart gehören Joachim Raff und Anton Rubinstein. Nennt man sie zusammen, so hat man dazu ein Recht. Denn es ist beiden etwas wichtiges gemeinsam: das große Talent und die große Sorglosigkeit, mit welcher sie dasselbe behandeln, namentlich Raff. Von Chopin erzählt man, daß er oftmals seinen Freunden unnahbar gewesen sei, sich eingeschlossen, auf Tage das Zimmer nicht verlassen habe, mit großen Schritten auf- und abgegangen sei, verzweifelt an der Feder kauend, und daß er in allen Nüancen mit seinem Talente gerungen habe wie Luther mit dem Teufel — um einiger Takte willen, die in eine Mazurka fehlten, oder die ihm nicht recht waren. Man braucht kein Eingeweihter zu sein, um von Raff zu behaupten, daß er als Klavierkomponist von solchen Künstlerkämpfen verschont geblieben sei. Ein paar Klavierstücke zu schreiben, scheint er unter die Geschäfte gerechnet zu haben, die man jeden Tag zu einer bestimmten Stunde beginnt und zu einer andern ebenso bestimmten beendet, und bei denen man einen Grad besser oder schlechter ruhig dem Zufall überläßt. Die priesterliche Auffassung des Komponistenamtes scheint Raff selbst in der Jugendzeit, wo sonst alle noch ideal gesinnt sind, fern gelegen zu haben. Später verschlingt zuweilen auf Dekaden von Opusnummern der Routinier der Kompositionstechnik fast vollständig den Rest von Poeten, der in Raff noch lebte. Da trifft man kaum noch auf kleine Däsen im fliegenden Sande, und die dicken Hefte enthalten nichts als die reine Automatenmusik. Es giebt wenige Künstler, welche ihrer Kunst so kühl gegenüberstehen wie Raff, und man darf sich wirklich nicht wundern, wenn ihn viele schlecht hin herzlos nennen. Das ist er aber nie gewesen. Gerade seine Klaviermusik enthält eine Menge traulich anmutiger Stücke, wie sie ein Mann ohne Gemüt nicht erfindet. Solche stehen in seinen „Frühlingsboten“ (op. 55), also in einem Werke seiner frühern Zeit, ebenso wie noch in spätern Klavierheften. Man sehe nur das Larghetto in op. 135, das wie eine sinnreiche Fortdichtung von Schumanns „Warum“ erscheint. Das kleine Original hat Erweiterungen und selbständige Zwischensätze erhalten. Ähnlich herzlich und reizend ist in op. 149 die erste der beiden Elegien, eine im Volkston gehaltene Erzählung einer traurigen Geschichte. Man muß es verstehen und kann es verstehen, wie Raff dazu kam, mit purem Nebel zu arbeiten. Der Hauptgrund ist der, daß er in der Zeit des Jugendfeuers, in den Tagen, die für die Entwicklung des künstlerischen Charakters den Ausschlag gaben, genötigt war, sich sehr tief mit der Salonkomposition einzulassen. Sie entdeckte ihm im Laufe der Zeit manche ihrer nobelsten Putzwerke, aber sie ließ auch nie wieder von ihm und mischte sich in seine Gedanken, so oft er die Feder eingetaucht hatte. Auf diese Weise erwuchs der Klaviermusik in Raff trotz der guten Absichten, welche die Natur mit ihm gehabt hatte, nur ein zweideutiges Talent.

Rubinsteins Fähigkeiten sind größer, seine Schwächen kleiner. Er nimmt daher der Kunstschätzung gegenüber eine höhere Stellung ein als Raff, in der Gunst der Pianisten und Verleger vielleicht die allererste unter den zeitgenössischen Klavierkomponisten. Was immer wieder zu Rubinstein hinzieht, ist seine starke sinnliche Naturkraft, die er vielleicht zum Teil seiner halbslavischen Abstammung mit verdankt. Es ist die Energie und Frische, mit der seine schönen Einfälle in die Welt springen. In der Wirkung nach außen, an Effekt im besten Sinne des Wortes kann sich mit Rubinstein kaum einer der lebenden Komponisten Deutschlands messen, er übertrifft darin Brahms, Kirchner, Franz und alle unsre besten, hinter denen er an Tiefe des Gefühls und der Gedanken, an Ab- und Gediegenheit des ganzen Wesens bedeutend zurücksteht.

Daß Rubinstein einer unsrer ersten Pianisten ist, merkt man natürlich auch an seinen Klavierkompositionen. In sein intimes Verhältnis zum Instrument verleiht allen seinen Klavierwerken ohne Ausnahme einen positiven Reiz, auch denen, die sonst weiter keinen geistigen Gehalt haben. Den neuen Klaviereffekten hat er stark nachgegeben, nicht so systematisch und beharrlich wie Henselt, aber ebenso ergiebig. Namentlich in den Heften der ersten Jugendzeit treffen wir ihn bei dieser Arbeit und können uns an vielen kleinen Zügen erfreuen. Da ist namentlich ein Stückchen zu erwähnen, in welchem er den abgerissenen Klang der Zither nachmacht (ich weiß im Augenblicke nicht den Titel und das Heft zu nennen). Da wird dem fünften Finger allerdings viel zugemutet — aber das Geniale spricht doch aus dem kleinen Kunststück sehr freundlich und lohnt der Mühe.

Die Zahl von Rubinsteins Klavierkompositionen, an und für sich sehr groß, verteilt sich auf alle Gattungen. Das Fach der Charakterstücke und der Bagatellen des Genres hat er um manche unbedeutende, ja triviale Nummer vermehrt, aber auch mit wirklichen Treffern bereichert. Es giebt Hefte von ihm, die in dem Musterschrank musikalischer Charakteristik verwahrt zu werden verdienen. So op. 51, in welchem in der Ausführung der poetischen Sujets eine erstaunliche Prägnanz entwickelt ist. Eine Kokette, die heute mit dieser, morgen mit jener Stimmung renommirt, kann nicht besser gezeichnet werden, als es dort geschehen ist, auch daß die „Melancholie“ in ihren kleinen Quälgeistern am schrecklichsten ist, wird künstlerisch kaum jemals treffender ausgeführt worden sein. Selbst in Kleinigkeiten, die für gewöhnlich nach der bequemsten Salonschablone erledigt werden, legt Rubinstein zuweilen eine Fülle von Originalphantasie. Wir verweisen hierfür nur auf die „Preghiera“ in den Soirées de Petersbourg (op. 44), die um eine Gebetsmelodie eine immer stärker herbeiströmende Menge versammelt. Das Abendglöckchen bimmelt mit hinein. Die Gattung des höher stilisirten Tanzes verdankt ihm manche brillante Nummer. Wir erinnern nur an das Album beliebter Nationaltänze (op. 82.) Die in demselben befindliche Valse allemande, das Repertoirestück aller Pianisten, der höchste Wunsch vieler

Klavierschülerinnen, hat darin noch manches gleichwertige Seitenstück. Die „Tarentelle“ ist vielleicht noch bedeutender.

Es ist in den kleinen Klavierstücken Rubinsteins wie in seinen Liedern. Er könnte darin das höchste leisten und lauter Kabinetstücke leisten, wenn es das Ungestüm seiner Bestrebungen und seines Genies zugelassen hätte. Funken von Genie erglänzen unerwartet, Ausbrüche eines heißen Gemütes erfolgen an unvermutetem Orte. Wer erwartete warmen Gesang in einer Sextenetüde? Studiert hat Rubinstein in seiner Weise viel und mit Feuereifer. Die Gesamtmasse seiner Klavierwerke bietet dafür Belege genug. Er schrieb Fugen mit aus- gesucht schwierigen Themen (op. 53), in denen das Klavier die Orgel an Klangfülle fast überbieten will. Präludien gehen vorher mit interessanter Mischung von freiem und gebundenem Stile. Graue Haare sind dem Komponisten bei derlei Studien jedoch nicht gewachsen, und ein Bach ist nicht dabei herausgekommen. Hätten sie weiter nichts eingebracht als einen kleinen Zusatz von kontrapunktischer Gründlichkeit, so wäre dies für Rubinsteins wildes Genie schon eine Wohlthat gewesen. Aber nicht einmal dies! Frühzeitig bewundert und gefeiert, hat Rubinstein auch mit seiner Entwicklung frühzeitig abgeschlossen. Seine Individualität, wie sie uns heute erscheint, war schon vor zwanzig Jahren fertig. Kopfüber von einer Komposition in die andre sich stürzend, ist er immer derselbe geblieben. Wenige Werke, die nicht wenigstens sporadisch von einem Funken originellen Geistes durchblitzt wären, aber in der großen Menge kaum eins, das als Ganzes schön und vollkommen befriedigend genannt werden könnte. Immer wechseln lebensstrogende Melodien mit matten Phrasen, immer folgt auf einen Satz voll Schwung und Leidenschaft ein kalter, flacher, immer schließt schwach und banal, was glänzend und frisch begonnen wurde. Wer eine seiner vier Klavierfonaten kennt — die in F-dur ist die bedeutendste —, der kennt genug. Immer wieder dieselbe Erscheinung: viel Naturgenie und wenig Kunst und Ausdauer. Ein Anfang auf stolzer Höhe, dann ein förmlich terrassenförmiger Absturz auf niedriges Niveau. Das Flatternde, der unstete Zug einer genialen Phantasie ist vielleicht ein Familienzug der Rubinsteine. Wenigstens begegnen wir ihm in den wenigen Kleinigkeiten (Feuilletts d'Album), die Nicolas Rubinstein, der vielgepriesene Bruder Antons, geschrieben, ebenfalls. Wir müssen Rubinstein nehmen, wie er ist. Entwickeln wird er sich nicht weiter, trotz der alljährlich wiederholten Versicherungen seiner Freunde. Zum Glücke bleibt bei allen Abzügen, die an seinen Klavierkompositionen zu machen sind, ein hübsches Sümchen von erfreulichen Gebilden.

Von Rubinstein zu Franz Liszt ist kein großer Schritt: auch er ist keine harmonische Erscheinung. Die Geschichte der Klavierkomposition wird ihm trotzdem einen ersten Platz zuweisen müssen, weil er einzelne Fächer der Gattung zur höchsten Entwicklung gebracht hat, welche zur Zeit erreichbar erscheint, andre überhaupt zuerst ins Leben gerufen hat. Die That, durch welche sich Liszt um die Klavier-

komposition das Hauptverdienst erworben hat, heißt: Veredlung der Virtuosenstücke und der virtuosen Salonstücke. Nebenbei hat Liszt als Klavierkomponist einen Triumph gefeiert, der dauerhafter und nachhaltiger sein wird, als die meisten andern Ovationen, die dem vielseitigen Künstler in seiner Eigenschaft als Tonsetzer erwiesen worden sind. Dieser eine reine und unbestrittene Triumph wird in den Annalen der Kunst bei dem Titel „Ungarische Rhapsodien“ zu verzeichnen sein. Liszts „Ungarische Rhapsodien“ sind ein Werk, welches einem spätern Herder reichen Stoff liefern könnte zur Fortsetzung des Kapitels „Stimmen der Völker.“ In diesen Rhapsodien sprach zum erstenmale mit der Entschiedenheit, die Gehör verschafft, ein Stamm, welcher durch Wesen und Schicksale alle romantischen Sympathien an sich fesselt: der Stamm der Zigeuner. Dieses Volk, welches in allem seinen Thun einer ungewohnten, ungebräuchlichen Weise folgt, hat auch eine ungewohnte, fremdartige Musik, eine Musik, die durch einen Überschuß von Temperament und Stimmung wunderbar berührt wie ein Gruß aus einem musikalischen Fabellande, in dem ungekannte, glänzende Schätze und Reichthümer der Entdeckung harren. Liszt sammelte einen großen Teil dieser energisch beredten, klagend überströmenden, träumerisch sinnenden, schwelgerisch jubelnden, überschwänglichen und excentrischen Zigeunermelodien und verschmolz sie zu einem musikalischen Hohenliede des Stammes. Nach und nach ist derselbe auf fünfzehn Gesänge angeschwollen, die unter einander vielfach ähnlich, nach Liszts eignen Auseinandersetzungen (in dem Buche *Les Bohémiens et de leur musique en Hongrie*) die Idee eines „Zigeunerepos“ repräsentiren. Die einzelnen Teile sind nicht alle gleich packend geraten, manche sind zu äußerlich, einzelne Partien zu realistisch natürlich, aber trotz aller Einwendungen und Wenss und Aber, die sie hervorrufen, ein eigentümliches Stück Naturpoesie, wie es die Klavierliteratur nicht zum zweitenmale besitzt, bilden sie! Für die weitere Entwicklung der modernen Tonkunst haben sie eine nicht zu unterschätzende Wichtigkeit. Es ist nicht bloß die Beliebtheit der Zigeunerkapellen, die man auf diese „Ungarischen Rhapsodien“ zurückführen muß, sondern es knüpft sich an sie ein Aufschwung aller nationalen Elemente in der Musik. Das Ungarische voran, das Skandinavische und das Slavische hinterdrein, haben nach den Erfolgen der „Ungarischen Rhapsodien“ mit verstärkter Energie den Versuch wieder aufgenommen, sich in der abendländischen Kunstmusik zur Geltung zu bringen.

Außer seinen „Rhapsodien“ komponirte Liszt auch in allen andern Gattungen der Klaviermusik. Darunter ist manches herzlich unbedeutende, was man diesem geistreichen und in der Regel hochstrebenden Manne nicht zutrauen sollte! Salonfadaisen gewöhnlichster Art mit einem emphatischen Accent gewürzt und hinter hochklingenden Legendentiteln billige Spielereien des Virtuosen. Aber Liszt hat in der Gattung der Bagatellen, der Salonsachen und der Virtuosenstücke auch Nummern hinterlegt, die gegen die Alltäglichkeit gehalten,

welche in jenen Revieren herrscht, wie eine wahre Wohlthat berühren. Ein Stück von wenigen Takten wie vielleicht die „Elegie an die Gräfin Mouchanoff“ braucht keinen großen Musiker zum Verfasser zu haben, aber keiner kann so etwas schreiben, der nicht ein genialer, ungewöhnlicher Mensch ist. Diese Mischung von Außerlichem und Innerlichem, von Trauergeläute und Klagen, von Interjektionen, Rezitativteilchen und breiten Melodien mag stilllos sein für den gewöhnlichen Blick, aber sie ist ergreifend gerade durch die Einheitlichkeit und Tiefe der Stimmung, welche hinter diesen heterogenen Äußerungen durchblickt. Ist Liszt häufig in seinen Klavierstücken gerade so süßlich und behaglich leer wie die andern Gesellschaftsleute, er mischt doch immer einen Ton darein, der über diese Sphäre wenigstens hinauswill.

Wenn Liszt irgend einem Teile der Klavierkomposition den bleibenden Stempel des Genies aufgedrückt hat, so ist es dem Fache der Transkriptionen. Hier schlug er den Thalbergstil auf Nimmerwiederkehr, indem er ihn an äußerlichem Effekt, an Brillanz und Abwechslung überbot und an Stelle mechanischer äußerlicher Umspielungen eine neue Art von Bearbeitungen setzte, in denen der Virtuoso auch als Poet erscheint. Die Lisztschen Transkriptionen sind zum größten Teile Paraphrasen von einer glänzenden Fähigkeit des Nachdichtens, fesselnde Rekapitulationen oder Erweiterungen der Originale, und geringer oder bedeutender — geniale Momente fehlen keiner unter ihnen.

Auf den großen Teil der komponirenden Virtuosen ist Liszts Beispiel ohne Einfluß geblieben. Von einem Döhler war füglich nicht zu verlangen, daß er auf die alten Tage noch von dem Glauben lasse, daß die matten Einfälle durch Wiederholung gewinnen. Auch Dreyßhock legte nach wie vor alles Hauptgewicht auf den pompösen Eindruck seiner Eingebungen. Einzelne aber hatten ein gutes Recht bei ihrer eignen Art zu bleiben, unter ihnen C. Wehle, Ch. Mayer und J. Schulhoff. Der erstere besitzt ein wirkliches Musiktalent. Seine Kompositionen im höhern Salonfach zeichnen sich durch leichten Entwurf aus, Motive und Ausführung haben nicht immer Wert, aber stets Leben, und was er bloß den Fingern zu Liebe einwirft, hat etwas Legeres und macht den Eindruck präventionsloser Natürlichkeit. Seine „Legende“ ist namentlich zu empfehlen. Schulhoff hat im Laufe der Zeit die Fähigkeit verloren, seine Gedanken zu konzentrieren, aber selbst seine Sonaten haben doch reizende Partien, und seine Salonstücken haben so viele sinnige Gedanken, drollige Stimmungen und Züge von feiner musikalischer Bildung und origineller Empfindung, daß man die Zeit mit ihm nicht vergeudet. Er ist in seinem Gebiete einer von den Poeten, die die Poesie wirklich kommandiren. Auch Charles Mayer — wenn er aus Arpeggien und Scalen lange Stücke reimt — hält sich dabei immer in den Grenzen einer nobeln und wahren Natur. Man soll auf solche Kompositionen nicht allzusehr von oben herabsehen. Sie wecken und fördern den Klangsinne und die Freude am Spiel, also die fundamentalen Eigenschaften des Musiktalents.

(Schluß folgt.)