



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 dem Tode Richard
Wagners

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

Parteivertretung zuzulassen, wenn nicht genügend Anwälte für die amtsgerichtlichen Prozesse vorhanden oder von den vorhandenen einzelne an der Ausübung der Praxis verhindert sind.

Freilich wird die Neuerung nicht ohne Rückwirkung auf den Anwaltstand sein, namentlich werden die weniger beschäftigten und mehr auf das Amtsgericht angewiesenen Rechtsanwälte eine Einbuße erleiden; auch wird sich der Zubrang nach den größern Orten noch stärker vermehren als bisher. Auf der andern Seite wird aber die Konkurrenz anständiger werden und, wenn das Zulassungsrecht des Amtsrichters fortfällt, auch die Abhängigkeit von seinem guten Willen aufhören. Wenn die vorliegende Bestimmung der Novelle zu einer Organisation eines Anwaltstandes zweiter Klasse führen sollte, so ist die Möglichkeit durchaus nicht ausgeschlossen, daß Referendare, die ohne diese in die Rechtsanwaltschaft eingetreten wären, sich dem reformirten Rechtskonsulentenstande zuwenden, der ihnen schneller ein genügendes Auskommen gewährt, sodaß sich auf diese Weise der Andrang zur Rechtsanwaltschaft vermindern würde. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist der moralische Gewinn, den die Rechtsanwaltschaft aus der Schaffung dieses neuen Konsulentenstandes ziehen würde. Es würden verschiedene Geschäfte, die jetzt von Rechtsanwälten besorgt werden, obwohl sie sich nicht für sie eignen, auf die Konsulenten übergehen, das berufliche Ehrgefühl und damit das Ansehen der Rechtsanwaltschaft würde sich steigern. In erhöhtem Maße, als es zur Zeit möglich ist, würde sie imstande sein, die ihr im Rechtsleben der Nation zukommenden Aufgaben zu erfüllen, nämlich: die Individualrechte gegen alle Angriffe, woher sie auch kommen mögen, zu schützen.



Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners*)

Von Hermann Kretschmar



d. Schuré hat seine Geschichte des deutschen Liedes bekanntlich *Histoire du lied* betitelt und uns damit ein sehr großes Kompliment gemacht. Andre Ausländer — man erzählt bestimmte Aussprüche Ant. Dvořáks — beginnen die deutsche Überlegenheit auch auf diesem Gebiete zu bestreiten. Noch sind sie im Unrecht; aber wir thun gut, uns durch sie warnen zu lassen und mit der

*) Diesen Aufsatz unsers Freundes und Mitarbeiters Hermann Kretschmar drucken wir mit der freundlich erteilten Erlaubnis des Verlegers, Dr. Abraham, aus dem „Jahrbuch der Grenzboten II 1898

Sorgfalt über unserm Lied zu wachen, auf die es durch seine Vergangenheit Anspruch hat.

Keineswegs ist den andern Völkern Lied und Liedgesang fremd: der Italiener hat seine Liebeslieder und Kanzenen, der Franzose Trinklieder und Couplets, der Engländer seine Balladen, Skandinavier und Slawen sind reich an Tanzliedern von mannigfaltiger und eigentümlicher Schönheit. Aber eine gleiche Bedeutung wie in Deutschland hat das Lied in keinem zweiten Lande gehabt, nirgends hat es so vollständig die Herzensgeschichte des Volkes erzählt. Das Höchste und Teuerste, was der Deutsche seit Jahrhunderten gefühlt und gedacht hat: Religion, Vaterland, Heimat, Elternhaus, Freundschaft — das lebt in seinem Liede so gut wie die kleinen Sorgen und Freuden des Tagewerks, wie die Heimlichkeiten des Familienlebens, wie die Träume und Gestalten seiner Phantasie. Sage und Wirklichkeit, Himmel, Erde und Hölle — alles zieht der Deutsche in den Bereich seines Liedes; es ist erhaben, ernst, aber ebenfогut auch lustig und ausgelassen, frei von jeder Einseitigkeit, wenn auch die Gemütsfalte besonders vor klingt. Das Lied ist jahrhundertlang eine starke Stütze unsrer politischen und unsrer geistigen Einheit gewesen. Es fesselt die höhere, aber lockt und hebt auch zugleich die bescheidnere Bildung; es ist als Bildungsmittel und Kulturband kaum zu ersetzen.

In dieser Bedeutung hat namentlich das achtzehnte Jahrhundert das deutsche Lied aufgefaßt. Alle Richtungen in Dichtung und Komposition gingen damals immer wieder darauf hinaus, das Lied so volkstümlich als möglich zu gestalten, und die sogenannte Berliner Schule hat, durch F. A. Hillers Eingreifen auf festen Boden gestellt, dieses Ziel in glänzender Weise, mit einer Nachhaltigkeit erreicht, die bis nahe an die Gegenwart heran zu spüren war. Die Lust am Lied wuchs fast bis zur Ausartung: es war die Zeit, wo schließlich jeder Stand für sich seine eignen Lieder haben wollte. Längst ist diese Hochflut wieder in die natürlichen Dämme zurückgekehrt; schon hat eine Periode der Trockenheit eingesetzt. Das Lied nimmt heute in dem geistigen Haushalt des Volkes nicht die gebührende Stellung ein: es wird von oben und von unten vernachlässigt.

Unser deutsches Lied ist eigentlich ein Studentenkind! Heinrich Albert, mit dem die Geschichte des neuern deutschen Liedes beginnt, hatte die Leipziger Bandektenfäle noch nicht so lange hinter sich, als er in Königsberg unter die

Musikbibliothek Peters“ ab. Er wird unsern Lesern sehr willkommen sein, da er sich an frühere Aufsätze Kressschmars, die in den Grenzboten erschienen sind, anschließt und sie ergänzt. Wir weisen dabei unsere Leser auf das Jahrbuch hin, das von Hermann Vogel redigiert wird und wertvolle Beiträge über musikalische Dinge bringt. Unter anderem enthält der jetzt erschienene vierte Jahrgang auch einen weitem Aufsatz von Kressschmar über die musikalischen Bücher des Jahres 1897.

Komponisten ging; von den weitem Liedersammlungen des siebzehnten Jahrhunderts kamen nicht die schlechtesten von deutschen Universitäten her. Von des Sperontes „Singender Muse“ ab über Görner und Gräfe hin lag jahrzehntelang das Geschick des deutschen Liedes in den Händen Leipziger und Hallischer Studenten, und unter den Männern, die dann Berlin zum Sitz der Gattung machten, waren gebildete Dilettanten zunächst entscheidender als die Berufsmusiker. Jedermann weiß, wie sehr sich diese Verhältnisse bis heute geändert haben, wie sehr das Verständnis und das Interesse für Musik in unsern studierten Kreisen zurückgegangen sind. Wir haben eine „Kunstgeschichte,“ aber die Musik kommt für sie nicht in Betracht. Den stärksten Beweis für jenen Rückgang bieten unsre Literaturgeschichten. In ihnen ist gar nicht oder nur ganz verschämt von der Musik die Rede. Davon, daß in der Zeit vom dreißigjährigen Kriege bis zum siebenjährigen nur die Musiker die deutsche Lyrik am Leben erhalten haben, scheinen die Verfasser nichts zu ahnen.

Der rechte Musiker wird zu stolz sein, um diese Thatfachen zu beklagen, aber er wird sich die Frage vorzulegen haben, wie weit denn die Musik selbst daran Schuld trägt, daß sie wichtige Freunde verloren, daß insbesondre das Lied nicht unbeträchtlich an Macht und Kulturbedeutung eingebüßt hat. Diese Frage läßt sich ohne weitem historischen Aufwand durch eine einfache Prüfung der heutigen Leistungen im Lied beantworten. Es kann sich bei dieser Prüfung nicht darum handeln, alle die Duzende von gelehrten und ungelehrten, dra-pirten und nackten Mittelmäßigkeiten in der neuesten Liederernte kritisch durch-zusieben und mit Etiketten zu versehen. Die Grundsätze und Einflüsse, unter denen unsre Komponisten arbeiten, sollen beleuchtet, und das Gesamtergebnis, das Liedertalent der Gegenwart soll bestimmt werden. Auf einzelne Namen kann nur eingegangen werden, sofern sie eine Richtung bedeuten oder eine neue Entwicklung der Gattung erschließen.

Der Tod Wagners dient uns hierbei als geeignete Zeitgrenze. Wohl haben seine Musikdramen die jüngste Liedkomposition beeinflusst, aber bisher nicht beherrscht. In einer ganz andern Weise steht da die vorausgehende Generation unter dem Zeichen Schumanns. Ihm ist die große Mehrzahl aller deutschen Lieder, die in den fünfundzwanzig Jahren vor 1880 ans Tageslicht traten, tief verpflichtet. Er machte den gemüthlichen, rührseligen und äußerlichen Schubertnachzüglern ein Ende und hob die Ansprüche an den geistigen Gehalt des Liedes auf eine Stufe, die der Durchschnitt der Komponisten so gut, als es ging, erklimmen mußte. Zu diesem allgemeinen Aufschwung der Gattung bescherte das Glück jener Zeit eine Reihe Spezialisten von ausgeprägter Individualität. Der Liederertrag der vorhergehenden Periode ist demnach für die Gegenwart eine bedeutende, schwer zu überbietende Vorlage. Er gleicht einem Berge, der ihr die Sonne nimmt, sie zwingt, im Schatten zu wachsen. Die Meister, die aus der vergangenen Periode am entschiedensten

in die gegenwärtige Liedkomposition hineinragen, sind Adolf Jensen und Johannes Brahms. Jensen, der 1879 starb, hat schon die Mitlebenden stärker beeinflusst, als es dem Umfang und der Ausbildung seines Talents entsprach. Wir werden aber seinen weichen Melodien und seinen pikant formelhaften Harmonien noch lange begegnen. Denn es ruht Schönheit und Anmut darin; damit und mit seiner halb unterdrückten Traurigkeit wirkt er auf die Jugend ähnlich unwiderstehlich, wie Mendelssohn und Chopin gewirkt haben. Das Herz und das Mitleid, das Geheimnis einer rätselhaften, nicht zu ihrem Recht gekommenen Individualität, zieht immer wieder zu ihm hin, fast wie zu Goethes „Mignon.“

Auf ganz andern Ursachen ruht der Einfluß, den Brahms auf die Liedkomposition unsrer Tage übt. Hat er ja auch bis vor kurzem noch zu uns gehört, und gerade der Abend seines Lebens galt ganz vorwiegend dem Lied. Jensen wird schwinden, Brahms aber wird, wenn mit irgend einem Teil seiner Werke, so mit seinen Liedern bleiben. Denn sie gehören zur guten Hälfte mit zum besten Ertrage, den deutsche Musik, deutsche Kunst überhaupt im neunzehnten Jahrhundert geboten hat. Gesänge wie die „Magellanonromanz“ hat diese vorher nicht gehabt und wird sie nicht wieder bekommen. Denn Brahms, so viele es jetzt auch auf allen Gebieten versuchen, ist schwer nachzumachen, und es ist kein Glück und kein Vorteil, wenn seinesgleichen zur Regel wird. Im Lied ganz besonders ist der weitere Einfluß von Brahms viel eher zu fürchten, als zu wünschen. Denn Brahms war wie alle die großen Individualitäten unter den Liederkomponisten der letzten Generation Romantiker, war ausgesprochen subjektiv. Wie bei Jensen die Empfindsamkeit, bei Robert Franz der wuchtige Ernst allen Kompositionen den individuellen Stempel aufdrückt, so lehrt Brahms in den meisten Liedern und Gesängen den Tieffinn hervor. Deshalb sind diese Männer, unbeschadet des Werts ihrer Gesangskompositionen, zu Mustern nicht geeignet. Am ehesten noch Robert Franz, der aber die geringste Nachfolge gefunden hat; am wenigsten Johannes Brahms.

Der subjektive Zug, die Neigung zum Pathos und zum Erhabnen macht auch Richard Wagner zu einer Gefahr für die Liedkomposition. Außer einigen Walfürenbässen, die bei Philipp Graf zu Eulenburg begegnen, beschränken sich die direkten Spuren Wagners im neuesten Lied auf Anklänge aus den „Meisterfingern“ und aus „Tristan,“ den beiden Werken, die sich schon in der vorhergehenden Periode am meisten oder ausschließlich bemerklich machen. Bleibt es beim Anlehnen an die „Meisterfinger,“ so giebt das in den Liedern häufig eine übertrieben geschäftige Begleitung, aber ebenso oft einen wohlthuend muntern oder kräftigen Ton. Die Tristanmotive hingegen richten im Liede bedenklicheres Unheil an. Sie und die breiten Brahms'schritte immer wieder von Unbefugten nachgeahmt zu finden, wirkt beim Studium des neuen

Liedes unangenehmer als sonst etwas. Unter allen Bildungen künstlerischer Unehchtigkeit und Pose schädigen sie den Charakter und die Physiognomie des deutschen Liedes am meisten, machen es grau und schwerfällig, verklagen unsre Zeit bei der Nachwelt als müde, tödlich erschöpft, unfruchtbar und lügnerisch. Das deutsche Lied hat schon manchen argen Erzeß heil überstanden, hat Perioden grenzenloser Tugend und Zufriedenheit vertragen, Ströme falscher Thränen sich wieder verlaufen sehen — aber von diesen gespenstischen Philosophenlarven kann es nicht schnell genug wieder befreit werden. Gewiß, sie rühren nicht bloß von Brahms und von Wagner her, sondern allgemein geistige Krankheitselemente, die kurz in die Namen Schopenhauer und Nietzsche zusammengefaßt werden können, sind ihnen beigemischt. Den Pessimismus in allen Ehren! Aber zum Kokettiren ist er nicht da, und am wenigsten im Lied, das für Lügen aller Art zu wenig Raum hat. Daß man aber fortdauernd damit versucht, ist eine der Ursachen, die dem Lied in unsrer Zeit die Besten entfremden und seiner natürlichen Stellung empfindlichen Abbruch thun muß.

Wagners Einfluß beschränkt sich aber keineswegs auf das Eindringen pathetischer Töne in das neue Lied. Er hat die Fähigkeit dramatischer Anschauung und Empfindung in unsrer Zeit überhaupt mächtig gesteigert, und das macht sich in der jüngsten Liedkomposition immer breiter fühlbar. Es ist seit lange schon von einer förmlichen dramatischen Bewegung ergriffen. Ihr Hauptträger in der vorhergehenden Periode war Franz Liszt, ihm folgten Peter Cornelius und mit gewissen abschwächenden Eigenheiten Hans Sommer. Liszt namentlich hat es trefflich verstanden, die dramatische Glut seiner Gesänge in die knappen Formen des Lieds zu dämmen und auch Texte, die Szenen gleichen, zu wunderbar belebten Liedern zu gestalten. In unsrer jüngsten Liederperiode droht dieser an Anhang ungemein gewachsene, dramatische Geist das Haus, in das er eingezogen ist, zu zerstören. Die Liedformen sind ihm zu eng oder zu unbedeutend, er will sie durch die Kantate ersetzen. Der Prozeß ist an und für sich nichts neues, die ganze Geschichte des Lieds bewegt sich um den Gegensatz zwischen Volkslied und Kunstlied, um Verlassen und Wiederauffuchen der einfachen Formen auf höherer Stufe. Der dramatischen Kantatenzeit, der Zeit der ungeheuern Quodlibets am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts folgte das Tanzlied des Sperontes, den Odenkompositionen der Neefe, Sack und Rust an seinem Ausgang die Berliner Schule mit der Devise: Volksweisen, nur Volksweisen. An und für sich ist die eine Gattung so berechtigt wie die andre, beide können neben einander so gut bestehen wie Dorf und Stadt, beide ergänzen sich, und beiden ist durch die Dichtungen Gebiet und Wirkungskreis bestimmt. Kommt es, wie jetzt wieder, zu Grenzverwischungen, strebt das Lied den gemischten Formen zu, so ist das immer ein Zeichen von Krankheit, von Überdruß, vom Sinken des Liedgeistes. Die Thorheit, daß man das für die Familie, für die Arbeit, die Geselligkeit

bestimmte Lied ins große Konzert eingeführt hat, beginnt sich zu rächen. Es giebt noch Institute, die es für stilllos halten, wenn nach einer Beethovenschen Sinfonie die erregte, erweiterte Seele des fähigen Hörers in die idyllische Nußschale eines Liedchens eingezwängt werden soll, aber sie kommen immer mehr in die Minorität.

Zweitens aber steht dieses Abdrängen vom Lied in unverkennbarem Zusammenhang mit der dämonischen Bewegung nach oben, die den größern Teil der heutigen Menschheit erfaßt hat. Die, die nach alter Art sagen dürfen: „Ich genüge mir in meinem Stande,“ geraten allmählich in die Rolle des Sonderlings. Von allen Enden ruft nach Verbesserung oder Umsturz. Hier Erhöhung von Lohn; wirtschaftlicher Lage, gesellschaftlicher Stellung, dort das Ringen um höhere Kulturwertung der geistigen und künstlerischen Arbeit. Wem Verse gelingen, der will nicht Dichter bleiben, sondern Religionsstifter sein, den ausgezeichneten Radierer gelüftet nach dem Ruhm eines neuen Michelangelo, der Gänsemaler hält seine Bilder in Wand- und Mauerformat — auch der Liederkomponist läßt merken, daß er zu höherm geboren ist. Ja nicht bloß die Komponisten fühlen sich zum Teil über das Lied erhaben, auch das Publikum gefällt sich in einer Geringschätzung wenigstens seiner einfachern und einfachsten Spielarten. Als vor kurzer Zeit der Schwede Schölander mit seiner Laute durch Deutschland zog, alte naive aber volle Kunst wieder belebend, da hat ihn die Aristokratie der Abonnementskonzerte ignoriert und die hohe Kritik meistens unglimpflich behandelt. Man schwärmt wohl von Rhapsoden, aber wenn sie leibhaftig wieder in die Gegenwart hereintreten, erkennt sie niemand. Diese Bornehmthuerei, dieser musikalische Cant verschuldet es, daß die Musik des Volks, sich selbst überlassen, tief auf Abwege gerät, und daß die gesunden Keime, die in der Kunst unsrer Coupletfänger und Cafés chantants zahlreich vorhanden sind, verderben. Die Wässer werden sich wieder verlaufen; nach dieser Übergangsperiode werden sich unsre Musiker wieder wohl fühlen im Liede. Es ist für sie eine unvergleichlich gute Schule der Erfindung. Es zwingt sie zusammenzudrängen, zu dichten, originell zu werden. Niemand hat diesen erzieherischen Segen der Liedkomposition besser erkannt als Beethoven, und gerade die knappste und einfachste Art des Liedes, das Lied der Berliner Schule, war es, dem er sich ganz vorwiegend zuwandte. So lange aber die Liederflucht in den Kreisen der Komponisten noch anhält, so lange durchkomponirt, mit Recitativ und Kantatenmaterial bei Gedichten gearbeitet wird, die das nach Bau und Inhalt nicht erlauben, so lange wird auch der Abfall von Lied und Musik in den Kreisen der hohen Bildung und in den Schichten des einfachen Volks weiter gehen.

Noch in einem dritten Punkte zeigt sich das neueste Lied von Wagner wesentlich beeinflusst. Das ist der innere Stil, insbesondre das Verhältnis

zwischen Gesang und Begleitung. Schon Franz Schubert hat ausnahmsweise dem Klavier in seinen Liedern eine wichtige Rolle zugewiesen. Es verkörpert bei ihm das Rauschen des Baches, das Schnurren des Spinnrads, meist die äußere Situation, auf der sich die menschlichen Gestalten, die Herz und Seele im Gesange öffnen, bewegen. Schumann geht schon weiter und giebt dem Klavier, z. B. in seiner Dichterliebe, zuweilen die Hauptpartie. Seit nun aber das Wagnersche Opernorchester in die Musikermassen eingedrungen ist, droht im Lied das vernünftige Verhältnis sich umzukehren. Das Instrument wird zur Hauptsache, die Singstimme übernimmt die Begleitung, giebt die erklärenden Worte zu dem Treiben des Klaviers. In äußerster Verfolgung dieses Prinzips haben wir es glücklich bis zur Gattung „Gesprochne Lieder“ gebracht. Th. Werlach ist jüngst damit hervorgetreten. Sie sind dem Begriff des Liedes gegenüber noch viel absurder, als die jetzt gleichfalls häufiger erscheinenden „Lieder mit Orchester“! Der Verteilung der Rollen im Lied kann das Musikdrama nicht zum Muster dienen. Ganz abgesehen davon, daß auch dort diese Rollen nicht selten unnatürlich verteilt sind, gestatten die großen Formen und die außermusikalischen Hilfsmittel der Bühnenkunst das Zurücktreten des Sängers in einem Maße, das durch den knappen Umfang des Liedes vollständig ausgeschlossen ist. Beharren unsre Komponisten bei dieser Methode, so ist der Gesang in Deutschland nicht bloß auf die niedrige Stufe verwiesen, auf der er in Frankreich von je gestanden hat, sondern geradezu zum Tode verurteilt. Schon jetzt sind zusammenhanglose, stümperhafte Melodien, nichtsagende Motive in der Singstimme sehr häufig; an Stelle belebten, ausgreifenden, auch durch Figuren sprechenden Gesangs und Ausnützung seiner reichen Ausdrucksmittel herrscht trockne Deklamation. Ist ja thörichterweise von Schülern Wagners die Koloratur theoretisch zu Grabe getragen worden!

Wenn das Vorbild Wagners durch Mißbrauch auf das neueste Lied vielfach ungünstig gewirkt hat, so ist nach andern Seiten sein Einfluß segensreich gewesen. Ihm ist es zu danken, daß die weichliche Romantik, die von der Schumannschen Schule aus das deutsche Lied zu beherrschen anfang, bis auf die Spuren, die der interessante Senses gelassen hat, zurückgedrängt und durch einen männlichern und kräftigern Normalton ersetzt worden ist, auf den wir für die Zukunft noch große Hoffnungen gründen dürfen. Wie seit 1870 unsre poetischen Ansprüche im allgemeinen realer und gesunder geworden sind, so, und nicht zum wenigsten durch Wagners Verdienst, auch die musikalischen. Das zeigt sich am deutlichsten, wenn man einmal von der Erinnerung getrieben zu den Liederlieblichen der vorher gehenden Periode zurückkehrt, wozu z. B. unlängst „Nachgelassene Gesänge“ von Hugo Brückler Anlaß gaben. Wie vergilbt die meisten dieser Blätter, wie weit liegt diese Musik der verminderten Septimenakkorde hinter uns! Genau so weit wie Spielhagen, Gutzlow und ein großer Teil Moritz von Schwind's. Auch auf die ernste Hingebung an die Einzel-

heiten der Dichtung hat Wagner in der jüngsten Periode weiter fördernd eingewirkt. Sein Hauptschüler ist hierin Alexander Ritter, ein großes, echtes, aber von den Zeitgenossen nicht erkanntes Talent. Diese Ritterschen Gesänge sind Bausteine zu einer *nuove musiche*, zu einer zukünftigen Gesangsmusik, wie sie auf dem Gebiete des neuesten Liedes gleich wertvoll und bedeutend nur noch Franz Liszt vorgelegt hat. Es ist angreifende, zehrende, oft nervöse und im Ringen nach Unmittelbarkeit des Ausdrucks überheizte, in der Gesamtwirkung der einzelnen Nummern oft unbefriedigende Musik. Aber ebenso oft ist sie der edelsten und schönsten Eingebungen voll; nie läßt sie leer, besteht fast aus lauter Herzenstönen. Im ganzen: eine Kunst für den täglichen Gebrauch ungeeignet, in manchen Stücken verfehlt und nicht nach jedermanns Geschmack — aber für alle, die wahre, ursprüngliche musikalische Empfindung zu schätzen wissen, ein Hochgenuß!

Albert Fuchs kann man als einen Schüler Ritters ansehen. Ein anderer sehr wichtiger und verheißungsvoller Fortschritt in der neuesten Entwicklung des deutschen Liedes liegt darin, daß es zu dem Volkslied in innigere Beziehungen getreten ist. Das ist zunächst die Wirkung von Robert Franz, Karl Löwe und andern Liedermeistern, die als die letzten Apostel der Berliner Schule angesehen werden können. Es ist die Fernwirkung der Herder, Grimm, Hoffmann von Fallersleben, Hildebrandt, denen wir im letzten Grunde ja auch die Ausgaben alter Volksmelodien von Kreßschmer bis auf F. M. Böhme, der die Aufgabe im großen ergriff, zu danken haben. Außerordentlich befruchtend wird auf diese Bestrebungen von jetzt ab die von Brahms in seinen letzten Jahren besorgte Ausgabe von neunundvierzig Volksliedern wirken. Sie war als eine Kritik gemeint, wie Volkslieder aus den Quellen ausgewählt werden sollten; sie ist aber mehr geworden: ein Muster, wie sie der moderne Musiker lesen und behandeln soll. Da ist bei aller Freiheit in Harmonien und Rhythmen der zugefügten Begleitung nichts, was dem Wesen dieser Lieder widerspricht, aber Brahms hat eine große Kunst entfaltet, mit kleinsten und einfachsten Mitteln die Wirkung des Gesangs zu heben. Die vorige Periode ist nicht arm an „Liedern im Volkston,“ die alte Muster frei nachbilden. Manche thun da etwas Parfüm dazu (H. Hoffmann, Moszkowski). Größer wird der Nutzen sein, wenn der Geist des alten Volkslieds die Komponisten überall begleitet und leitet. Ihm verdanken viele der schönsten Lieder von Brahms ihre Einfachheit. In diesem Sinne erstreckt heute das alte Volkslied seine Macht über einen immer größern Kreis. Aus ihm nennen wir als ein außerordentlich beachtenswertes neues Liedertalent Johannes Tschritz, nach ihm Müller-Reuter, Fr. Mayerhoffer.

Ob die Einflüsse, denen die Entwicklung eines Kunstzweiges ausgesetzt ist, ihm zum Segen oder zum Schaden gereichen, hängt von den Grundsätzen ab, die im Betrieb gelten. Unter den Grundsätzen aber, die für die Liedkomposition

in Frage kommen, sind die am wichtigsten, die die Stellung der Musik zur Dichtung regeln.

Zwei Jahrhunderte lang haben sich die deutschen Liederkomponisten vollständig als die Diener der Dichter betrachtet. Das Lied war von den Texten in dem Grade abhängig, daß es während der siebenzig Jahre, in denen der deutsche Dichterwald entvölkert war, vollständig verstummte. Die frühern Lieder wollten nichts andres, als guten Gedichten durch Melodien eine Form geben, in der sie sich leichter merkten und verbreiteten. Erst seit Schuberts Zeiten ist die Musik im deutschen Lied selbstherrlicher geworden und hat damit einer Reihe von Verirrungen Thür und Thor geöffnet, die der Gegenwart zu immer zahlreicher und bedrohlicher werden. Nach dem Naturgesetz ist bei jeder Art von Vokalcomposition die Dichtung die Hauptsache; daraus erklärt es sich zu allererst, daß sich so viele ganz unmusikalische Menschen an Wagners Musikdramen doch ehrlich erbauen können. Im neuen Lied hat uns die Romantik das Gewicht dieses Fundamentalsatzes stark verschoben. Wir werden aber doch im Interesse der fernern Entwicklung des Lieds zu ihm zurückkehren müssen. Eine gewaltige Dichterzeit würde unsre Musiker von allein auf den richtigen Standpunkt bringen. Das ist aber die Gegenwart trotz der allerneuesten Anläufe immer noch nicht. Ihre lyrische Poesie bringt die Stimme der Zeit nicht zu Gehör, und wo sie es versucht, klingt diese Stimme noch roh und ungebildet. Weder die Scheffel, Wolff oder Baumbach, noch die Silencron und Dehmel sind die Dichter, die die Musik zur Ordnung zu rufen, ihre Kräfte zur vollen Entfaltung zu bringen vermögen. Aber Männer wie Karl Busse zeigen doch, daß noch ein höherer Genius lebt, und warten wir ab — vielleicht kommt ein neuer Klopstock schneller, als wir es ahnen. Jedenfalls aber sind unsre Komponisten ihren Vorfahren vor hundertfünfzig und zweihundert Jahren gegenüber in der viel glücklicheren Lage, daß sie nicht auf die mitlebenden Dichter angewiesen sind. Gerade aber darin, wie sie von dem ungeheuern poetischen Vorrat aller Zeiten und aller Länder, der um sie herumgebreitet ist, Gebrauch machen, verraten sie eine große Schwäche.

Zwei Vorwürfe sind es, die gegen die neuen Komponisten erhoben werden müssen: sie setzen eine große Anzahl von Texten in Musik, die sich dazu überhaupt nicht eignen, und bekunden dadurch eine handwerksmäßige Gleichgiltigkeit gegen Poesie und Vernunft. Zweitens aber überwiegt in der Wahl brauchbarer Texte das Liebeslied heute in einem geradezu ungläublichen Grade! Von der Vielseitigkeit, die früher ein Ruhm des deutschen Liedes mit war — keine Spur mehr. Kann man in dieser durch und durch femininen Gesellschaft wirklich die Nachkommen jener Geschlechter, die im Mittelalter, die zur Reformationszeit gesungen haben, erkennen? Wenn der studirte Mann vor diesem Liedergarten, in dem nur Armode waltet, flieht und sich in sein Kommerzbuch zurückzieht, hat er Recht. Wir erwähnen hier das deutsche Kommerzbuch alles

Ernstes. Kein andres Volk hat es uns bis jetzt nachmachen können, noch weniger als unsre Universitäten. Den jungen Komponisten kann man nur zurufen: Geht hin und trinkt aus dieser poetischen Quelle und lernt an ihr, was deutsches Leben außer verwegener oder zimperlicher Erotik noch zu bieten hat. Das wird ein Schritt zur Besserung sein, aber nur einer. Des Wurzels Übel liegt doch wohl darin, daß das neue Lied mit dieser Einseitigkeit einer Neigung des heutigen Geschlechts entspricht. Künstler und Kunstfreunde müssen sich jedoch gegenseitig erziehen. Ein Teil der Schuld fällt auch auf die Tatsache, daß die Mehrzahl der Liederkomponisten und Musiker mit Dichtung und Litteraturgeschichte nur wenig vertraut ist. Ein Rezensent der bekannten „Signale“ fragte neulich ziemlich von oben herab, wer denn eigentlich „dieser Prinz Rosa Stramin“ wäre. Er hielt ihn offenbar für einen obskuren Liederdichter. Tragikomisch ist es, daß bisher unsre deutschen Männerchöre die einstimmigen Sänger im Girren und Balzen tapfer unterstützt haben. Vielleicht werden sie durch die Richtung, die mit den Hegarschen Balladen im Männergesang eingeschlagen worden ist, auf einen bessern Weg gedrängt, auf den dann möglicherweise das Sololied nachfolgt.

Gegen schädliche Einflüsse, gegen Unklarheit in den Grundsätzen giebt es nur ein Mittel: hohe allgemeine Bildung. Wenn diese wie im Musikerstande überhaupt, so unter den Liederkomponisten unleugbar einen Rückgang bemerken läßt, so kommt das von den Mängeln des Konservatoriensystems. An spezifisch musikalischer Begabung fürs Lied kann sich unsre Zeit mit den vorausgegangnen Perioden wohl messen; sie übertrifft sie noch in Gediegenheit und Bornehmheit. Es könnte sogar nichts schaden, wenn sich das Zwitschern leichterer Vögel wie Erik Meyer-Helmund etwas häufiger vernehmen ließe. Die Richtung entscheidet heute über das Geschick eines Liederkomponisten viel bestimmter als vor drei Jahrzehnten. Ein Paul Frommer bleibt heute trotz allen Fleißes und aller Bemühungen des Verlegers unten. Ebenso sind die Ansprüche an Individualität gewachsen. Das ist zum Teil ein Übelstand, der sich aus der Verwöhnung der vorhergehenden Periode ergibt. Aber er ist eine Tatsache, und darunter haben Liederkomponisten wie M. von Fielitz, wie Robert Kahn zu leiden. Das sind Künstler, die ein Menschenalter früher eine viel höhere Stellung eingenommen hätten.

Eine bemerkenswerte Erscheinung in der neuesten Liederproduktion ist die Beteiligung hervorragend begabter Damen. In der That hat die Frau die wichtigsten Talente, die die Gattung verlangt, lebhaftes und richtiges Gefühl, Formenfinn und Takt, von Natur aus.

Ganz natürlich erregen die Liederkomponisten die meiste Aufmerksamkeit, die schon auf andern musikalischen Gebieten einen Namen haben. Diesem Umstande hat es Eugen d'Albert zu danken, daß gleich von seinem ersten Liederhefte ab sich die Sänger seiner angenommen haben. Der Griff, den sie da

nach der Nummer „Das Mädchen und der Schmetterling“ thaten, war nicht sehr glücklich. Es gehört ebenso wenig wie „Zur Drossel sprach der Fink“ zu den bedeutendern Gesangs-kompositionen und verdankt seine Wirkung in erster Linie dem Texte, den aber Hans Hermann viel munterer und origineller komponiert hat. d'Alberts Talent verlangt breite Formen und dramatische Situationen. Wo diese fehlen, gerät er auch leicht in Abhängigkeit von Brahms.

Eine andre Größe aus der Virtuosenklasse: Felix Weingartner muß man unter die bedeutendsten Liedertalente der Gegenwart rechnen, jedenfalls liegt die stärkste und echteste Seite seiner musikalischen Begabung auf diesem Gebiete. Insbesondere ist er für die Ballade begabt; wie wenige versteht er kühn und doch natürlich instrumentale Situationsmotive zu erfinden. Die „Post im Walde,“ die „Frühlingsgespenster“ und noch andre Stücke seines Op. 19 belegen das ebenso überzeugend wie die schon weiter bekannte „Wallfahrt nach Keblaar.“ Als Komponisten eigentlicher Lieder zeichnet ihn seine bedeutende Fertigkeit in der Durchführung schwieriger musikalischer Motive und in Cyklen wie „Harold“ die geistvolle poetische Belebung und Verknüpfung der Formen aus. Bedenken erweckt er durch das Vorkehren von Tristanstimmungen, insolgedessen einzelne Hefte wie Op. 16, auch Op. 15 ungebührlich mit Herzleid und Monotonie beschwert werden. Felix Weingartner gehört zu den Komponisten, die vor keinem Text zurückschrecken. Ein solcher ist z. B. das „Verspätete Hochzeitslied“ Uhlands, dessen Ton außerdem durch die von Weingartner gewählte Voleromusik sehr herabgezogen wird. Sehr hoch wird man ihm die Komposition von Uhlands Lied „Das ist der Tag des Herrn“ anrechnen müssen. Die Schönheit dieses Stückes verbindet sich mit größter Einfachheit und giebt ein Muster für die Behandlung religiöser Texte, die leider zum Schaden unsrer Hausmusik — der Grundlage für das Gedeihen deutscher Tonkunst — von den neuern Musikern ungebührlich vernachlässigt werden.

Auch Richard Strauß scheut nicht vor unmusikalischen Gedichten und wird durch sie wie in dem Lied „Die Zeitlose“ (H. von Gilm) zu Künstelei verleitet. Im allgemeinen verdient er die Bevorzugung, die er von den Sängern erfährt, durch die Lebendigkeit und Wärme seiner Natur, durch die Fülle und Natürlichkeit seiner musikalischen Erfindung. Sie verfügt für neue Situationen nicht selten über ganz eigentümliche, neue Töne, z. B. in Liliencrons: „Ich ging den Weg“ (in Op. 32), sucht aber zuweilen zu verstandesmäßig nach besondern Wendungen. So läßt er in dem (zur Komposition ungeeigneten) Schlußstück seines Op. 21 „Die Frauen sind oft fromm und still“ die Harmonie auf dem Sextakkord des F-dur-Dreiklangs enden, während die Haupttonart Es-dur ist. Also ein ähnlich befremdender Ausgang wie in seiner sinfonischen Dichtung: „Also sprach Zarathustra.“ Warum? Weil die letzten Worte heißen: sie

sehen den Himmel offen. Im übrigen ist dieses Heft, das den Titel „Schlichte Weisen“ führt, das beste, das Strauß bis jetzt vorgelegt hat. Hervorzuheben ist namentlich die Nummer „Ach, weh mir unglückhaften Mann,“ in der er einen Fuhrmann mit Peitschenknaulen und den andern Allüren des Gewerbes sehr hübsch zur Belebung des Ganzen einführt. Außerlich zeichnet die Melodik von Strauß der Gebrauch von Figuren aus.

Noch verdient unter den allgemeiner bekanntern Musikern Felix Mottl an dieser Stelle wegen drei (ohne Opuszahl veröffentlichten) Heften erwähnt zu werden, die neunzehn deutsche Gedichte in Musik bringen. Sie sind in den ernstesten und schwermütigen Stücken zum Teil bedeutend, wenn auch nicht gleichmäßig und nicht frei von barocken Elementen und von Anklängen an Brahms und an „Tristan.“ Die freundlichen Nummern stehen im Durchschnitt eine Stufe tiefer, wenn sie auch manchen hübschen Schubertschen Zug bringen. In der Mehrzahl sind sie in erster Linie Klavierstücke. Eins von ihnen, „Don Fabrique,“ erregt besondere Aufmerksamkeit, weil es außerhalb der Oper zum erstenmal Beckmessermusik bietet.

Das Spezialistentum im Lied ist der Gefahr, in Manier zu verfallen, leicht ausgesetzt. Aber im allgemeinen hat es in allen Perioden die Entwicklung der Gattung bedeutend gefördert. Wir haben es daher zu begrüßen, daß sich auch in der Gegenwart eine Reihe von Musikern ausschließlich der Liedkomposition gewidmet hat. Ein Teil von ihnen kommt hier nicht in Frage, weil er für den größten Bedarf, für den Liederpöbel, fabriziert. Andre haben sich in ihrer Entwicklung noch nicht geklärt. Das ist z. B. mit Hermann Behn der Fall, der in seinem Op. 1 mit unzulänglichen Kräften ein richtiges Ziel, eine gehaltvolle Liedmusik in einfachster Form verfolgte, später aber einen vollständigen Konfessionswechsel vollzogen hat und jetzt fleißig Klavierlieder schreibt. Kräftige Männlichkeit und ein bedeutender Kunstverstand zeichnen seine bessern und selbständigern Kompositionen aus. Genannt seien: „Der Ritt in den Tod,“ „Das Gebet,“ „Am Rhein, dem heiligen Strom“ — alle in Op. 2, und die vier Gesänge seines Op. 5, ganz besonders daraus „Eingelegte Ruder.“ Das Talent des Komponisten neigt einem Zug, der durch alle Kunst unsrer Zeit geht, entsprechend zum Ernstesten. Viele Hoffnungen erweckt mit seinen noch nicht zahlreichen Liedern E. D. Rodnagel. Sie zeichnen sich durch Kenntnis der gesanglichen Mittel, natürliches poetisches Empfinden und durch originelle Kombinationen aus. In der „Gebrochenen Treue“ fängt der Bass im $\frac{6}{8}$ -Takt, als Erinnerung zieht dazu durchs Klavier ein Walzer in $\frac{3}{4}$. Solche rhythmische Bündnisse begegnen uns ja im neuesten Liede sehr häufig, aber in der Regel sind sie unnatürlich, reine Produkte der Spekulation.

Unter den Spezialisten der Gegenwart darf Martin Plüddemann nicht übergangen werden. Wenn auch sein Wollen das Können bedeutend überragte,

so hat er doch Wagnersche und Löwische Intentionen zuweilen wirksam vereinigt und durch seinen Fleiß und Eifer das Interesse für die Ballade neu belebt. Es ist aber für die Zukunft des deutschen Gesangs ganz notwendig, daß die Ballade zunächst in der Hausmusik eine bedeutendere Stellung zurückgewinnt. Plüddemann ist leider früh gestorben. Die lebenden Spezialisten, über die mit einiger Sicherheit gesprochen werden kann, sind der bereits erwähnte Philipp Graf zu Eulenburg, Hans Hermann und Hugo Wolf.

Das sind drei positive Talente, im Wert verschieden, keins ohne eigne Art und doch durch einen gemeinsamen, erfreulichen Zug verbunden. Dieses Gemeinsame liegt in der Richtung aufs Einfache, Klare, im Sinn für natürliche Verhältnisse und in der Achtung vor der Macht der menschlichen Stimme. Diese drei Künstler sind im allgemeinen viel tiefer von der Volksmusik als von der Kunstmusik berührt. Am tiefsten der Graf zu Eulenburg, in dessen Gesängen das Tanzlied zuweilen wieder zu der Bedeutung gelangt, die es in alten Zeiten hatte. Den nächst starken Einfluß haben dann Löwe, die Skandinavier und zuletzt Wagner auf ihn geübt. Wagner, dessen Einfluß auch bei Hermann, bei Wolf, bei der guten Hälfte aller Liederkomponisten der Gegenwart wiederkehrt. Denn er ist so stark gewesen auf die Musik seiner Zeit, wie die Geschichte nur ein zweites Beispiel weiß: in der Wirkung, die Monteverdi aufs siebzehnte Jahrhundert geübt hat. Eins scheidet Graf Eulenburg von R. Wagner, das ist das Maß im Ausdruck der Leidenschaften. Da zeigt er sich mehr mit Mendelssohn, mit Gurschmann verwandt, von der Berliner Schule, von norddeutscher Art, vom Wesen der Gesellschaftskreise, aus denen er kommt, berührt. Aber nur im Ausdruck, nicht in der Empfindung, der nichts von der Stärke und Ursprünglichkeit einer gesunden Natur fehlt. Die Kunst Eulenburgs gleicht einem edeln Renner, dem Peitsche und Sporen fremd sind. Lebensverhältnisse und zufällige Umstände haben es gefügt, daß Graf Eulenburgs Kunst mit Vorliebe den Norden besingt. Der Komponist selbst legt nach der Vorrede unter diesen Nordlandsliedern besondern Wert auf seine Skaldengesänge, die uns in vortausendjährige Sitten und Geschlechter zurückversetzen wollen. Es ist um alle Nachbildung im allgemeinen und um die Nachbildung alter Kunst im besondern etwas Mißliches. Wir erinnern an Freytag, an Dahn, an Thomaе und an den Schiffbruch vieler ähnlicher bedeutender Dichter und Maler. So wird man unter diesen Skaldengesängen nur die kürzern, „Der Knabe,“ „Karin“ — hier wirkt der Refrain das Beste —, von den größern vielleicht die „Sul-Nacht“ unbedingt loben können. In den andern ist die Manier stärker als die Phantasie und Kunst. Die erfreulichsten Arbeiten des Dichterkomponisten sind seine „Rosenlieder.“

Hans Hermanns Wert liegt in seinem Talent für den Entwurf, für geschlossene Führung großer, breiter Formen, für klare und imposante Gruppi-

rung, sowie in der eignen Mischung von Munterkeit, Frohsinn mit großem und leidenschaftlichem Gefühl. Er liebt in einer Weise, die über Maß und Methode der Romantiker hinausgeht, Gegensätzliches zusammenzufügen: Altes und Modernes, Schlichtes und Komplizirtes, und es gelingt ihm, auseinanderstrebender Elemente Kraft da zu vereinen, wo er es wollte. Unter den ihm eignen Ausdrucksmitteln ist die springende Führung der Singstimme hervorzuheben.

Für Hugo Wolf sind in mehreren Orten besondere Vereine gegründet worden, die Wagnerianer haben sich seiner besonders angenommen und ihn vielleicht, wie sie nun einmal bekannt sind, als Leute mit den besten Absichten, aber im Durchschnitt erstaunlich unwissend und urteilslos, mit ihrem Eifer diskreditirt. Daß es für diesen Komponisten überhaupt irgend welcher Gewaltmittel bedurft hat, ist — wir dürfen hier das offene Wort nicht umgehen — eine Schande für den deutschen Sängerstand. Ein Musiker, der Goethische, Moerikische, Eichendorffsche Gedichte zu halben Hunderten komponirt hat, verdient nicht bloß wegen seiner Fruchtbarkeit, sondern auch wegen des bekundeten guten Geschmacks zunächst einmal beachtet zu werden. Hätte aber Wolf diese Beachtung gefunden, so hätte trotz allem auch sein Wert erkannt werden müssen. Er gehört durchaus nicht unter die künstlerischen Bekanntschaften, die sich leicht machen lassen. Wenns gerade einmal ein böser Zufall will, kann einer zuerst hintereinander ein ganzes Duzend Wolfscher Gesänge in die Hand bekommen, von denen jedes mehr abstößt als anzieht. Denn der Komponist hält auf Konsequenz, Charakteristik, scharfe Zeichnung von Einzelheiten ohne Rücksicht aufs Ohr und auf Wohlklang, er beleidigt die Schulmeister durch Quinten, giebt den Registratorseelen Rüsse auf. „Wohin mit ihm? So gar keine Manier, bei der man ihn fassen könnte!“ Er ist eine universale und volle Natur wie Franz Schubert ungefähr, und wir tragen gar keine Bedenken, ihm für das Lied unsrer Zeit eine Schubertsche Bedeutung beizumessen. Es giebt für seine Phantasie keine Grenzen, und wo er sie hinführt, da strömt ihm Musik von erster Güte zu. Er hat Gewagtes, Verfehltes, wie z. B. „St. Nepomuks Vorabend,“ aber nirgends etwas Dürftiges und Kümmerliches. Hört man seine feierlichen Sachen, wie z. B. das „Wächterlied“ oder das zweite „Koptische Lied,“ so glaubt man: hier liegt seine Stärke. Es sind Töne, die man außer in der Kirche und in der Kindheit gehört zu haben sich kaum erinnert. Dann ergiebt sich aber, daß er sich auf allen andern Gebieten menschlichen Fühlens und Vorstellens mit derselben Sicherheit bewegt. Er ist ein ausgezeichnet lebendiger Erzähler, bei dem alle Gestalten in ihrer Art sofort leben und sich einprägen — eins der bedeutendsten Stücke dieser Art: Epiphania mit den drei Königen: gravitatisch der erste, beweglich der zweite, kokett der dritte. Er ist ein unwiderstehlicher Humorist, er ist sinnig und zart, und ebenso versteht er sich aufs Recke und Ausgelassene. Er beherrscht die All-

gemeingefühle und weiß uns ebenso zwingend in die besondern und absonderlichsten Lagen und Stimmungen zu versetzen. Er zeichnet einen Griesgram, einen Alberich ebenso zum Greifen, wie eine Philine, einen Mephisto. Sieht man auf den Umschlägen der Hefte, daß er sich an Goethes Harnzer- und Mignonlieder macht, so glaubt man vor einer Überhebung Schubert und Schumann gegenüber zu stehen. Aber tritt man in die Kompositionen ein, kommt vor Stellen wie „Dahin, o mein Geliebter,“ so kann man nur gestehen, daß das keiner vor Wolf so getroffen hat. Vergleicht man das Hefte der Gefänge aus dem Schenkenbuch in seinem tollen, barbarischen, bacchantischen Übermut mit den Suleikaliedern in ihrer zarten, von aller Sentimentalität freien Weiblichkeit, ihrer, die verzehrende Leidenschaftlichkeit doch andeutenden Innigkeit — sieht man, wie er in den Moerikischen Gefängen Volkstümlichkeit und Seelengröße verbindet, das Äußere und Innere gleich meisterhaft darstellt — so ist des Erstaunens über die Kraft und den Umfang dieses Talents kein Ende. Dieser Wolf ist ein Genie, von dessen Glanz dereinst mehrere Strahlen auf die ganze Liederkomposition seiner Zeit fallen werden.



Auf der Akademie

Von Beate Bonus-Jeep



Über der Akademiestraße und dem Siegesthor lag der Mondschein. Er malte dieselben Schatten auf den Boden wie das Sonnenlicht, aber sie sahen fremd aus in dieser Beleuchtung. Die Akademie mit ihrer lichten fensterreichen Renaissancefront lag jetzt als dunkle Masse mit ihrem eignen Schatten verbunden, und sie wirkte wie etwas Unerbittliches, Übermächtiges auf den kleinen Menschen, der aus dem Mondschein in das Schattengebiet trat, die große Freitreppe vermied und die Rampe hinaufging bis zum Portal. Das Treppenhaus und die Gänge mit den hohen Fenstern nach Süden und den hohen Atelierthüren nach Norden lagen schweigend da. Es brannten nur wenig Gasflammen, und in ihrem Lichte machten die antiken Bildwerke mit ihren weißen Gipsleibern und den würdevollen Geberden, die den Mutwillen der Schattenbilder herausforderten, den Eindruck der Vereinsamung. Sie atmeten den Duft staubiger Trockenheit aus, der von Akademien unzertrennlich ist und sich sofort mit der Bezeichnung eines akademischen Werkes in der Phantasie verbindet.

Während der kleine Mensch unten in der Halle hierhin und dorthin schlich, um auf irgend etwas Richtunggebendes zu stoßen, war oben im Atkfaal Modellpauze. Aus dem heißen Raum drängte es sich in die Gänge. Allerlei Nationalitäten und allerlei Klangfarben waren vertreten, aber auch allerlei Abarten der