



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Leipziger Gewandhauskonzerte : (Schluß.)

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

schied der Zeit, sondern auch des ganzen Charakters der beiden Kunstübungen spricht sich in diesen Verschiedenheiten aus. —

Noch zu zahlreichen Bemerkungen böte die Sammlung Anlaß, denn Heysse hat in allen Gattungen der Lyrik sich versucht: er hat „Landschaften mit Staf-fage“ geschrieben, ein Titel, der ein poetisches Prinzip in sich verbirgt; er hat eine größere Anzahl Epigramme auf „Kunst und Künstler“ gedichtet, „Bermischte Gedichte,“ unter denen die feinfühligsten, verständnisreichen „Dichterprofile“ sich finden, endlich eine Reihe Balladen und kleinere Erzählungen, die zu dem Besten gehören, was wir besitzen. Insbesondere ist das „Festmahl des Alten“ wegen seiner klassischen Schönheit hervorzuheben. Doch auf alles dieses können wir in dieser Skizze des Heyseschen Geistes nicht mehr eingehen, wir müssen uns mit dem kurzen Hinweis darauf begnügen. Aber selbst diese Skizze wird hoffentlich das Urteil motivirt haben, daß wir mit Heyses Gedichten eine bedeutsame und in sich selbst individuell vollendete lyrische Erscheinung in die Reihe der deutschen Lyriker einzuordnen haben.



Die Leipziger Gewandhauskonzerte.

(Schluß.)



ie festlichen Abende der Einweihung des neuen Leipziger Konzert-hauses sind vorüber, und alle Sorgen und Befürchtungen, die man wegen der Akustik des Saales gehegt hatte, sind in nichts zerronnen: „es klingt wundervoll“ — das ist das Urteil, das man aus aller Munde hören kann. Nicht nur der rauschende Strom des vollen Orchesters, auch jedes einzelne Instrument, nicht nur ein breites und getragenes Bläserforte, auch die zartesten und flüchtigsten Geigenpassagen, nicht nur die Instrumentalmusik, auch der Gesang, und nicht nur der volle Chor, sondern auch die einzelne Männer- oder Frauenstimme — alles klingt gleichmäßig klar, deutlich und schön. Dieses Ergebnis ist umso überraschender, als die Einrichtung des Saales noch in den letzten Wochen, wo freilich die Gerüste noch standen, selbst die Nächststehenden und Eingeweihten nicht mit voller Zuversicht erfüllte. Um den ganzen Saal läuft in mäßiger Höhe eine Galerie, die zwar an den Langseiten nur bescheiden vorspringt, an den Schmalseiten aber sich verbreitert, weil sie hier auf der einen Seite, über dem Orchester, in den Orgelchor übergeht, auf der andern, dem Orchester gegenüber, zu einer tiefen Mittelgalerie sich erweitert; über dieser Mittelgalerie erhebt sich außerdem noch

ein ziemlich weit ausladender Balkon. Vergleicht man diese Einrichtung mit dem völlig schachtelförmig gebauten alten Saale, dessen Galerien und Logen gleichsam hinter der durchbrochenen Schachtelwand liegen und in welchem die Schallwellen völlig ungehindert an den glatten Wänden hinstreichen können, so mußte man allerdings wegen des Einflusses, den namentlich die vorspringenden Galerien des neuen Saales auf die Schallwellen haben würden, in einiger Besorgnis sein. Der Klang erweist sich aber überall auch bei großer Kraft so rund, weich und edel, daß man sich unwillkürlich fragt, ob die Rede von der unvergleichlichen Akustik des alten Saales nicht am Ende eine bloße fable convenue gewesen.

Freilich wollen wir nicht übersehen, daß zu dem überraschend günstigen Ergebnis, welches die ersten Konzerte geliefert haben, auch der überraschende Eindruck beiträgt, den die reiche künstlerische Ausschmückung des imposanten Saales auf jeden Besucher gemacht hat. Als die ersten Takte Beethoven erklangen, hatte man das Gefühl wie Goethes Sänger:

Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit
Schließt Augen euch, hier ist nicht Zeit,
Sich staunend zu ergötzen.

In den schlichten, anspruchslosen Räumen des kleinen alten Saales mit seinem gedämpften Lichte und seinen verdeckten Logen wurde das Auge durch garnichts in Anspruch genommen, höchstens durch einen oder ein paar in nächster Nähe mechanisch wedelnde Damenfächer — eine recht abscheuliche Unsitte mancher Konzertbesucherinnen —; nur das Ohr war beschäftigt. Anders im neuen Saale. Hier heißt es: Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae; eine Flut von Licht ergießt sich bis in die äußersten Ecken und Winkel, nirgends, vielleicht mit Ausnahme einiger Sitze unter der Galerie, ist ein Plätzchen, wo man behaglich in recessu lauschen könnte, das ganze Publikum sitzt wie auf dem Präsentirteller, und dazu nun die Farbenpracht der Decken- und Wandmalereien, der Glanz der Orgel und der Kronleuchter — ist es ein Wunder, wenn die Sinnesindrücke sich anfangs vermengen, die Wonne des Schauens und die Wonne des Hörens in einander fließen? Die Zeit erst wird hier volle Klarheit schaffen, und sie wird es jedenfalls bald thun. An nichts gewöhnt sich ja der Mensch schneller als an eine prächtige Umgebung; ist diese Gewöhnung erst erfolgt, dann wird sich mit voller Bestimmtheit sagen lassen, ob der erste Gesamteindruck auch der richtige gewesen. Wir zweifeln indes nicht daran, daß dies der Fall sein wird, und darum stimmen wir schon jetzt mit vollem Herzen in die Siegesfreude ein, die alle Beteiligten ob des gelungenen Werkes erfüllt.

Eben diese rasche Gewöhnungsfähigkeit des Menschen legt aber noch einen andern Gedanken nahe. Die Konzertdirektion hat mit den drei Einweihungskonzerten (Overtüre „Die Weihe des Hauses,“ Psalm von Mendelssohn und Neunte Symphonie im ersten, der Messias im zweiten, Haydns Es-dur-Sym-

phonie, die große Leonorenouvertüre und Schumanns D-moll-Symphonie im dritten Konzert) einen vielverheißenden Anlauf genommen zu einer Regeneration der Konzertprogramme, wie sie dem neuen Hause und — notabene! — den neuen Eintrittspreisen gegenüber doppelt nothut; für fünf Mark mag niemand mehr ein Theegesellschaftsprogramm hören. Auch die Ausführung war vollendet, zum Teil hinreißend schön. Das war wieder ganz das alte Gewandhausorchester aus den Tagen, wo David mit seiner grimmigen Miene und seinem feurigen Bogenstrich am ersten Geigerpulte stand. Hoffentlich bleibt es nicht bei diesem vereinzelt Anlaufe. Sonst möchten Stiftungsanteile und Ansehensscheine bald für ein Billiges zu haben sein, denn über eine Rückkehr zu den Schablonenprogrammen der letzten Jahre dürfte sich das Publikum durch alle Pracht des neuen Hauses doch nur kurze Zeit hinwegtäuschen lassen.

Aber wir hatten ja versprochen, noch einige Mitteilungen aus unsrer trefflichen Festschrift zu machen. Freilich: was soll man auswählen? Wo man nur den Finger hineinsteckt, liegt reiches Material, und die Freunde der Musikgeschichte werden lange an dem Bande auszuschöpfen haben. Ein besonders interessantes Kapitel ließe sich schreiben über „Mendelssohn und Schumann in Leipzig“: vielleicht behandeln wir das später einmal. Heute wollen wir nur in Kürze zeigen, wie lehrreich eine gründliche Konzertgeschichte für die Beurteilung gewisser musikalischer Tagesfragen werden kann. Auch auf diesem Gebiete erweist sich die Geschichte — wenn man ihre Stimme nur hören will — als eine Lehrmeisterin ersten Ranges.

Der erste Teil der Dörffelschen „Statistik“ zählt nicht weniger als 868 Komponisten auf, von denen im Laufe eines Jahrhunderts Kompositionen in den Gewandhauskonzerten aufgeführt worden sind. Dabei sind allerdings nicht bloß die von der Konzertdirektion veranstalteten Konzerte, sondern auch die sämtlichen (755) Extrakonzerte berücksichtigt, die innerhalb des behandelten Zeitraumes im Gewandhaussaale stattgefunden haben, und mit Recht; denn da die Konzertdirektion zu diesen Extrakonzerten den Saal zu vergeben hat, und da sie bei der Verfügung darüber sich nie durch die Rücksicht auf pekuniären Gewinn, sondern immer nur durch die Rücksicht auf die darum anhaltenden Künstler und die von ihnen zu erwartenden Leistungen hat leiten lassen, weil sie für das, was im Gewandhaussaale geboten wird, stets eine gewissermaßen moralische Verantwortlichkeit zu haben geglaubt hat, so sind auch die Extrakonzerte in den Rahmen der Gewandhauskonzerte mit hereinzuziehen und können bei einer Statistik derselben nicht beiseite gelassen werden.

Von diesen 868 Komponisten sind wohl die meisten dem heutigen Geschlechte unbekannt. Ihre Namen stehen im musikalischen Konversationslexikon, einen Teil von ihnen kennt der Musikhistoriker, aber von ihren Werken wird nichts mehr aufgeführt. Was Dörffel von dem Eröffnungskonzert vom 25. November 1781 sagt, nachdem er das Programm aufgezählt: „Wir kämen heute in die

größte Verlegenheit, wenn wir nur eine einzige Note von all diesen damals trefflichen Werken herbeischaffen sollten," das gilt auch noch von hunderten der später aufgeführten Werke, sie sind verschollen und vergessen. Und dieses Loos hat keineswegs nur die kleinen und kleinsten Geister getroffen; auch solche, die in dem Dörffelschen Verzeichnis fett gedruckt sind, und unter deren Namen eine lange Liste aufgeführter Werke steht, die also zu ihrer Zeit sich einer gewissen Popularität erfreuten, sind aus dem heutigen Musikleben völlig verschwunden. Wer fragt noch nach Haffe, Raumann, Gytowek, Paer, Cimarosa, Paisiello, Nighieni, Sacchini, Salieri, Sarti u. a.?

Doch wir brauchen garnicht zurückzugehen bis an das Ende des vorigen oder den Anfang unsers Jahrhunderts, nein, Erscheinungen, die uns zeitlich noch viel näher stehen, geben uns die gleiche Lehre. Wie ist Friedrich Schneider, der Dessauer Kapellmeister, der Komponist des „Weltgerichts,“ seiner Zeit gefeiert worden! Seine Symphonien und Ouvertüren lehren in den ersten vier Jahrzehnten unsers Jahrhunderts fort und fort in den Programmen wieder; dann erscheint er 1848 noch einmal mit einer neuen Symphonie, 1854 führte man noch einen Psalm von ihm „zum Gedächtnis des Komponisten“ auf (gestorben 23. November 1853), 1856 noch eine Hymne für Männerstimmen, 1859 seine Ouvertüre über das Gaudeamus; seitdem ist er aus den Programmen verschwunden. Fast genau so ist es Ludwig Spohr ergangen. Einige seiner Violinkonzerte werden zwar noch lange zu den Lieblingen unsrer großen Geiger zählen, aber seine Symphonien, seine Ouvertüren und sonstige Opernummern und zahllose kleinere Kompositionen, die früher jahrzehntelang die Programme geschmückt haben, sind in der letzten Zeit seltener und seltener geworden, und wie lange wird es dauern, so fragt auch nach ihnen niemand mehr. Die „Weihe der Töne“ ist 1869 zum letztenmale gespielt worden, nachdem sie von 1834 bis 1860 sechzehn Aufführungen erlebt hatte, von 1834 bis 1839 sogar jedes Jahr gespielt worden war.

Aber wir können noch näher an die Gegenwart herangehen und gewahren selbst da dieselbe Erscheinung. Julius Riez hat drei Symphonien und mehrere Ouvertüren geschrieben, die in den vierziger und fünfziger Jahren sehr gern gehört wurden. Dann kamen sie seltener, und endlich fielen sie ganz aus. 1877 wurde noch einmal „zur Erinnerung“ an ihn (gestorben 12. September 1877) seine Konzertouvertüre und seine Es-dur-Symphonie gespielt — seitdem nicht eine Note wieder, und Riez ist von 1848 bis 1860 der Dirigent der Gewandhauskonzerte gewesen! Diese Konzerte „zur Erinnerung“ oder „zum Gedächtnis“ scheinen etwas Dminöses zu haben; es ist, als ob mit ihnen gerade die Erinnerung zu erlöschen anfinge.

Und giebt es nicht selbst Lebende, deren Ruhm schon halb verblichen ist? Wie ist es mit Gade, mit Hiller, mit Lachner? Es ist bitter, daß man es sagen muß, aber wir sprechen ja keine persönliche Ansicht aus, es sind die

gemeinen Zahlen unsrer „Statistik,“ welche reden. Gade erschien zuerst 1842 mit seiner Ouvertüre „Nachklänge aus Ofsian,“ welche von Spohr und Schneider des von dem Musikverein in Kopenhagen ausgesetzten Preises für würdig befunden worden war, 1843 mit seiner C-moll-Symphonie, die „einen Beifallssturm hervorrief, wie er einem bis dahin unbekanntem Werke noch nie zuteil geworden war.“ Beide Werke sind dann oft gespielt worden, aber seit 1872 die Ouvertüre nicht mehr, seit 1873 die Symphonie nicht mehr. Von späteren Werken Gades hat sich die A-moll- und die B-dur-Symphonie und die Schottische Ouvertüre „Im Hochland“ bis in die Gegenwart herein erhalten; seine zweite Symphonie aber (E-dur) hat seit 1855 keine Aufführung wieder erlebt, vier andre, die in der Zeit von 1853 bis 1872 erschienen, sind überhaupt nur je einmal aufgeführt worden! Von Ferdinand Hiller giebt es Kompositionen die schwere Menge, Ouvertüren und Chorwerke, die alle nur eine, höchstens zwei Aufführungen im Gewandhause erlebt haben. Ein etwas freundlicheres Loos ist den sieben Bachnerschen Suiten beschieden gewesen; namentlich die zweite in E-moll, unzweifelhaft freilich die reichste und gehaltvollste von allen, ist seit ihrem ersten Erscheinen (1864) immer wieder an die Reihe gekommen, erst vor wenigen Wochen noch; aber wer fragt noch nach den fünf Bachnerschen Symphonien aus den Jahren 1834 bis 1853? keine von ihnen ist im Gewandhause öfter als einmal gespielt worden.

Schneider, Spohr, Riek, Gade, Hiller, Bachner — welche Reihe glänzender Namen, und doch so schnell veraltet und veraltend! Und nun blicke man hin auf jenes leuchtende Dreigestirn: Haydn, Mozart, Beethoven! Was hat ihnen der Wechsel der Zeiten anhaben können? Stehen sie nicht wie die ewigen Götter an den festgegründeten Ufern des Stroms, während unzählige andre im Strome treiben und über sich ergehen lassen müssen, was der Dichter als das Menschenloos schildert:

Uns hebt die Welle,
Verschlingt die Welle,
Und wir versinken.

Als vor hundertunddrei Jahren die Gewandhauskonzerte gegründet wurden, zählte Haydn neben vielen andern bereits zu den Lieblingen der Musikfreunde — schon auf dem dritten Programme (6. Dezember 1781) erscheint eine Symphonie von ihm. Und auf dem dritten der drei Einweihungskonzerte in voriger Woche stand an der Spitze wiederum eine Haydnsche Symphonie, und sie rief das reinsten Entzücken hervor, als wäre sie ein Werk von gestern. Nicht als „Ausgrabung,“ nicht als Bestandteil eines „historischen“ Programms wurde sie gespielt, nein, sie gehörte von Rechtswegen in dieses Programm, an die Seite von Beethoven und Schumann, das fühlte jeder.

Sehr anziehend ist es, an der Hand unsrer Statistik zu verfolgen, wie Mozart und namentlich wie Beethoven allmählich Boden gewonnen hat. Bei

Beginn der Gewandhauskonzerte erscheint Mozart nur vereinzelt, er war damals in Norddeutschland noch wenig bekannt. Am 24. Januar 1782, wo sein Name zum erstenmale auf dem Programm steht, mit einer Symphonie, mußte man, um Verwechslungen mit seinem Vater Leopold Mozart vorzubeugen, dessen Ruf damals weitverbreitet war, noch den Zusatz machen: „vom jungen Mozart.“ Dann blieb er bis 1786 gänzlich unbeachtet. Im Theater lernte man allerdings 1784 die „Entführung,“ 1785 „Figaros Hochzeit“ kennen, im Gewandhause mit größeren Instrumentalwerken erscheint er aber erst 1786 und dann erst 1790 wieder. Umso schneller verbreitete sich der Glanz seines Genius in den neunziger Jahren: Symphonien, Opernbruchstücke, Klavierkonzerte, das Requiem folgen da rasch aufeinander. Und nun am Ende der neunziger Jahre, am Michaelistage 1799 zum erstenmale Beethoven! „Madame“ Schicht, die Frau des Musikdirektors Schicht, die ehemalige Costanza Baldesturla, die volle siebzehn Jahre als Sängerin bei den Gewandhauskonzerten engagirt war, trug zum erstenmale die Arie Ah perfido! vor.

Folgende Tabelle mag veranschaulichen, in welcher Reihenfolge und in welchen Zwischenräumen die hervorragendsten Werke Beethovens entstanden, beziehentlich bekannt geworden sind; die Tabelle verzeichnet die erste Aufführung jedes der genannten Werke im Gewandhauskonzert.

1801	26. Novbr.	Erste Symphonie.
1802	25. Febr.	Septett.
	16. Mai	C-dur-Konzert.
1804	29. April	Zweite Symphonie.
	7. Oktbr.	Duvertüre zu „Prometheus.“
	22. Novbr.	C-moll-Konzert.
1807	29. Jan.	Sinfonia eroica.
1808	18. Febr.	Tripelkonzert
	8. Mai	Duvertüre zu „Coriolan.“
1809	9. Febr.	Fünfte Symphonie.
	23. April	G-dur-Konzert.
1810	18. Oktbr.	Duvertüre zu „Leonore“ (No. 3).
1811	7. März	Vierte Symphonie.
	28. Novbr.	Es-dur-Konzert.
1813	28. Jan.	Phantastie für Pianoforte mit Orchester und Chor.
	11. März	Dratorium „Christus am Ölberge.“
1815	16. Febr.	Duvertüre zu „Egmont.“
1816	8. Febr.	Pastoralsymphonie.
	12. Dezbr.	Siebente Symphonie.
1818	22. Jan.	Achte Symphonie.
	19. Febr.	Duvertüre zu „Fidelio.“
1821	8. März	Musik zu „Egmont.“
1822	21. Novbr.	Duvertüre zu den „Ruinen von Athen.“
1826	30. März	Neunte Symphonie.
	9. April	C-dur-Duvertüre.
1827	1. März	Duvertüre „Die Weiße des Hauses.“

Sehr dankenswert ist es, daß der Verfasser unsrer Festschrift sich der Mühe unterzogen hat, die „Urteile der Zeitgenossen“ über diese ersten Beethoven-aufführungen hervorzufuchen. Anfangs war es Rochlitz, später Fink, die über die Gewandhauskonzerte in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ berichteten. Wir können es uns nicht versagen, von ihren Kritiken hier ein paar Proben mitzuteilen.

Über die zweite Symphonie, die für unsre heutige Auffassung des ganzen Beethoven noch wie an der Schwelle seiner Schöpferthätigkeit zu stehen scheint und die uns noch stark an Haydn und Mozart gemahnt, schreibt Rochlitz: „Sie ist ein merkwürdiges, kolossales Werk, von einer Tiefe, Kraft und Kunstgelehrsamkeit wie sehr wenige, von einer Schwierigkeit in Absicht auf Ausföhrung, sowohl durch den Komponisten, als durch ein großes Orchester, wie ganz gewiß keine von allen jemals bekannt gemachten Symphonien. Sie will, selbst von dem geschicktesten Orchester, wieder und immer wieder gespielt sein, bis sich die bewundernswürdige Summe origineller und zuweilen höchst seltsam gruppierter Ideen enge genug verbindet, abrundet und nun als große Einheit hervorgeht, wie sie dem Geiste des Komponisten vorgeschwebt hat; sie will aber auch wieder und immer wieder gehört sein, ehe der Zuhörer, selbst der gebildete, in stande ist, das Einzelne im Ganzen und das Ganze im Einzelnen überall zu verfolgen und mit nötiger Ruhe in der Begeisterung zu genießen — zu geschweigen, daß sich doch jeder an so ganz eigentümliches, als hier fast alles ist, erst ein wenig gewöhnen muß.“ So schwer und tief erschien jenem Geschlecht eine Musik, die uns heute fast kindlich einfach anmutet.

Über die fünfte Symphonie schreibt Rochlitz: „Der erste Satz ist ein sehr ernstes, etwas düsteres, gleichsam unter sich hin brennendes Allegro, in der Empfindung wie in der Ausarbeitung edel, gleich und fest gehalten, und bei vieler Eigenheit einfach, streng und ganz regelmäßig behandelt — ein würdiges Stück, das selbst denen, welche der älteren Weise, die große Symphonie zu bearbeiten, anhangen, reichen Genuß gewähren wird. Das Andante ist ganz eigentümlich und sehr anziehend aus den heterogensten Ideen — aus sanft schwärmerischen und rauh kriegerischen — geordnet und in seiner Art durchaus für sich allein stehend. Bei allem Anschein von Willkür ist doch viel Studium, sicherer Überblick des Ganzen und sehr sorgsame Ausarbeitung in diesem wunderbaren Satze zu erkennen. Das darauf folgende Scherzando (das ganz vollkommen auszuführen einem starkbesetzten Orchester kaum möglich ist) haben wir, wir müssen es gestehen, seiner gar zu wunderlichen Launen wegen noch nicht recht genießbar finden können; man weiß aber, daß es mit solchen Produkten in der Kunst geht, wie — wenn uns dieser Vergleich erlaubt ist — mit den Raffinements der verfeinerten Kochkunst: man muß sich durch wiederholten Genuß erst dafür empfänglich gemacht haben, wo sie einem dann oftmals nur allzulieb werden. Das Finale ist ein so stürmischer Erguß einer mächtigen

Phantasie, wie derselbe schwerlich in einer andern Symphonie gefunden wird. Von dem, was eigentliche Ausführung heißt, ist hier weniger die Rede; aber die Gewalt der einander immer von neuem bekämpfenden Empfindungen, die immer erneuten Kontraste, welche überdies meistens einander aufs schärfste an die Seite gesetzt sind, die immer wiederkehrende Überraschung, welche durch jenes, sowie durch die Fremdartigkeit der Ideen und deren ganz ungewöhnliche Zusammenstellung, Folge und Vermischung bewirkt wird — alles dies, vereinigt mit vielem Eigentümlichen und sehr Pikantem in der Benutzung der Instrumente, reizt und spannt die Zuhörer während der ganzen Dauer dieses langen Satzes so sehr und so immer von neuem, daß ihm ein glänzender Effekt überall, wo er gut aufgeführt wird, unfehlbar zuteil werden muß.“

Von der neunten Symphonie endlich bekannte Fink, selbst „auf die Gefahr hin, als gehöre er zu denen, die Großes zu fassen nicht imstande seien,“ sie gefalle ihm nicht; es sei ihm vorgekommen, als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte und nicht auf den Füßen; der Meister sei ein Geisterbeschwörer, dem es diesmal gefallen habe, Übermenschliches von uns zu verlangen; da unterschreibe er nicht. Und zwei Jahre später, nach Beethovens Tode, schrieb er, er halte das ganze Werk „für eine höchst merkwürdige Verirrung des durch seine gänzliche Gehörlosigkeit unglücklich gewordenen, nun erlösten Mannes.“

Es liegt nahe, von unsrer Statistik einerseits und von der tiefgehenden Wandlung der musikalischen Auffassung, die sich seit Kochliz und Fink vollzogen hat, andererseits die Nutzenanwendung zu machen auf das musikalische Parteitreiben unsrer Tage, das übrigens, wie wir schon vor Jahren aufs bestimmteste vorausgesagt haben, seit Wagners Tode wesentlich stiller geworden ist. Fünf Erscheinungen sind es, denen sich neben unsern Klassikern die Verehrung der Musikfreunde gegenwärtig vor allem zuwendet: Mendelssohn, Schumann, Brahms, Liszt und Wagner. Liszt können wir gleich beiseite lassen; ihn feiert ein Kreis von fanatischen Anhängern, welcher sich alljährlich einmal bei den Versammlungen des sogenannten Allgemeinen deutschen Musikvereins das Vergnügen macht, sich um seinen Abgott zu scharen, und welcher in Liszt den lebenswürdigen Menschen und den am alten Ruhme zehrenden Virtuosen mit dem schöpferischen Genius verwechselt, der Liszt bei aller Fruchtbarkeit nie gewesen. Das dauert, solange es dauert. Über Mendelssohn sind niemals Urteile gefällt worden, wie von Kochliz und Fink über Beethoven; er eroberte sich durch die hohe Formvollendung und den ansprechenden, faßlichen Gehalt seiner Werke stets in gleichem Maße die Herzen der Kenner wie der Laien. Wieder anders verhält sich mit Wagner. Seine Anhänger haben sich zwar oft genug seinen Gegnern gegenüber auf die Aufnahme berufen, die Beethoven anfangs gefunden. Ganz mit Unrecht. Wagner hat zahllose Angriffe erfahren, aber Urteile, wie von Kochliz über Beethoven, Bekenntnisse eines wackern, ehrlichen, sachkundigen Musikers, der sich dem Genius beugt und bescheiden eingesteht, daß ihm nur für

jetzt noch nicht alles faßbar sei, dürften schwerlich über Wagner nachzuweisen sein. Allzugroße Tiefe ist wohl der letzte Vorwurf, der Wagners Musik zu machen wäre; wie könnte sonst die große Masse sich an ihr berauschen? Wohl aber sind genau solche Urteile, wie die von Rochlitz über Beethoven, dreißig Jahre später wieder über Schumann, fünfzig Jahre später über Brahms gefällt worden; auch an Kritikern à la Fink und an noch beschränkteren hat es ihnen nicht gefehlt. Aber auch hier hat sich später dieselbe Wandlung vollzogen oder ist zum Teil noch im Begriffe sich zu vollziehen, wie in der Beurteilung Beethovens. Als Schumanns Stern auftauchte, erschien er den spezifischen Freunden Mendelssohns wie ein bedrohliches Meteor, das am Ende den Stern ihres Lieblings überstrahlen möchte; Schumann wurde vielfach angefeindet und niedergehalten. Allmählich bequeme man sich dazu, ihn neben Mendelssohn gelten zu lassen. Dann kam gar eine Zeit, wo selbst in den Leipziger Gewandhauskonzerten der Ruf erscholl: Zu viel Mendelssohn! auf den die exklusiven Mendelssohnverehrer nur noch mit der resignirten Klage antworteten, es „werde jetzt leider Mode,“ geringschätzig auf Mendelssohn herabzublicken. Und heute? Nun, man vergleiche in unsrer Statistik die Namen Mendelssohn und Schumann während der Jahre 1870—1881. In diesen zwölf Jahren sind zwölfmal Mendelssohnsche Symphonien im Gewandhause aufgeführt worden, Schumannsche — einundvierzigmal! Ja, die bösen Zahlen, sie reden gar eine deutliche Sprache! Und genau so wie Schumann ist es anfangs Brahms ergangen und ergeht ihm zum guten Teil noch heute so. Aber auch hier sind wir schon mitten drin im Umschwung. Ganz wie einst bei Schumann, gewöhnen sich immer weitere Kreise, zunächst an den kleineren, faßlicheren Formen des Liedes, an die neue und eigentümliche Brahms'sche Sprache; ist sie ihnen nur da erst lieb und vertraut geworden, so finden sie den Weg schon weiter.

Und wenn wir nun zu unserm Goethischen Gleichnis zurückkehren und fragen: Wer von den genannten fünf wird nach fünfzig, nach hundert Jahren bei den Göttern am sichern Ufer des Stromes stehen? so kann die Antwort nur lauten: Liszt wird vergessen sein; Wagner und Mendelssohn werden noch lange im Strome treiben, ob sie aber jemals ans Ufer gelangen werden, ist zweifelhaft, ja es ist wohl so gut wie sicher, daß sie der Zeit ihren Tribut bringen werden. Schumann aber und Brahms — sie werden am Ufer stehen bei unsern großen Klassikern. Das ist zwar nichts als eine Prophezeiung, aber doch eine Prophezeiung, für deren Richtigkeit die Statistik bereits anfängt die Beweise zu liefern. Wenn unsre Gewandhauskonzerte ihrer Aufgabe und ihrer großen Vergangenheit treu bleiben, so werden sie an ihrem Teile dazu beitragen, diese Prophezeiung wahr zu machen.

