



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Gervinus und die reine Instrumentalmusik.

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

Gerwinus und die reine Instrumentalmusik.

„Händel und Shakespeare“ von Gerwinus. (Leipzig, 1868)

In seinem Vorwort, der Zueignung an Chrysander, läßt sich Gerwinus also vernehmen: „Ihnen ist bekannt, daß ich über Musik nur als ein Laie spreche, dessen Interesse in dieser wie in jeder anderen Kunst nur auf die Kunst und durchaus und in keiner Weise auf die Technik und Wissenschaft geht, von der ich so gut wie Nichts verstehe. Wo ich je unternommen habe, über musikalische Gegenstände zu reden, habe ich stets in einseitigster Strenge diesen einseitigen Laienstandpunkt der bloßen Betrachtung des geistigen Gehaltes, der ästhetischen Bedeutung, des eigentlichen Kunstwerthes musikalischer Werke eingehalten. So thue ich auch hier. Und ich höre schon die geringschätzigen Rügen dieser Einseitigkeit von Seiten der Kenner und Meister, denen ich nur zu bedenken gebe, daß die bloße Möglichkeit, die bloße Neuheit eines solchen einseitigen Standpunktes nach so vielen Jahrhunderten, ja Jahrtausenden musikalischer Praxis unstreitig doch eine unendlich größere, eine säculare Einseitigkeit von der andern Seite beweist“. Und weiter, nachdem er den „mitrathenden und mitthatenden, ja den geradezu bahnbrechenden“ Einfluß der Laien hervorgehoben, fährt er fort: „Sie verargen mir daher selbst den Ton der Zuversicht nicht, mit dem ich den Stand der Laien zu vertreten unternehme Gleichwohl bleibt mir ein Zweifel der Bescheidenheit zurück: es hätte ein Berufnerer dieses Schweigen brechen sollen.“ Nachdem er die Schwierigkeit des ganzen Untersfangens, „die fast unmögliche Ausstattung von Geist und Wissen“ betont, „die zusammengeschossenen Kräfte eines Physikers und Physiologen, eines menschenkennenden Philosophen und Psychologen, eines Meisters der musikalischen Technik“ u. s. w., und bekannt, daß er sich in „keinem einzigen dieser Fächer eigentlich zu Hause weiß“, tröstet er sich damit, „daß in diesem Momente bei der maßlosen Verirrung und Verwirrung des musikalischen Kunsturtheils Nichts vielleicht übler angebracht wäre als eine tiefe Grundlegung zu einem festen wissenschaftlichen Bau, wo eher ein rasch aufgeführtes Schirmdach am Orte scheint, unter dessen Schutz man die Fundamentirung eines monumentalen Gebäudes beginnen mag.“

Dieses „rasch aufgeführte Schirmdach“ hat Gerwinus in seinem 496 Seiten umfassenden Buche mit dem „Tone der Zuversicht“ zu geben versucht. Die das Buch mehr als alles Uebrige Charakterisirende Vorrede schließt, nachdem Gerwinus die Sorge ausgesprochen, daß auch Chrysander bei diesem seinen Versuche „die Grundlinien der Kunst zu zeichnen“ einigen Widerspruch erheben möchte, mit folgendem herausfordernden Passus: „Wäre

es nicht so, könnte auch dieser theoretische Theil Ihre Beistimmung erhalten so wären alle meine Ringe, für mich zunächst, gestochen. Die Stimme der übrigen Welt wird auf alle Fälle Zeit und Weile brauchen, sich zu entscheiden“.

Wieviel „Zeit und Weile“ Gervinus der „übrigen Welt“ (der ganzen nämlich, mit Ausnahme Chrysauder's) gönnen will, hat er in seiner orakelhaften Sprache nicht verkündet. Es gibt im Leben Auszeichnungen, über denen ein gesunder Kopf den Verstand verlieren könnte. Zu diesen Auszeichnungen darf man wohl auch die Sonderstellung rechnen, zu der Gervinus Herrn Chrysauder erkoren hat. Doch das mögen die Herren mit einander abmachen. Herr Gervinus mag es in seiner pretiösen Weise zweifelhaft finden, „ob derjenige Tonkünstler, der sich zu einer Antwort am geneigtesten zeigen sollte, auch am geeignetsten dazu sei“; aber nicht von seiner Zustimmung, sondern von der der „übrigen Welt“ wird es ja ganz allein abhängen zu entscheiden, ob Beruf und Neigung hier mit einander gehen oder nicht. Doch zur Sache. Zur Beurtheilung einer Kunst im Ganzen ist nach des Verfassers überzähliger Aufzählung „nicht der verstandeskalte Naturforscher, der irrlichtelrende Kunstphantast, der systemfrohe Philosoph, der klügelnde Künstler und Techniker, der herbe Kenner von eigenfinniger Einseitigkeit, der süßliche Liebhaber von verschwommener Geschmacksbildung, der denkende Kopf, der nicht empfinden, die empfindsame Seele, die nicht denken, der genußsüchtige Feinhörer, der weder denken noch empfinden kann“ berufen. Luft, Clavigo! Diese Stylprobe mag beweisen, wie sehr es dem ganzen Buche an der rechten Ventilation fehlt. Ueberall ein Gedränge von in fürstlichen Gewändern einherschreitenden Gedanken, die sich gegenseitig die Schleppe abtreten. Hätte Gervinus statt der luxuriösen Reihe von Negationen doch lieber positiv gesagt, welche Eigenschaften ein Kunsturtheil haben muß, um Etwas zu gelten. Nicht partielle Kennerschaft, nicht allgemeine Bildung allein berechtigen einen Mann, sich zum Schiedsrichter einer Kunst aufzuwerfen, sondern vor allen Dingen und in erster Reihe die ächte Pietät vor der geschichtlichen Entwicklung derselben. Ein Late, wie sich Gervinus mit vielseitigem Erkennen selbst nennt, müßte, wenn er eine wesentliche, unendlich bedeutungsvolle, ja man kann wohl sagen die größte und eigenthümlichste Entwicklung einer Kunst nicht begriff, für diesen Mangel seines Fassungsvermögens nicht die Kunst selbst verantwortlich machen wollen. Das ist gerade so, als wollte Jemand, bloß weil er selbst nicht ohne Stütze gehen kann, von einem Anderen verlangen, daß er Krücken trüge. Es ist zu bezweifeln, daß es in der Geschichte der Kritik jemals das Beispiel eines Unberufenen gegeben hat, der sich ohne alles eigentliche Kennerthum, nur gestützt auf seine allgemeine Bildung und seine noch allgemeinere Meinung

von sich unterfangen hätte, über eine Kunst zu Gericht zu sitzen, von der er nur eine einzelne Erscheinung begreift oder zu begreifen meint. Der ausschließliche Enthusiasmus für einen einzelnen Künstler — er stehe nun so hoch er wolle — würde selbst da immer von dem bedenklichsten Werthe sein, wo eine vollkommene Bekanntschaft mit allen anderen vorauszusetzen wäre, weil alles Ausschließliche zur Schranke und zur Beschränktheit führt: welche Bedeutung soll man ihm aber in dem Munde eines Mannes einräumen, der von Bach fast gar nicht und von Beethoven als einem Irrenden spricht? Wenn ein Privatmann zu den tristen und barocken Resultaten des Gervinus'schen Buches gelangte, so könnte man ihn als eine Curiosität gelten lassen: die vernünftige Gesellschaft wird ihm dem Wunderstuhl, auf den er sich setzt, mit der Dankbarkeit des Humors gönnen. Tastet jedoch ein Mann, der alle Ursache hat sich für berühmt zu halten, in einem umfangreichen Buche das Vermögen der Tonkunst an, leugnet und verhöhnt er ihre größten Meister, spricht er einem wesentlichen Theil ihrer Macht alle Berechtigung ab, so hat der Humor Nichts mehr mit ihm zu schaffen, sondern nur noch die beleidigte Kunst, welche Abwehr gebietet solchen unberufenen Einmischungen.

In dem ersten Abschnitt seines Buches gibt Gervinus mit antiquarischem Behagen eine historische Studie über die ersten Phasen der Tonkunst. Wer sich über diese Dinge instruiren will, thut besser das Buch von Ambros zu lesen, weil es sachlicher und concreter ist. Trozdem wird man der geistreichen Behandlung dieses dunkeln Stoffes seine Bewunderung nicht entziehen können. Die Abhandlung wird charakteristisch genug mit dem Aristotelischen Satz von der auf Nachahmung beruhenden Natur aller Künste, also auch der Musik, eröffnet. Das Resultat der sich hieran knüpfenden Untersuchung beruht in dem tiefsinnigen Satze, daß „der Ton der Gegenstand der Nachbildung für die Tonkunst“ sei. Also der Ton. Was denn nun für ein Ton? Zugegeben selbst, daß aller Tonkunst Anfang der „Sprachgesang“ gewesen sei, was ahmte der Grieche denn nach, wenn seine Sprache sich zum Gesang erhob? Was Wasser und Winde rauschen oder was die Nachtigall schlägt? „Es ist ganz nagelneu“ sagt Gervinus, „nicht länger als ein Menschenalter her, daß eine entgegengesetzte Behauptung austauchte, welche die Tonkunst als eine abgeschiedene Welt für sich dem Gerichtsbanne der übrigen Künste entziehen möchte, ableugnend, daß ihr wie der Malerei, der Sculptur oder Dichtung in der Natur ein bestimmtes Vorbild zur Nachahmung gegeben sei“ und fährt bald darauf fort: „wie irrig und oberflächlich dieser Gedanke sei, hätten selbst die oberflächlichsten Nachdenker und Nachforscher, wenn sie sich nur mit der einseitigen Vorliebe für die Instrumentalmusik nicht den Ausgangspunkt hätten verrücken wollen, leicht

inne werden müssen.“ Wie ist es nun aber, wenn sich Jemand durch einseitige Vorliebe für die Vocalmusik den Ausgangspunkt verrückt? Beweist nicht die bloße Möglichkeit der reinen Instrumentalmusik, daß die Musik, mag sie nun in ihren dunklen Anfängen mit Nachahmung der Natur begonnen haben oder nicht, ganz gewiß nicht bei ihr stehen geblieben, sondern überhaupt ganz etwas Anderes geworden ist, in dem Sinne nämlich, als die wohlarticulirte Sprache eines ausgebildeten Menschen ganz etwas Anderes ist als die Stimme eines Thieres? Will man Meinungen über eine Sache citiren, welche sie in ihrem innersten Wesen erklären sollen, so darf man sie doch nur in einer Zeit suchen, welche diese Sache am gründlichsten verstand. Daß die Ansicht, die Tonkunst sei unter allen Künsten die einzige, welche die Natur nicht nachahme, „nagelneu“, „kaum ein Menschenalter alt“ sei, beweist doch Nichts gegen ihre Wichtigkeit? Also nicht in dem reifsten Zeitalter einer Kunst hätte man ihr tiefstes Verständniß zu suchen, sondern in einer Zeit, wo sie noch in der Wiege lag? Und die bloße „Neuheit“ einer Anschauung discreditirte ihren Werth? Hat Gervinus denn nicht geahnt, daß seine eigene „nagelneue“ Beurtheilung der Instrumentalmusik, die ja noch nicht einmal ein „Menschenalter“ alt ist, dadurch in ein schlimmes Licht geräth? Die Sucht, berühmte Männer des Alterthums über die Tonkunst sprechen zu lassen, geht durch das ganze Buch und wird im Verlaufe desselben nur abgelöst durch das ebenso unbegreifliche Bemühen, aus unserem und dem vergangenen Jahrhundert gerade die Aussprüche derjenigen Schriftsteller anzuführen, bei denen man Alles findet, nur nicht gerade ein specifisch musikalisches Verständniß, wie Lessing, Hegel und Göthe. Man weiß bei diesem Verfahren nicht recht, wen Gervinus eigentlich damit dütiren will, sich selbst oder das Publicum. Wer es unternommen, gegen den gesunden Menschenverstand einer Kunst zu schreiben, der kann citiren wen und was er will, die Muses geben ihm doch keinen Credit. In unserer Jahrhundertmitte noch behaupten, die Musik nehme sich ihre Anlässe nicht rein aus sich selbst, sie müsse mit dem Wort haustiren gehn, ihr Ton sei eine Nachahmung von dem was klingt und rauscht und zwitschert, das heißt erklären, daß man in dieser Kunst ein völlig Fremder ist.

Um aber den Gervinus'schen Gedankengang, dessen letztes Resultat, die Beurtheilung der reinen Instrumentalmusik, sogleich näher beleuchtet werden soll, vollkommen würdigen zu können, bedarf es eines Abstechers in den zweiten Abschnitt des Buches: „zur Aesthetik der Tonkunst“. Lasse sich Musik mit dem Verstande allein messen, bedürfte es zu ihrer Erkenntniß nicht neben diesem einer ganz eigenthümlichen Gemüthsanlage, welche die exclusive Fähigkeit besitzt, das Tonleben ohne jede weitere Auslegung unmittelbar auf sich wirken zu lassen, so hätte die Gervinus'sche Interpretation einen Sinn, weil

sie in ihrer Weise streng logisch verfährt. Hat der Verfasser damit angefangen, die Musik in den Chor der übrigen Künste als eine von ihnen nicht wesentlich verschiedene einzureihen, hat er sie mit Aristoteles auf der Nachahmung der Natur überrascht, so ist es nur folgerichtig, wenn er an der alten Formel „das Wesen der Tonkunst sei der Ausdruck von Empfindungen“ festhält und über den Dehn'schen Satz, daß sie solche nur „anrege“ — obwohl er die Sache unendlich tiefer trifft — mit Spott und Geringschätzung hinweggeht. Das bloße „Anregen“ ist dem Verfasser schon zu subtil; er nimmt nur solche Münze, die sich überall, in jedem anderen Fache, einwechseln läßt, deren Gehalt er auf Heller und Pfennig ästhetisch calculiren kann. Diese Calculationsucht ist sein Stolz und sein Unglück zugleich. Jene unübersetzbaren Werthe einer Macht, welche zwischen Himmel und Erde die wunderbare Mitte hält und das durch keine andere Kunst Aussprechbare, das ewig Unnennbare, in ihrer geheimnißvollen Weise zu verkünden weiß — ihm sind sie ungefaltete Wirrnitz, Dämmerung, Nebel. Und ein Mann, dem die Natur dies specielle Organ versagt hat, dem jede Melodie, die nicht einen Zettel im Munde trägt, zur Fasel wird, wirft sich zum Richter auf! Das Wesen der Tonkunst ist ihm also nur der Ausdruck von Empfindungen, und auf diesem Gebiete der Empfindungen, oder wie der Verfasser sich schamhaft ausdrückt „in diesem Geschäfte der Orientirung“ (S. 207) sich umzuschauen, versuchen sich nun ästhetische Erörterungen, welche mit schönem Glauben an die Muße seiner Leser den anspruchlosen Raum von 115 Seiten (S. 207—322) einnehmen. Um einen Begriff von der theoretischen Haarspalterei des Buches zu geben, mögen die Gruppen der Empfindungen hier einen Platz finden, welche der Verfasser auf ihre musikalische Darstellbarkeit hin recognoscirt. Zunächst werden die Gefühle in solche der Lust oder Unlust eingetheilt. Beide werden körperlich oder psychisch empfunden. Die psychischen Gefühle zerfallen in drei Stufen: Gefühlstimmungen, Gemüthsbewegungen (Affecte) und die eigentlichen Gefühle. Die Gefühlstimmungen werden wieder untergeordnet in habituelle, vorübergehende und drittens noch flüchtiger vorübergehende. (Es ist hier nicht ersichtlich, warum nicht noch eine Gruppe der „am allerflüchtigsten vorübergehenden“ notirt ist.) Bei der dritten Kategorie macht Gervinus die Bemerkung, daß die Instrumentalmusik „in diese dunkelsten Regionen des Gefühlslebens, anfangs ohne Wissen und Willen, in der bloßen Kraft ihrer eigenen dämmerigen . . . Natur hineingerathen ist und daß sie dann . . . mit bewußter Absicht sich darin niederließ“ (S. 226). In die „noch flüchtiger vorübergehenden“? Wer es dem Autor nur verrathen hat, daß es so und nicht anders gekommen! Bei seiner feinen Empfindung für instrumentale Kunst möchten wir ihn doch

fragen, ob das Adagio der C-moll-Sinfonie nicht schon mehr den Charakter des „Habituellen“ trüge?

Wir können uns die Aufzählung der weiteren Ordnungen ersparen. Es genügt zu wissen, daß „Nüchternheit, Mitleid, Bitte und Gebet, Liebe und Sehnsucht, Haß, Hoffnung, Furcht“ u. s. w. in des Verfassers musikalischem Pashbureau aufs strengste controlirt werden. Wenn man einen Maler früge, welche Tonart er sich bei dieser oder jener Farbe gedacht, so würde sein Erstaunen kein geringes sein. Ebenso wunderbar wäre es, wenn man einen Tonkünstler fragen wollte, welche Empfindung er bei diesem oder jenem Thema gehabt hat. Er hat eben nur musikalisch empfunden oder gedacht. Bestimmte Empfindungen, wenn er solche nicht unmittelbar wie bei der Gesangsmusik geben will, leiten ihn sicherlich nicht bei der Composition eines Instrumentalmusikstückes. Es ist hierbei von gar keinem Gewicht, daß Beethoven bei einzelnen wenigen Werken, der Pastoralisinfonie, der Sonate l'adieu, l'absence et le retour und in einem seiner letzten Quartette aus besonderen Empfindungen, die ihn ausnahmsweise bei seiner Arbeit inspirirt haben, kein Hehl gemacht hat. Die Musik hat ganz sicherlich die Fähigkeit, einzelne bestimmte Empfindungen, wenn sie es will, wiederzugeben; ihr eigentlicher Beruf aber ist es nicht. Ein wirklich musikalischer Kopf wird sich von einem unmusikalischen in erster Reihe immer dadurch unterscheiden, daß er zum Verständniß der Tonkunst keiner Vermittelung und keiner Uebersetzung bedarf. Der Verfasser sagt an einer Stelle (S. 165): „wenn man die zahllosen Deutungen der Beethoven'schen Werke zusammenstellen wollte, es wäre eine peinlich lächerliche Scene, wie in einem Irrenhause.“ Gewiß. Der Unsinn der Deutung gehört in ein Irrenhaus. Die G-moll-Sinfonie Mozart's bedeutet beispielsweise im Gervinus'schen Sinne gar Nichts: so lange es aber musikalische Menschen auf Erden gibt, wird sie dieselben entzücken. In dem Einen wird sie diese, in einem Andern jene Empfindung erregen, in keinem Fall eine bestimmte. Das Bestimmte an ihr ist ewig nur die Musik, alles Andere derivativ, secundär. Aber die gelehrten Herren, welche so Viel begreifen, den ganzen Shakespeare und wie sie meinen auch den ganzen Handel, können es schlechterdings nicht vertragen, daß es Etwas auf der Welt geben soll, das sie gar nicht begreifen können. Nun sollte man meinen, ein bedeutender Mensch würde angesichts einer ungeheuren Kunstentwicklung, wie jene ersten Herausgeber Shakespeare's dem Leser des Dichters, sich selber zurufen (S. 335) „lies ihn, und lies ihn wieder und wieder, und wenn du ihn dann nicht lieb gewinnst, so bist du in der augenscheinlichen Gefahr, ihn nicht zu verstehen“; aber es gibt merkwürdige Constitutionen, welche eher die ganze Welt für einen Irrthum halten, als sich selbst eine Unfähigkeit einräumen würden. Wie weit Gervinus von die-

sem Eingeständniß entfernt ist, geht aus folgender Stelle hervor, der stärksten des ganzen Buches (S. 168): „dann aber hatte die Instrumentalmusik zuletzt bei Beethoven unternommen, geschieden von der Dichtung, das innere und äußere eheliche Doppelvermögen aus sich selbst zu ersehen, und der Nöthigungen, Hemmungen und Verlegenheiten (?) des Bundes mit der Poesie sich entledigend, das allein zu leisten, was bis dahin beide Künste zusammen geleistet hatten. Diese Vermessenheit aber strafte sich (nach der Auffassung selbst seiner hingegebensten Bewunderer) an eben dem Tondichter, der diesen Weg so kühn, mit so vertrauendem Bewußtsein, aber nicht zu seinem Frieden betreten hatte, durch das rächende Bewußtsein des Eitlen und Irrigen seines Unterfangens.“ Vermessenheit? Wer ist hier vermessen? Wer sind die hingegebensten Bewunderer, die Gervinus hier citirt? Doch hören wir erst weiter. „Er gerade, der die Mittel und die Formen dieser Kunst am weitesten ausgedehnt, die Sinfonie im Vergleiche mit Mozart auf das Doppelte erweitert... er empfand zuletzt die Ueberschätzung dieser Kräfte und Mittel.“ Wer? Beethoven? und wo? „Er sah die überspizte Spitze (!) abbrechen und begriff, daß die Seele des musikalischen Körpers doch nur die Dichtung sei, daß die Gesangsmusik allein das Allerheiligste der Kunst erschließe. Er war ausgesteuert, eine neue Welt zu entdecken (also doch!) und er kehrte zu der alten zurück. In seiner concertirenden Fantasie und in der neunten Sinfonie rief Beethoven die Menschenstimme wieder zu Hilfe, nicht in zufälliger Laune... sondern er schrieb diese Werke (wie uns die verschiedensten Beurtheiler, Gegner, Anbeter, Unbefangene, gleichmäßig, und nicht aus bloßer „Vermuthung“, und Alle in voller Billigung berichten und sagen), er schrieb diese Werke als feierliche Urkunden über die Macht und die Grenzen der Instrumentalmusik, in welchen er seine Ueberzeugung aussprach, daß Menschenstimme und Wort allein in der Tonkunst vollenden könnten, was das „Stammeln“ der Instrumentalmusik nur versucht und nur ahnen läßt.“

Also noch einmal der längst begrabene Wahn, Beethoven hätte zur neunten Sinfonie deshalb den Menschenchor hinzugezogen, weil seine instrumentalen Kräfte erschöpft waren, oder weil er sich gar bewußt geworden, daß „die Sangmusik allein das Allerheiligste der Kunst erschlösse!“ Und mit diesem Bewußtsein hätte sich ein Mann von seiner Taille dann wieder hingesezt, um seine letzten Quartette zu schreiben? Und nun gar die Chorfantasie? Weiß Herr Gervinus nicht, daß sie die Opuszahl 80 trägt? All die großen Instrumentalwerke, welche ihr folgen, hätte Beethoven gegen seine „Ueberzeugung“ geschrieben? Gibt es, fragen wir, einen gebildeten Tonkünstler, der es nicht für in hohem Grade wahrscheinlich hielte, daß seine zehnte Sinfonie ohne „Hilfe der Menschenstimme“ geschrieben worden wäre? Mit

den „hingegenstehenden Bewunderern“ verhält es sich aber folgendermaßen. Heute hat es gegeben, und es gibt deren noch heute, welche dem letzten Satz der neunten Sinfonie Ungeheuerlichkeit, Unklarheit, Unschönheit, vielleicht gerade wegen der Vermischung eines Menschenchors mit sinfonisirendem Orchester vorwerfen. Darüber läßt sich streiten, man hat doch wenigstens Boden unter den Füßen. Daß es eben außer Gervinus im Bereiche der musikalischen Welt — ästhetische „Dämmerlinge“ und Tagfalter in beliebiger Vertheilung mitgerechnet — einen Menschen mit einem Anflug von gesundem Kunstsinne geben sollte, welcher in der neunten Sinfonie und der harmlos liebenswürdigen Chorfantase „Urkunden über die Grenzen der Instrumentalmusik“ sähe, glauben wir nicht eher, als bis sich derselbe dazu bekennt. An Herrn Chrylander, dem Biographen Händel's und Redacteur einer Kunstzeitung, wäre es jetzt, sich offen für oder gegen die Kunstansichten seines Freundes auszusprechen. Wer eingreifen will in die Kunstbestrebungen seiner eigenen Zeit, muß Farbe bekennen. Es gibt ein viel größeres Mißgeschick als seinen Namen auf der Widmungsseite eines verunglückten Buches zu lesen: das Mißgeschick nämlich, mit solchem Gewatterthum den Argwohn auf sich zu laden, als adoptire man seinen Inhalt bona fide und in seiner ganzen Ausdehnung. Niemand, auch der Freund nicht, darf es dulden, daß ein Schriftsteller die Autorität und das Prestige seines Namens dazu mißbraucht, die wunderbarlich kranken Ausgeburten seines Hirns mit dem ungemeinen Behagen der Unfehlbarkeit in die Welt zu schicken, wenn die Gefahr, daß sie Theilnahme erwecken, auch noch so verschwindend klein wäre. Jede Theorie, welche darauf herausläuft, eine von Unzähligen — man kann bald sagen von Generationen — anerkannte Wahrheit als einen Irrthum hinzustellen, ohne ihn mit positiv stichhaltigen Gründen beweisen zu können, ist Thorheit, mag sie mit noch so viel casuistischem Geschick behandelt sein. Es gibt heut zu Tage — man kann dies mit fast statistischer Bestimmtheit behaupten — keinen einzigen sich mit der Tonkunst sei es nun fachgemäß oder dilettirend beschäftigenden Menschen, welchem die großen Schöpfungen der reinen Instrumentalmusik, die Orgelmusik Bach's, die Sinfonien, Quartette, Trios und Sonaten Beethoven's, Mozart's und Haydn's, von neueren Meistern nicht zu reden, nicht zu dem Theuersten gehörten, was diese Kunst geschaffen. Was mag Gervinus von all' diesen Werken nur kennen und wie mag er sie kennen! Für ihn gibt es Nichts als Händel! Mit Händel hat die Kunst eigentlich angefangen, mit Händel hat sie aufgehört. Für seine antiquirteste, zopfige Oper kann er sich begeistern: die *Eroica* sagt ihm Nichts. Für all' die Mängel seines großen Lieblings, das vielfach Conventionele und Monotone, von dem selbst einige seiner bedeutendsten Oratorien nicht ganz freizusprechen sind, ist er gänzlich blind. Das nennen wir aber

nicht mehr Kritik; das ist Idolatrie. Die wahre Liebe zu einem großen Manne, wie es Händel gewiß war, nimmt wohl auch seine Fehler mit in Kauf, aber sie sieht die Fehler. Der beste (letzte) Theil des Gerwinus'schen Buches, die Parallele zwischen Händel und Shakspeare, welche in der That viele merkwürdige und wahre Vergleichungspunkte zu Tage fördert, leidet auch, ganz abgesehen von dem Zwang, den jede vergleichende Schätzung solchen Umfangs und von solchem Detail mit sich führt, an dem euphemistischen Uebermaß seines Händelcultus. So sagt er gleich im Anfang (S. 325): „Es gibt unter allen Tonmeistern vor und neben und nach ihm nicht Einen, der mit so sicherem Griff der genialen Inspiration, ja mit so sicherem Begriffe bewußter Kunstseinsicht zu aller Zeit an dem rechten Kern und Wesen dieser Kunst festgehalten hätte, von ihm in keinem Momente abgeirrt wäre, wie er.“ Uns dünkt, ganz dasselbe ließe sich von Seb. Bach sagen.

Nach allem Vorangegangenen ist es nur begreiflich, daß für Gerwinus die ganze neuere, die nachbeethoven'sche Kunst, so gut wie gar nicht existirt. Daß ein Liederheft von Schumann wie „Frauenliebe und Leben“ mehr poetische Erfindungskraft birgt als manche Oper von Händel, daß die Düvertüre zum Sommernachtstraum, die Schubert'sche Sinfonie ganz ebenso echte Kunstwerke sind, wie sie Händel nur jemals geschaffen, das ahnt er nicht. Der edelste Pauken- und Trompetenchor, die phrasenhafte Chorfuge seines Lieblings erscheint ihm als vollendetes Kunstwunder, wie es kein Anderer vor, neben und nach Händel aus sich geboren hat. „Wer solchen Fehler machen konnte“ sagt Lessing im Laokoon von Pope, „dem war es erlaubt, von der ganzen Sache Nichts zu wissen.“

Die höchste und drückendste Steuer.

Daß durch die Möglichkeit beschleunigter Verwerthung von Erzeugnissen des Bodens und des Gewerbefleißes die Productionsthätigkeit gesteigert, der Werth des Grundbesitzes und der Arbeit durch den Eisenbahnverkehr wesentlich gehoben wird, ist eine Thatsache, welche, überall durch schlagende Erfahrungen bestätigt, weit überzeugender noch für den Nutzen dieser modernen Communicationsmittel spricht, als der Betrag der aus dem Betriebe derselben gewonnenen Verzinsung des Anlagecapitals.

Schon deshalb liegt in den hohen Transportkosten der Eisenbahnen,