

Band 6. — Heft 16.

Nord und Süd.

Eine deutsche Monatschrift.

Juli 1878.

Berlin.
Georg Stilke.

Juli 1878.

Inhalt.

— 26 —

Paul Heyse in München.

Reisebriefe.

Seite

An Arnold Böcklin in Florenz 1

An Otto Ribbeck in Leipzig 6

Rudolph Lindau in Paris.

Ein verkehrtes Leben. Novelle 11

Karl Bartsch in Heidelberg.

Joseph Victor von Scheffel 53

E. Voit in München.

Ueber die Bedeutung des Blutes 87

G. Baur in Leipzig.

Der Elsaß als eine Pflegestätte deutschen Lebens und deutscher
Gesinnung 99

Emil Naumann in Dresden.

Clavierspiel ohne Ende 112

Hierzu das Porträt Joseph Victor von Scheffel's, gestochen von H. Sachs
in Berlin.

„Nord und Süd“ erscheint am Anfang jedes Monats in Heften von 8—10 Bogen 8^{er}.

— Preis pro Quartal 5 Mark. —

Alle Buchhandlungen und Postanstalten nehmen Bestellungen an.



Clavierspiel ohne Ende.

Von

Emil Naumann.

— Dresden. —

Ist es musikalisch erfreulich, daß in unseren Tagen ziemlich Jedermann, vom Fürsten bis zum kleinsten Dorffschulmeisterlein hinab, so gut oder so schlecht als er es vermag, Clavier spielt, und daß damit nicht etwa erst beim Baccfisich und Gymnasiasten, sondern schon bei der noch in den Kinderschuhen stehenden Menschheit, d. h. bei sechs- oder siebenjährigen Knaben und Mädchen begonnen wird? — Oder ist es etwa für unsere musikalische Cultur im Ganzen förderlich, daß an vielen unserer Musikschulen bereits eine heerdenweise Ab- richtung so und so vieler Clavierklassen zum Pianofortespiel stattfindet, daß jede Pensionärin weiblicher Erziehungs-Institute auf genau dieselben Salon- und Zugstücke, die gerade in der Mode sind, dressirt wird und kaum eine Abendgesellschaft stattfindet, in welcher nicht das Töchterlein des Hauses mit einem eingelernten Paradeperdchen auf den Tasten ihres Flügels vor uns zu brilliren sucht? — Man kann darauf ohne Weiteres antworten, daß dergleichen nicht nur kein Glück, sondern geradezu ein Unglück für unsere musikalischen Zustände ist!

In jeder andern Kunst — und zwar auch in solchen Fällen, in denen sie nicht als Lebensberuf erwählt worden ist, sondern dem Dasein nur zum Schmuck dienen soll — wird zu allererst danach gefragt, ob Jemand ein, wenn auch nur bescheidenes Maß von Anlage besitzt. Erst wenn diese Vorbedingung erfüllt ist, entscheiden sich Eltern, Vormünder und Lehrer hinsichtlich des zu wählenden Faches für ihre betreffenden Kinder, Mündel und Schüler. Und wenn auch das Zeichnen in mancher unserer Zeichenschulen neuerdings ebenfalls anfängt, etwas bedrohliche Dimensionen anzunehmen, so wird doch kein Dritter dadurch geschädigt. Es kann

uns Niemand zwingen, an den Stümpereien des Dilettantismus und der Talentlosigkeit auf diesem Felde einen unfreiwiligen Antheil zu nehmen; auch ist es noch nicht Mode geworden, uns mit den ersten Versuchen junger Anfängerinnen im Zeichnen im Familiensalon in gleicher Weise zu regäliren, wie mit den ersten Wagnissen junger Damen auf den Tasten. Die Hauptsache aber bleibt, daß in der Musik durchaus nicht mehr nach der Anlage des Schülers gefragt wird, sondern daß das Musciren und Clavierspielen, namentlich für unsere weibliche Jugend, ein unentbehrliches Stück modischer Erziehung geworden ist, welche letztere geradezu als unvollständig gilt, wenn ein junges Mädchen nicht ein paar Jahr lang mindestens seine zwei bis drei Stunden täglich am Fortepiano zugebracht hat. Und nun denke man gar erst an diejenigen Jungfrauen und Jünglinge, die sich der Musik völlig widmen wollen und hierbei das Clavier zu ihrem Hauptinstrumente erwählt haben. Bei diesen sind 4—5 Stunden täglichen Uebens das Geringste, was ihre Lehrer und sie selber voraussetzen; und da es hier zunächst nur auf Entwicklung von Technik und Virtuosität und, in weiterer Consequenz, auch auf baldmöglichste Producirung und Verwerthung dieser, auf Kosten der Nerven und der Gesundheit schwer errungenen Geläufigkeit ankommt, so kann sich Jeder denken, oder hat vielmehr Jeder schon schauernd erfahren, in welcher musikalischen Sphäre sich die von solchen jungen Musikern und Musikerinnen gespielten Stücke meist bewegen. Ja es ist fast noch schlimmer, wenn uns diese hoffnungsvollen Kunstjünger und Jüngerinnen gediegene und von wahrhaft poetischem Geiste erfüllte Tonwerke zu Gehör bringen wollen, da sie an solche Compositionen meistens nicht nur innerlich ganz unvorbereitet herantreten, sondern auch die Ausbildung des Vortrags bis jetzt die schwächste Seite unsers gesammten Clavierunterrichtes ist. — Was aber ist die Folge hiervon? — Ebenjowol eine immer mehr um sich greifende musikalische Verflachung, die die göttliche Kunst der Töne zu einem bloßen Spielzeug, Handwerk oder Metier herabwürdigt, als die steigende Marter aller echten Tonkünstler und Musikfreunde, die genöthigt sind, an diesem bläsrten Treiben einen höchst unfreiwiligen Antheil zu nehmen. Denn wenn auch das Auge nicht zu sehen braucht, so ist doch das Ohr gezwungen zu hören, d. h. das Clavierspielen ist keine harmlose Kunst, wie das Zeichnen, welches Niemand behelligt, sondern es greift täglich und mitunter sogar stündlich in fremde Rechtsphären ein; wenigstens moralisch genommen, und insofern jeder Mensch einen bescheidenen Anspruch auf ungestörten Frieden, Erholung und Ruhe nach schwerer Arbeit besitzt. Von einem solchen Glück innerhalb unserer vier Wände ist aber nicht mehr die Rede, seitdem sich Goethes klassisches Wort: „In jedem Haus ein Veierkasten“ erfüllt und selbst dahin gesteigert hat, daß man jetzt mit Fug und Recht ausrufen kann: „In jedem Stockwerk ein Clavier!“ — Ich glaube, daß Hausbesitzer, die die Anzeige brächten: „In diesem

Hause wird ausnahmsweise nicht Clavier gespielt“, glänzende Geschäfte machen müßten!

Aber bin ich denn ein Feind des Clavierspiels oder bilde ich mir ein, daß die clavierspielenden Leser und Leserinnen dieses Blattes gerade sehr entzückt darüber sein dürften, daß ich eben das Instrument, welches sie mit Vorliebe zu dem ihren erwählten, schlecht mache? — Gewiß nicht! — Ich bin ebenso weit davon entfernt, der Feind eines Instrumentes zu sein, das für sich allein den vollständigsten Begriff eines Kunstwerkes zu geben vermag und deshalb auch gerade für unsere Hausmusik das unentbehrlichste aller Instrumente ist, als es mir beikommt, in einem Blatte gegen dasselbe zu eifern, das, wie ich voraussetze, es in jeder Weise vermeidet, und hierfür bürgen schon die Namen seines Begründers und seiner Mitarbeiter, seine Leser in ihren Privatgefühlen zu verletzen. Ich weiß aber auch, daß ihr Organ nicht davor zurückschreckt, Auswüchsen unserer Cultur entgegenzutreten; zu diesen aber gehört das epidemisch gewordene Clavierspielen: eine Barbarei, die einen so echt musikalischen Menschen, wie unsern deutschen Dichter Berthold Auerbach, dazu brachte, drucken zu lassen:

„Kartätschen in die Claviere!“

Allerdings könnte das Clavierspiel und zwar gerade in seiner jetzigen großen Verbreitung, ein wahres Volksbildungsmittel werden. Aber freilich nur unter gänzlich veränderten Bedingungen. — Zunächst müßte es Pflicht eines jeden Conservatoriums, ja selbst einer jeden Privat-Musikschule, sowie eines jeden Privatlehrers werden, keine Individuen zum Unterricht im Clavierspiel mehr zuzulassen, bei denen es offen zu Tage tritt, daß ihnen jede musikalische Begabung und oft selbst jeder musikalische Sinn (wie Gehör, Gedächtniß, Tactgefühl, musikalische Unterscheidungsgabe u. s. w.) abgeht. Es müßte dies ein Ehrenpunkt unter allen Musikern werden, die echte Künstler und nicht blos Handlanger in der Musik sein wollen. Gingen darüber auch ein paar Clavierspieler von der Sorte derer zu Grunde, die lediglich musikalische Salon- und Fabrikarbeit von Haus zu Haus colportiren, wir würden ihnen keine Thräne nachweinen. Ihnen ist ja doch die Kunst nur die Kuh, die sie mit Butter versorgt, welche letztere ihnen jedes andere Metier im Leben in einer weit sicherern und weniger gemeinschädlichen Weise verspricht. Die Musik würde dabei nur gewinnen, zumal da sich überdies, wenn das Vorhandensein musikalischen Sinnes die Bedingung des Unterrichts geworden wäre, auch die Zahl der Eleven des Clavierspiels sehr ermäßigen, die Bedeutung der Qualität ihrer Leistungen dagegen in erfreulicher Weise steigern würde.

Ein zweiter Punkt, auf den es ankäme, wäre, daß dem Schüler von Anfang an ein Begriff von der Hoheit der Tonkunst beigebracht würde, die er darum, auch als Clavierspieler, nicht nur aus dem Grunde zu treiben habe, um sein kleines Licht vor den Leuten leuchten zu lassen

(und noch dazu mit Etüden, deren einziger Zweck Production der Fertigkeit, oder mit Salonpiècen, die keine andere Aufgabe kennen, als äußerlichen Reiz des Gehörsinns), sondern die er erlernen soll, um ein besserer und edlerer Mensch zu werden. Es muß ihm klar gemacht werden, daß die Technik nicht der eigentliche letzte Zweck des Unterrichts ist, sondern daß alle Geläufigkeit nur dazu dienen soll, ihn dereinst zu befähigen, die Tondichtungen unserer großen Meister fließend und ohne jedes Hemmniß darzustellen. Er soll inne werden, daß alle Virtuosität nur dann berechtigt ist, wenn sie ihn dahin führt, sich ganz frei und ungehindert in der Sprache der Töne auszudrücken, gleichwie der Schauspieler und Declamator erst dann ein Dolmetscher unserer großen Dichter zu sein vermag, wenn er die Sprache, die wir alle reden, völlig und glänzend beherrscht. Man mag ihm selbst, sobald er das Verständniß dafür erlangt hat, mittheilen, daß schon Aristoteles gesagt hat: Bloßes Virtuositenthum sei ein eines freien Menschen unwürdiger Beruf (eben weil die Virtuosität uns nichts Ideelles mehr vermittelt), daher eine Beschäftigung für Ausräuber und Sklaven!

Mehr aber fast noch, als auf eine solche Erweckung der Erkenntniß und Würdigung der ethischen Stellung und Bedeutung des Clavierspielers kommt es darauf an, daß der Lehrer den Geschmack des Schülers am Gediegenen und Guten wecke, ihn dadurch vor der Verflachung durch die vergängliche Glitterwaare des Salons bewahre und ihm Herz und Gemüth für die Schätze unserer klassischen Clavierliteratur erschließe. Dies Alles ist nur zu erreichen durch einen verständnißvollen Vortrag klassischer Clavierwerke, dessen Lehre im heutigen Clavierunterricht nur eine ganz untergeordnete Stelle einnimmt, während doch ein Heranbilden des Schülers zu einer künstlerisch gediegenen Wiedergabe bedeutender Tondichtungen das Höchste und Letzte des Unterrichts, ja das Ziel sein müßte, auf das derselbe von Anfang an allein hinarbeiten sollte.

Die materielle Vorbedingung einer Heranbildung des Schülers zu wahrhaft künstlerischem Vortrag besteht in der sorgfältigsten Ueberwachung und Ausbildung seines Anschlags. Man hat oft behaupten hören, daß die Zeit eines, nur durch Kraftproductionen die blöde Menge in Erstaunen setzenden Virtuositenthums glücklicherweise hinter uns läge; gedenke ich aber der Verwilderung des Anschlags der großen Majorität unserer heute umherreisenden und in Concerten gastirenden Clavierhelden, so überzeuge ich mich davon, daß wir noch tief in der Barbarei jenes musikalischen Kunstreithums stecken, welches man schon für überwunden hielt. Man höre nicht nur, sondern man sehe auch, wie diese Herren sich auf die Tasten stürzen: nicht als gelte es, dieselben zu spielen und dem Instrumente Wohlklang zu entlocken, sondern als handle es sich um die Vernichtung eines Feindes, um den Zweikampf eines Thierbändigers mit einer wilden Bestie. Oft genug freilich erleben wir auch bei der-

artigen Gelegenheiten die öffentliche Hinrichtung des armen Opfers von Concertflügel, der sich in solcher Art bearbeiten lassen muß. Einer der Spieler dieses Schlages theilte mir voll hoher Befriedigung mit, ein berühmter Kritiker habe ihn den „Othello des Clavierspiels“ genannt. Als ich ihn das erste Mal hörte und ein schönes, der Cantilene und einem seelenvollen Vortrage besonders günstiges Instrument wie eine Desdemona unter seinen Händen erbeben und mit schrillum Klang springender Saiten verenden sah, hat ich ihn, sich in seinem eigenen Interesse des citirten Wortes jenes geistvollen Humoristen lieber nicht mehr zu rühmen, da dasselbe doch einen verfänglichen Doppelsinn besitze!

Unsere modernen Clavierspieler schlagen die Tasten nicht mehr an, sondern fallen auf dieselben herab. Sie liebkoosen ihr erwähltes Instrument nicht, wie der Araber sein treues Pferd, sondern bearbeiten es mit Fäusten. Sie binden und singen ihre Melodien nicht, sondern zerhacken, zerstechen und zerfetzen sie. Und dies Alles unter der Beschönigung durch pomphafte Phrasen, wie: „Auf Tonziehen, auf Pointiren, auf Kraftentwicklung kommt es an!“ Nun — der bloßen Kraftentwicklung darf sich auch der Herkules in der Vereiterbude rühmen, und wol noch mit etwas mehr Recht; und wenn es sich um das Tanzen auf den Tasten, oder auf dem Seile handelt, so flößt mir immer noch das letztere mehr Respect ein, weil da, wo ein einziger Fehltritt den Tod bringen kann, wenigstens große Kaltblütigkeit, Selbstbeherrschung und persönlicher Muth vorausgesetzt werden muß.

Die eigentliche Unsitte und Verwilderung im Anschlag eines großen Theiles unserer modernen Clavierspieler besteht, kurz gesagt, darin, daß derselbe wol noch Schlag, aber eben kein Anschlag mehr ist. Dies erklärt sich höchst einfach daraus, daß alle Bewegung, alle Kraft, alles Spiel und aller Ton weniger von den Fingerwurzeln und von den Gelenken der Finger ausgeht und Ursprung nimmt, als aus dem Handgelenke herkommt. Nun ist zwar die Anwendung des Handgelenkes unschätzbar bei Octavengängen, detachirt anzuschlagenden Accorden und Accordenreihen, sowie bei Terzen- und Sechstengängen. Selbst beim sehr prononcirten und starken Staccato, besonders wenn die Hände viel zu greifen haben, kann die Anwendung des Handgelenkes von trefflicher Wirkung sein. Wird dasselbe jedoch beim kleinen oder leichten Staccato, welches viel feiner und delicates durch die Finger allein erzeugt wird, oder gar — eine Barbarei, die ich selbst erlebt habe — in Momenten angewandt, in denen es sich darum handelt, auf dem Instrumente zu singen, so hat man es mit dem Untergange des wirklichen Clavierspiels zu thun, an dessen Stelle dann das Clavierschlagen tritt. Wer es noch nicht erlebt hat, könnte freilich fragen, wie es denn überhaupt möglich sei, ein Legato oder eine gebundene und getragene Melodie unter Anwendung des Handgelenkes zu spielen, ohne dieselbe zu zerstückeln und

gerade in ihrer Gebundenheit aufzuheben? Hierauf ist zu antworten, daß zunächst dem verdorbenen Sinn und Gefühl jener Spieler eine zerstückte Cantilene geistvoller und origineller vorkommt, als eine gesungene; ferner, daß sie es versuchen, eine allzu merkliche Zerstückelung der Melodie durch einen weniger hoch geführten Schlag des Handgelenkes und durch aufgehobenes Pedal (sei es im Ganzen, sei es zu jedem einzelnen Ton) einigermaßen zu verdecken, sowie endlich, daß den Herren ja gerade hier die schönste Gelegenheit zu ihrem oben schon erwähnten „Pointiren“ einzelner Stufen eines derartig vorgetragenen Gesanges gegeben wird. Jenes Pointiren ist aber gerade das Abscheulichste, was mir im Clavierspiel vorgekommen ist. An die Stelle einer wahren Empfindung und eines wahren Gefühls treten hier rein mechanisch erzeugte und bis zur Widerwärtigkeit gesteigerte Wirkungen. Der Finger wird hier zur bloßen Hammer Spitze des ihn herabfallenlassenden Handgelenkes, um mit dem nackten, harten, metallischen und seelenlosen Klang eines wirklichen kleinen Stahlhammers den zu pointirenden Ton hervorzuhoben, oder ihn mit der schneidenden Schärfe eines Federmessers aus dem Zusammenhange der übrigen Melodie loszutrennen. Und diese Pein für das Ohr, eine solche musikalische Rohheit wird uns nicht allein noch als musikalischer Ausdruck, sondern als der Gipfel desselben, als die Errungenschaft einer fortgeschrittenen Zeit aufgetischt. Geht zu den Votofuden und Raffern, wenn ihr mit dergleichen wirken wollt, nicht aber zu Menschen, die noch, wie der Dichter sagt: „die Eintracht holder Töne rührt!“

Nur also erst, wenn die geschilderten Auswüchse modernen Anschlags beseitigt und damit zugleich die gesamte Technik wieder auf andere Grundlagen gestellt wird, vermag nach meiner Ueberzeugung das Terrain wiedergewonnen zu werden, auf welchem ein künstlerischer Vortrag der Claviercompositionen unserer klassischen deutschen Tondichter überhaupt möglich ist. — Man unterscheidet mit Unrecht eine altklassische und eine moderne Technik und zwar in dem Sinne, als wenn beide absolute Gegensätze wären. Das Höchste des Clavierspiels ist eine Vereinigung der Vorzüge beider Methoden. Nur Wenigen, selbst unter den Musikern von Fach, ist Forkels treffliche Schrift: „Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“ bekannt. Dieselbe enthält, was hier für uns von ganz besonderer Wichtigkeit ist, eine genaue und detaillierte Beschreibung des Anschlags, der Haltung der Finger, sowie der ganzen Spielweise des gewaltigen Mannes, der durch seine Clavierwerke der Begründer des ganzen modernen Pianofortespiels geworden, da heute noch zu einer hinreichenden Ausführung derselben die höchste Meisterschaft erforderlich ist. Die Uebersieferungen, auf welche sich Forkel stützt, rühren theilweise von Bachs eigenen Söhnen, den selbst so hochbegabten Tonsetzern Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann her, sind daher

von größter Bedeutung. — Es heißt in Forkels Mittheilungen unter Anderem: „Nach der Seb. Bach'schen Art, die Hand auf dem Clavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche nebeneinander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bei vor kommenden Fällen erst näher herbeigezogen werden muß, sondern daß jeder über der Taste, die er niederdrücken soll, schon schwebt.“ Es wird dann dargethan, daß hiermit kein Fallen und Werfen der Finger auf die Tasten, sondern vielmehr ein, jeden Zufall ausschließendes Uebertragen ihrer Kraft auf die Claviatur verbunden sei. Als eine fernere Eigenthümlichkeit des Spiels des Altmeisters wird mitgetheilt, daß er die Finger nicht gerade aufwärts von den Tasten gehoben, sondern dieselben, durch ein allmähliches Zurückziehen ihrer Spitzen nach der inneren Fläche der Hand, von dem vorderen Theil der Tasten gleichsam habe abgleiten lassen; durch dieses Abgleiten sei erreicht worden, daß beim Uebergange von einer Taste zur andern das Maß von Kraft und Druck, welches auf den ersten Ton gewirkt, in größter Geschwindigkeit auf den nächsten Ton übertragen worden sei, so daß nun die beiden Töne weder von einander gerissen, noch ineinander tönend hätten klingen können. Alles dies zusammen genommen habe endlich noch den überaus großen Vortheil im Gefolge gehabt, daß jede Verschwendung von Kraft durch unnütze Anstrengung und durch Zwang in den Bewegungen vermieden worden sei. Darum hätte auch Seb. Bach mit einer so kleinen Bewegung der Finger gespielt, daß man sie kaum bemerkt habe. „Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bei den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, fast nicht mehr als bei Trillerbewegungen, und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andere in seiner ruhigen Lage. Noch weniger nahmen die übrigen Theile seines Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bei Vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist.“

Diese Art zu spielen blieb nun in der Hauptsache die Methode aller Koryphäen des klassischen Clavierspiels von Bach bis auf Felix Mendelssohn. Die durchsichtige Klarheit, die die unbedeutendste Fioritur mit gleicher Liebe und Delicateffe behandelt, als sie das Bedeutende hervorhebt und an seinen Platz stellt, der saubere Anschlag und gefangreiche Ton, die Fähigkeit, den Tonstoff für das Gehör in von einander sich sondernde Stimmen zu gliedern, die durch höchste Egalität sich auszeichnenden perlenden Passagen — kurz alle die uns durch die Tradition überlieferten oder noch mit eigenem Ohr vernommenen Leistungen von Meistern des klassischen Clavierspiels, wie Mozart, Hummel, Clementi, Moscheles, Field, Cramer, Berger, Pleyel, Felix Mendelssohn, Schulhoff, Clara Schumann — sind mehr oder weniger

auf Bachs und seiner Söhne Methode als auf ihre Basis zurückzuführen. Das Handgelenk spielte unter den Genannten bis in die neuere Zeit hinein eine nur untergeordnete Rolle. Hummel und Moscheles bedienten sich desselben so gut wie überhaupt noch nicht, und auch Mendelssohn wandte es nur äußerst mäßig, die Schumann, Hiller und Taubert, denen Mendelssohn als Virtuose Vorbild geblieben, ohne jede Uebertreibung an und ohne daß etwas in ihrem Spiel zu fehlen schien. Erst die Pariser Schule und alle diejenigen, die im nichtfranzösischen Ausland in näherer oder entfernterer Beziehung zu ihr standen, daher Virtuosen wie Kalkbrenner, Thalberg, Chopin, Henselt, Dreyßhock, Rubinstein und vor allem der König des modernen Clavierspiels: Franz Liszt und seine Schüler Bülow und Taubig entwickelten das Handgelenk zu der Bedeutung, die es heute im Pianofortevortrag erlangt hat. Die Vorzüge der einen Schule schließen aber die Vorzüge der anderen nicht aus; auch hier ist die Vereinigung des Entgegengesetzten das Höchste, und daß dies erreichbar, hat Liszt, der eigentlich über jeder besonderen Schule steht, glänzend bewiesen. Alle Spielarten sind ihm gleich gerecht und wenn er will, hat er für jedes Jahrhundert, jede besondere Richtung und Gattung, ja selbst für jeden Meister seinen besonderen Anschlag und Vortrag. Manches von einer solchen genialen Durchgeistung des Clavierspiels ist schon auf seine Schüler oder Enkel Schüler übergegangen. Talente wie Hermann Scholz, Ignaz Brüll, Mary Krebs und Andere zeigen, daß sich die ganze Gewissenhaftigkeit und Durchsichtigkeit des klassischen Clavierspiels mit den Errungenschaften der modernen Technik auf das Schönste verschmelzen lassen.

Eigenthümlich ist es, daß gerade eine solche Verschmelzung des Tüchtigsten, was ältere und neuere Zeit geleistet, auch eine Haltung der Hand hervorgerufen hat, die einer Mittelstellung zwischen beiden Schulen entspricht. Wenn derselben auch die Bach'sche Haltung noch als ihr ursprüngliches Modell zu Grunde liegt, so erscheint doch die Hand nicht mehr in gleicher Weise zusammengezogen; namentlich hat das vordere Fingerglied eine freiere und daher auch eine etwas gestrecktere Stellung erhalten. Da dasselbe nun aber doch noch immer, wie es die Methode Bachs vorschreibt, beim Anschlag ein wenig gegen die innere Handfläche zurückgezogen wird und alle Kraft daher sowohl bei der Cantilene wie bei dem fließenden Passagenspiel ausschließlich von den Fingerwurzeln ausgeht, so entsteht ein Handprofil, das in mancher Beziehung an ein Meisterwerk der bildenden Kunst erinnert. Die Vereinigung jener schönen und ungezwungenen Lage der Fingerspitzen über den Tasten mit der Doppelaufgabe, einerseits den Ton in jener legirten Bach'schen Art zu erzeugen und (bei einem bloßen Nebeneinander von Tönen) von einer Taste auf die andere zu übertragen, andererseits die Hand in steter Bereitschaft für eine plötzliche Anwendung des Handgelenkes zu erhalten,

ist nämlich nur möglich, wenn der Arm so gehalten wird, als ob er auf dem sogenannten Handleiter (auch Guide-Mains, Chiroplast genannt) aufläge, so daß die Hand von ihrem sie an den Arm anschließenden Gelenke aus mit einer nur ganz sanften, kaum merklichen Biegung horizontal zur Claviatur zu stehen kommt, was bei der Festhaltung des klassischen Anschlags für Melodien und Läufe zur Folge hat, daß an den Fingerwurzeln eine abermalige sanfte kleine Einsenkung stattfindet, an welche sich denn auch wiederum die Finger mit einer gefälligen Wölbung, zwischen dem ersten Gliede einerseits und dem zweiten und dritten Gliede anderseits, anschließen. Die auf diese Weise entstehenden Umrisse erinnern aber lebhaft an die Contoure der Seitenansicht der Hände der heiligen Cäcilie von Carlo Dolce und habe ich dieselbe sich, namentlich bei jungen Virtuosen, so zum Beispiel bei Frau von Szarady, als sie noch Wilhelmine Klaus war, und bei Frau Rappoldi nahezu zu einer ganz unbewußten Copie des genannten lieblichen Bildes steigern sehen. Nicht also nur die Dichter haben Divination und sind berechtigt sich, wie dies schon bei den Alten geschah, vates d. h. Weissager zu nennen, auch ein talentvoller Maler des 17. Jahrhunderts hat, wie wir sehen, das moderne Clavierspiel des 19. gleichsam anticipirt.

Nach welcher Seite hin nun auch die Ausbildung des Clavierspielers hinsichtlich seines Anschlages erfolge, in jedem Falle muß so viel von der für alle Zeiten mustergültigen Weise Sebastian Bachs, den Ton auf die Tasten zu übertragen, darin erhalten bleiben, daß der Spieler das Maß der angewendeten oder zurückgehaltenen Kraft, bis zu nicht mehr zu definirenden Graden, bis in die leiseste Andeutung, die zarteste Nuance hinein, völlig in seiner Gewalt behält. Nichts in seinem Spiel darf dem Zufall, dem Ungefähr — ich möchte fast sagen, der körperlichen Disposition oder der Ermüdung, welche letztere z. B. einen zu starken Druck des Armes auf die Hand im Gefolge haben kann (eine Gefahr, welche die Bach'sche Spielart völlig beseitigt), überlassen bleiben. Die Finger müssen sich als die zuverlässigen Vermittler des leisesten Druckes, der besondern, eigenartigsten Berührung der Taste, und zwar ebensovöl in den einfachsten als in den verwickeltesten Fällen, erweisen. Auf diese Weise wird der Anschlag ein Theil unseres Willens, in den er völlig über- und aufgeht, und zugleich ein treues Echo der leisesten Regungen unseres Fühlens und Empfindens, der Finger aber das mit elektrischer Blizartigkeit photographirende Organ des in unserer Seele sich wiederpiegelnden Tonbildes. Nur auf diesem Wege sind wir, wenn wir unseren Platz am Piano eingenommen, davor bewahrt, in der Sprache der Töne gelegentlich mehr oder weniger zu sagen, als uns selbst im Gemüthe lag, daher auch davor behütet, entweder zu übertreiben, oder zu gleichgültig zu spielen. Nur diese Methode läßt endlich die Tasten der Claviatur zu Tasten der Seele werden und setzt uns in den Stand, das, was der Maler Schatten,

Licht, Hervortreten und Zurücktreten ganzer Partien, Abtönung, Colorit, Helldunkel u. s. w. nennt, in unser Tongemälde zu bringen.

Das Vorstehende dürfte unsere Leser und Leserinnen davon überzeugt haben, daß meine frühere Bemerkung, der künstlerische Anschlag sei die unumgängliche Vorbedingung alles musikalischen Vortrages, nicht zu viel behauptete. Was hilft uns das glücklichste Dichterwort, wenn es nicht in der Stimme des Redners, aus dessen Herzen es hervordringen soll, ergreifend nachzittert und wenn nicht diese Stimme auch an und für sich schmiegsam und biegsam nach jeder Seite hin ist, so daß sie uns ebenso sehr durch einschmeichelnden Wohlklang zu bezaubern, wie durch die Gluth der Leidenschaft oder den Donner edeln Zornes zu erschüttern vermag.

Und doch ist eine, in Bezug auf Tonfarbe, Accente, Caesuren, Athemvertheilung, Satzgliederung, Beherrschung der Volubilität des Organs, mühelose Ansprache desselben u. s. w. tadellose Recitation nur die materielle Unterlage, auf welcher das Letzte und Höchste der Darstellung eines Meisterwerkes: sein empfundener, verständnißvoller und durchgeisteter Vortrag, möglich wird. In der Poesie verhält es sich also genau so hinsichtlich der Darstellungsmittel wie in der Musik, in welcher, wie wir wissen, der Anschlag gleichfalls nichts anderes sein will und soll, als die Vorstufe zu einer von aller materiellen Schwere erlösten Wiedergabe des Tongedichtes. Gehen wir daher nunmehr noch mit ein paar Worten zu dieser aus dem Inneren geborenen Wiedergabe eines Kunstwerks, die ja auch in der Tonkunst Vortrag genannt wird, als zu dem Punkte über, auf welchen alles Bisherige nur hinielte.

Was würde man zu einem Schauspieler, Declamator, ja selbst nur zu einem Dilettanten sagen, der ein Gedicht vor Zuhörern zu recitiren unternähme, ohne dessen Strophenbau und Metrum genau zu kennen und gleichsam spielend zu beherrschen? Man dürfte sicherlich keinen Ausdruck stark genug finden, um die Annäherung eines solchen Unberufenen zu geißeln, der ohnedies dem Fluche der Lächerlichkeit verfallen würde. Aber in manchen Fällen genügt uns bei solchen Gelegenheiten nicht einmal die genaue Kenntniß des Versbaues und aller seiner Wandlungen, Varianten, Lizenzen und Caesuren seitens des Vortragenden; wir verlangen von ihm noch mehr. Es gibt besondere Gattungsgedichte oder Dichtungsarten, wie etwa das Sonett, das Ghazel, die Glosse, das Rundlied mit sich wiederholendem oder steigern dem Refrain, die Ballade, die Elegie, das Volkslied einer fremden Nation oder eines besonderen Stammes, bei denen wir vom Recitirenden zu allem Uebrigen auch eine specielle Kenntniß der ganzen Stilweise und Herkunft derselben, oder der eigenartigen Localität, an die sie sich knüpfen, fordern; und es gibt wiederum Verse (so namentlich die ungereimten antiken Rhythmen, z. B. der Hexameter, die sapphische und die alkäische Strophe, oder die Dichtungen unserer deutschen Minne- und Meisterfinger), die wir vom Vortragenden mit um

so größerer Freiheit hergesagt verlangen, als sie nicht mehr der Tagespoesie angehören und er uns eben darum durch die Naivetät und Frische seines Vortrags darüber täuschen soll, daß sie die Culturblüthen vergangener Zeiten sind.

Von allen solchen Voraussetzungen ist in der Tonkunst, und zwar namentlich in unserem modernen Claviervortrag, kaum noch die Rede. Nicht nur Dilettanten, sondern auch eine hübsche Anzahl von Claviervirtuosen weiß und ahnt nichts von dem musikalischen Aufbau der Kunstform, von deren Gliederung nach hervortretenden und zurücktretenden Theilen und dem ganzen thematischen, rhythmischen und modulatorischen Zusammenhang und Gefüge der Präludien, Fugen, kanonischen Sätze, Sonaten, Rondos, Scherzi, Capriccios, klassischen Variationen, Fantasiën, Duos, Trios, Quatuors, oder den formalen Verhältnissen der auch in zwei- oder vierhändigen Clavierarrangements vorhandenen Streichquartette, Kammermusiken, Orchesterintroductionen, Ouverturen und Sinfonien, die uns jene Fingerhelden trotzdem mit der souverainen Miene der Unfehlbarkeit vorzutragen wagen, welche auch in der Tonkunst das besondere und nicht beneidenswerthe Kennzeichen der Unwissenheit ist. Wir müssen im Rayon der Claviermusik und ihres Vortrags unsere Ansprüche überhaupt auf ein weit geringeres Maß, als das bei poetischen Vorträgen angedeutete hinunterschrauben. Hier ist man schon leidlich zufrieden, wenn nur überhaupt die musikalische Stimmung, das Tempo eines Tonsatzes und die wesentlichsten Züge seines im Allgemeinen hervortretenden Charakters nicht gänzlich vergriffen werden, man lobt bereits, wenn dem Spieler zuweilen der Sinn und Zusammenhang eines hervortretenden, wenn auch eigentlich nicht mißzuverstehenden musikalischen Gedankens aufgegangen ist, oder wenn sich ihm der Geist besonders ausdrucksvoller Themen, Motive und tönender Ausrufungs- und Fragezeichen erschlossen hat.

Aber ist denn nicht eine solche Genügsamkeit schon ein schlagender Beweis dafür, wie weit sich die Ansprüche des Hörers an den Spieler im Felde des Claviervortrages reducirt haben? Zumal da in der, von der Vocalmusik losgelösten Instrumentalmusik die Kunstform die Stelle einnimmt, welche in der Umgangssprache, daher auch in der Sprache der Poesie, begrifflicher Zusammenhang, Logik, sachliche Gliederung und Abrundung, Interpunktion und Rechtschreibung einnehmen. Wer nun diese elementaren Vorbedingungen der Tonsprache weder kennt, noch in ihrer ideellen und formalen Bedeutung zu unterscheiden und zu würdigen weiß, der kann in die Lage kommen, in einem Musikstück, beim Vortrage einer Melodie, einer Periode oder eines ganzen Abschnittes, völlig falsche Caesuren, Accente und Satztheilungen eintreten zu lassen. Daher gleichen manche unserer clavierspielenden Dilettanten jenen Kindern, die eine, in Folge mangelnder Interpunktion zu einem Fluche werdende

Liebeserklärung, etwa im Stile der nachstehenden, in das Album ihrer Bekannten schreiben:

Alles Böse wünsch' ich Dir
 Fern vom Halse bleibe mir
 Alles Unglück treffe Dich
 Niemals komm und liebe mich!

Nur daß bei den Kindern absichtlicher Scherz ist, was am Claviere bona fide geschieht. So hörte ich einmal einen Dilettanten, dessen Trennung des Zusammengehörigen mich lebhaft an den Bratenbarden eines kleinen Städtchens erinnerte, der den Schluß der Episode von der Feuersbrunst aus Schillers Glocke wie folgt recitirte:

Wächst sie (die Flamme nämlich) in des Himmels Höhen!
 Riesengroß, hoffnungslos weicht der Mensch der Götterstärke.

Doch Spaß bei Seite — es handelt sich bei unserem modernen Clavier-vortrag meist nicht allein um solche Verstöße gegen das Einzelne und Besondere, sondern vielmehr um eine Entwürdigung eines Kunstwerkes im Ganzen und Allgemeinen. Eine solche tritt ein, wenn der Spieler das Nebensächliche, nur zur Ausschmückung Gehörende (das, was in der Malerei lediglich als Ausfüllung, Verbrämnung, oder Verzierung gilt, z. B. der geschmackvoll gemusterte Saum eines Gewandes, oder die Rose im Haare eines schönen Mädchens) in übertriebener Weise hervorhebt, das Wesentliche, den Kern des musikalischen Gedankens Enthaltende dagegen nur obenhin streift, oder wenn der Vortragende, durch den Mangel einer jeden Berücksichtigung der formalen Abschnitte eines künstlerischen Organismus, uns dessen ganzen Zusammenhang unverständlich werden läßt, wie dies geschieht, wenn über die Themata und die ihnen entnommenen Motive leicht, verständnißlos und gleichgültig hinweggeeeilt wird, Passagen und Läufe dagegen, die nur Füllungen, Arabesken oder Ornamente sein sollen, zur Hauptsache gemacht werden, weil der beschränkte Ausführende darin das, was allein seinen Ehrgeiz reizt: seine leidige Fingerfertigkeit produciren und an den Mann bringen kann.

Habe ich doch nicht nur bei Dilettanten und Dilettantinnen, sondern selbst bei Virtuosen und Virtuosinnen dieses Schlages das Unglaubliche erlebt! Sebastian Bachs Präludien trugen sie vor, als seien es Etüden der von ihnen gewohnten Art, oder Proben aus einer Schule der Geläufigkeit; des Großmeisters Fugen behandelten sie in einer Weise, daß man sagen durfte: hier hat der Spieler nichts gedacht, hier braucht der Hörer nichts zu denken! — Die von Herzensgluth erfüllten und von Empfindung überquellenden Sonaten und Kammermusiken unserer großen Tondichter Haydn, Mozart und Beethoven entstellten sie durch falsche Tempi, Vergreifung des Charakters oder — noch schlimmer — durch falsche Sentimentalität und das damit verbundene häufige und willkürliche Ritenuto, und verdunkelten ihren Zusammenhang hierdurch bis zu einem

Grade, i. . .

...ehnten Jahrhundert zu seiner Frage abermals berechtigt gewesen wäre: *Que me veux tu, Sonate?* —

Ich habe die C-moll-Fuge aus dem ersten Theil von Bachs wohltemperirtem Clavier von solchen Patronen und Dämchen als ein lustig tänzelndes Pizzicato herunterspielen hören (und zwar von der ersten bis zur letzten Note), im Uebrigen aber ohne allen Begriff und Sinn. Andere wiederum, deren musikalischen Leistungen ich beizuwohnen verurtheilt war, meinten, es sei im Fugenvortrage alles zu Fordernde geleistet, wenn nur die Stimmeneintritte recht scharf hervorgehoben würden, was nun abermals in so übertriebener Weise geschah, daß den Hörer die Empfindung überkam, der Spieler packe ihn beim Kopfe und stoße ihn mit der Nase gegen jeden Pfeiler des in Tönen aufgeführten Wunderbaues, damit er recht derb an eigener Haut erfahre, wie gewissenhaft der Vortragende die am Kunstwerk äußerlich erkennbaren Abschnitte berücksichtige. Derartig messerscharf pointirte Einsätze der Stimmen verletzen aber nicht nur die ideale Einheit eines solchen Tongebichtes, sondern auch dessen Kunstform, die sie auf das Grausamste zerhacken und zerschneiden. Von dem Elemente der Steigerung, welches durch jede klassische Fuge geht und von dem Umstande, daß auch die Eintritte der Stimmen mitunter recht getragen (daher auch mit singendem und gebundenem Anschlag) erfolgen sollen, ja zuweilen selbst in schüchterner, bekommener Weise, oder wie von Rührung durchbebt wieder aufzutreten haben, daher bei solcher Gelegenheit auch so vorgetragen sein wollen, als blicke ein schönes frommes Auge mit dem Ausdruck heiliger Ueberzeugung zu den Wolken empor, haben Spieler der geschilderten Art natürlich keine Ahnung.

Ähnliche Entstellungen des Geistes und Stiles einer ganzen Kunstgattung erlebte ich im Gebiete der Sonate. Den ersten Satz von Beethovens Mondscheinsonate, der einer musikalischen Paraphrasirung von Goethes „Füllest wieder Busch und Thal“ gleicht, hörte ich von dem musikalischen Löwen eines aristokratischen Salons als *Tempo di marcia* mit marschartiger Markirung der die Melodie im Discante einleitenden punktirten Achtel und nachfolgenden Sechszehntel spielen; das leidenschaftliche Finale dagegen trug der Gefeierte als ein Bravourstück in gebrochenen Accordpassagen mit untermischten Uebungen für das Handgelenk vor, was eigentlich nur ganz natürlich war, da Beethovens Cis-moll-Sonate in dem Programm jenes Clavierhelden zwischen einer *Pièce*, genannt *Pluie des perles* und einer Etüde für die linke Hand eingeschachtelt stand.

Mit der Mittheilung solcher und ähnlicher Erfahrungen könnte ich noch lange fortfahren; aber genug des grausamen Spiels — hier in einem doppelten Sinne gemeint — sowie der Erinnerungen an solche Kläglichkeiten. Ich will hier nur noch hinzufügen, daß es in Dilettantenkreisen in manchen besonderen Fällen schon so weit gekommen ist, daß

unter zwei Pei-... musikalische Mensch zu sein pflegt; namentlich wenn derselbe hören gelernt hat oder durch angeborenen unverdorbenen Sinn mehr dazu gedrängt worden ist, sich am Zuhören zu erfreuen, als sich selber zu produciren. Im Allgemeinen jedoch treibt jeder Dilettant die Musik nur aus dem Grunde, um Anderen seine primitiven Leistungen aufzunöthigen, unbekümmert, ob er damit den Frieden seiner Wand- und Hausnachbarn vernichtet, zu welchem es doch offenbar auch gehört, daß Niemand genöthigt sei, durch die Fingeringungen oder durch ein und denselben, Monate lang sich wiederholenden und stets in gleicher Weise maltraitirten Chopin'schen Walzer, mit dem ein neben, über oder unter ihm wohnendes Gänschen täglich stundenlang ihre Zeit völlig gedankenlos ausfüllt, gequält zu werden. Daß dergleichen aber das ganz Gewöhnliche in unserem bürgerlichen Leben geworden und zugleich das Unausweichliche, dem man sich ebenso geduldig zu fügen hat, wie anderen Lebensplagen, drückt schon für sich allein die ganze Mißere unseres heutigen Musiktreibens aus. Was könnte unsere Hausmusik sein (man denke nur an die Schätze, die wir in unseren klassischen Sonaten, Duos, Trios, Quatuors u. s. w. besitzen) und was ist aus derselben geworden! Und wie verhält es sich mit der Bedung des musikalischen Sinns, ich meine mit der Heranbildung eines wirklichen musikalischen Empfindens und Verstehens der Meisterwerke unserer klassischen Tondichtung beim Schüler, auf die doch jeder Lehrer, der nicht ein bloßer Handwerker ist, sein ganzes Augenmerk zu richten hätte, sobald die ersten technischen Grundlagen gelegt sind?! Anstatt daß man unserer Jugend, die man vorläufig fast nur zum Vorspielen von ein paar Säckelchen dressirt, den weiten unendlichen Horizont der Tonkunst erschließt, was nur geschehen könnte, wenn man sie zu einem verständnißvollen Hören heranzubildete und erzöge (und wahrlich das Hören ist eine große Kunst, in der es mit ein wenig Naturanlage allein nicht gethan ist, sondern die ebenfalls erlernt sein will), läßt man Kinder und junge Leute die Welt mit dem geisttödtendsten Klingklang erfüllen, mit einem Klimpern, das selbst auf ihren Charakter verderblich einwirkt, da es nichts als ein beschäftigter und auf die Befriedigung kleinlichster persönlicher Eitelkeit gerichteter Müßiggang ist, und — was das Schlimmste — den wahren Sinn für Musik und deren hohe Idealität in ihnen und selbst bei ihren unfreiwilligen Zuhörern abtödtet. Den letzteren kann man es, bei der ihnen in dieser Weise täglich zugeführten musikalischen Nahrung, schließlich nicht mehr verübeln, wenn der Eine oder der Andere darunter in den Stoßseufzer ausbricht: daß ihm unter allen Geräuschen die Musik das unleidlichste sei! — Ich kenne einen Ort, in welchem sich, in Folge der geschilderten musikalischen Zustände, ein „Antimusikverein“ bildete, der, gerade weil seine Mitglieder aus lauter echten Musikfreunden bestanden, unserem ganzen heutigen musikalischen Salon- und Gesellschaftstreiben

principiell aus dem Wege ging. Wahrlich — es muß nicht so übel sein, Einladungen zu gewissen Matineen und Soireen mit den einfachen Worten resüfieren zu dürfen: „Entschuldigen Sie, ich gehöre zum Antimusikverein!“

Die Tonkunst könnte, bei der unglaublichen Volksthümlichkeit, die sie in der Gegenwart gewann, eines der wichtigsten Volksbildungsmittel sein und sie ist, statt dessen, eines der probatesten Mittel zur Verbreitung gelangweilter Blasirtheit und Gedankenlosigkeit geworden, — ja noch mehr — die Wirkungen unseres Musiktreibens auf das Gemüth haben sich in eine Karikatur jener hohen und edeln Wirkungen verwandelt, die uns Rafael in so ergreifender Weise in den Gruppen seines Cäcilienbildes dargestellt hat. Die keusche reine Himmelstochter, Musica genannt, ist, wenn man sie nach dem Antlitz beurtheilen will, das sie in unseren Salons und Pensionaten zur Schau trägt, eine Coquette geworden, welcher äußerlicher Glitter und Plunder über jeden inneren Gehalt geht und die sogar mit dem Gemeinen buhlt. Den größten Theil der Schuld hiervon trägt aber eben jene allgemeine Clavierwuth, die sich gerade der sogenannten besseren Gesellschaftsklassen bemächtigt hat und jede unserer Großstädte zu einem Pianopolis, jede unserer, Miethskasernen gleichenden Wohnungen zum Schauplatz eines, vom frühen Morgen bis tief in die beleidigte Nacht hinein nicht ruhenden Charivari Duzender von ineinander tönender Claviere macht. Die Polizei kann diesem Treiben gegenüber erst nach Mitternacht einschreiten. Viel dagegen könnte der deutsche Reichstag durch die Bewilligung einer Claviersteuer thun, von welcher nur Musiker von Fach auszuschießen wären. Da die Parole der Zeit die Besteuerung des Luxus ist, den gerade das allgemeine Clavierbedürfniß von seiner hollsten und unsittlichsten Seite repräsentirt, so empfehlen wir die genannte Steuer unserem großen Reichskanzler zur geneigten freundlichen Berücksichtigung.



252129

Verlag von Georg Stilke in Berlin, NW., 32. Louisestraße.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

Unberechtigter Nachdruck aus dem Inhalt dieser Zeitschrift unterjagt. Uebersetzungsrecht vorbehalten.

