

Eduard Hanslicks Schriften für die „Neue Freie Presse“, hrsg. von Alexander Wilfing unter Mitarbeit von Katharina Bamer, Daniel Elsner, Anna-Maria Pfiel und Fernando Sanz-Lázaro (Wien: ACDH. 2023–2026).

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.
Nr. 5102. Wien, Samstag, den 9. November 1878.

Eduard Hanslick, *Musikalische Briefe aus Paris. VIII. (Von Musik-Instrumenten.)*.

1 Musikalische Briefe aus Paris. VIII.

Ed. H. Gutem Vernehmen nach veröffentlicht die östere Regierung diesmal keinen officiellen Weltausstelreichischlungs-Bericht, sondern überläßt es den einzelnen Jurors, sich über das wirklich Neue und Wichtige, was sie in ihrem Fache wahrgenommen, in Special-Berichten auszusprechen. Eine weise, allgemeiner Zustimmung sichere Maßregel. „Man ist,“ sagt Professor eingangs *Neumann-Spallart* seiner lesenswerthen „Rückblicke“ in der „Deutschen Rund“, „gegen Ausstellungs-Berichte überhaupt kühler geschauworden, da man fand, zu welchen Ausschreitungen sie führen. Wohin sollte es auch kommen, wenn in der Progression fortgefahren würde, wie von 1851 bis 1867 oder 1873? Anfangs publicirte man einzelne, kleine Bände; im Jahre 1867 aber gab Frankreich nicht weniger als siebzehn dickleibige Volumina heraus, Oesterreich lieferte sieben umfangreiche Bände, Amerika sechs, und so jeder Staat nach seiner Art Beiträge zu einer Bibliothek für sich; ja im Jahre 1873 ward von österreichischer Seite in einer nicht enden wollenden Reihe von weit über hundert Bändchen noch bis ins Jahr 1876 hinein berichtet. Dieser literarischen Gymnastik mußte man natürlich müde werden, da die Weltausstellungen so rasch einander folgen, wie es jetzt leider üblich zu werden scheint.“ In der That kam die gegenwärtige Pariser Ausstellung viel zu bald nach der Wiener, um eine ansehnliche Zahl von neuen Erfindungen und wichtigen, epochemachenden Fortschritten aufweisen zu können. Dies gilt insbesondere von der Fabrication musikalischer Instrumente. Das eben erschienene Verzeichniß der zuerkannten Preise hat jedoch das allgemeine Interesse den Ausstellern und ihren Erfolgen wieder zugewendet und fordert zu einigen Bemerkungen heraus, insbesondere über unsere heimische Industrie.

Die österreichische Instrumenten-Fabrication nimmt, auf ihre Spitzen angesehen, einen höheren Rang ein, als man nach Zahl und Grad der in Paris zuerkannten Medaillen vermeinen könnte. Bei keiner der früheren Weltausstellungen bedurfte es so anstrengender Kämpfe für die Anerkennung unserer Instrumenten-Fabrication wie diesmal: für manchen geachteten Repräsentanten derselben konnte nicht einmal der „Rappel“ der ihm bereits vor elf Jahren in Paris zuerkannten Auszeichnung, geschweige denn eine Steigerung derselben durchgesetzt werden. Nun ist es einfache Gerechtigkeit, gilt mindestens überall als ein Gesetz der Ausstellungs- Courtoisie, daß ein Fabrikant nicht *unter* den Rang herabgedrückt werde, den ihm die letzte Ausstellung desselben Staates zuerkannt hatte. Wenn die französischen Jurors die Aus-

zeichnungen der Weltausstellung ignorirten, *Wiener* die Auszeichnungen der Ausstellung vom Jahre *Pariser* 1867 hätten sie, meine ich, achten sollen. Sie haben aber leider eine Anzahl verdienstvoller und keineswegs rückgeschrittener Oesterreicher, die in Paris 1867 prämiirt worden waren, herabgesetzt oder ganz übergangen. Die Achtung und der Zuspruch ihrer Landsleute, von denen sie richtiger geschätzt sind, wird sie hoffentlich reichlich entschädigen. Die Aufgabe eines Jurors ist bekanntlich recht undankbar, und die Aussteller sind es auch. Ihre Klage über wirkliche oder vermeintliche Zurücksetzung schleudern sie gern gegen den Allerunschuldigsten: den Juror des eigenen Landes. Das ist ja gerade derjenige, der mit der eigensinnigsten Beredsamkeit fortwährend die Vorzüge seiner Landsleute ins hellste Licht stellt und dabei selbst einem leichten Einschlummern seines kritischen Gewissens nicht immer wehrt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß jeder Juror über die Erzeugnisse seines eigenen Landes, die er nicht flüchtig von einer Ausstellung her, sondern seit Jahren kennt, ein richtigeres, entscheidenderes Urtheil habe als der Fremde. Daß trotzdem unsere Erwartung auf ein gleiches Entgegenkommen häufig fehlschlug, erklärt sich zum großen Theil aus der Zusammensetzung der Jury, aus ihrer Vor- und Ueberliebe für französische und belgische Fabrication, theilweise aber auch aus einer gewissen Sorglosigkeit mancher österreichischen Aussteller. Die meisten hatten unterlassen, für die Production ihrer Instrumente durch geübte Künstler, ja selbst für die saubere Instandhaltung dieser Instrumente zu sorgen. Da gab es fast jeden Tag denselben Jammer, daß Geigen mit zerrissenen Saiten, auseinanderfallende Clarinetten u. dgl. auf unsern Tisch niedergelegt wurden, oder auch vollkommene Instrumente, für die sich aber kein Spieler vorfand. Französische, belgische, amerikanische Fabrikanten hatten die besten Künstler bestellt zur Vorführung ihrer Instrumente und standen dadurch im Vortheil gegen die Oesterreicher. Möchten doch Letztere bei künftigen Weltausstellungen diesen verhältnißmäßig geringen Mehraufwand nicht scheuen! Künstler auf den überall gebräuchlichen Instrumenten bekommt man leicht an Ort und Stelle gegen ein bescheidenes Honorar; für Instrumente von einer speciellen Technik, wie die Zither und die Wiener (Ziegler'sche) Flöte, müßte ein Virtuose eigens von Wien abgesendet werden. Bei der Wiener Ausstellung (1873) schwärmten die fremden Jurors von der Poesie der Zither, die unter Händen so lieblich schüchtern zu Aller *Umlauf's* Herzen sprach. In Paris bekam die Jury unsere Zither nur zu sehen, nicht zu hören, und bestand auf dem Satze, daß man ein Instrument, ein fremdartiges obendrein, nicht vom bloßen Ansehen beurtheilen könne. So kam es, daß z. B. unsere älteste Zither-Firma, A. , mit einer Aus *Kiendl*zeichnung bedacht wurde, die in keinem Verhältniß zu ihrem Ruhm und Verdienst steht.

Oesterreich hat in der dreizehnten Classe, welche es diesmal nicht so zahlreich wie in den beiden früheren Weltausstellungen beschickt hatte, eine einzige goldene Medaille erobert; sie wurde bekanntlich dem Hof-Clavierfabrikanten *Ehrbar* zugesprochen, und zwar, wie wir mit Befriedigung hervorheben, einstimmig, ohne jeden Widerspruch. Die außerordentliche Klangschönheit und Solidität seiner Concertflügel und Pianinos, die daran angebrachten neuen Verbesserungen, die sinnreiche Erfindung des „Prolongement“, sprachen mit hinreichender Beredsamkeit für sich selbst. Das Prolongement blieb allerdings von dem großen Publicum und der Kritik so gut wie unbemerkt, da Herr *Ehrbar* leider unterlassen hatte, für einen damit vertrauten Spieler zu sorgen. Ueberhaupt wären die Wiener Claviere mehr ins Publicum gedrungen, wenn unsere Aussteller das Beispiel ihrer französischen, belgischen, russischen Collegen befolgt hätten, ihre Instrumente an bestimmten, in den Journalen angezeigten Tagen von Virtuosen spielen zu lassen. Wer kennt nicht die echt österreichische gefährliche Tugend, das eigene Licht gern unter den Scheffel zu stellen? Zum Glücke erkannte die Jury, die sich überhaupt im Clavierfache coulanter erwies als gegen unsere Orchester-Instrumente, die tüchtige, solide Arbeit, den schönen Ton, endlich die erfreuliche Wohlfeilheit der Wiener Claviere bereitwillig an und

votirte den Herren , *Rott* und *Kern* die silberne, den Herren *Kutschera* , *Fritz* und *Pokorny* die Bronze-Medaille. *Sparig* Mit Bedauern vermifste die französische Jury die *Streicher'schen* Claviere, welche bei der vorigen Pariser Ausstellung die goldene Medaille erhalten hatten. J. B. Streicher, der Vater des gegenwärtigen Chefs dieses Hauses, genießt als einer der bahnbrechenden Meister seines Faches in der Pariser Musikwelt das ehrendste Andenken. Einen wohlgemeinten Rath möchte ich an dieser Stelle nicht zurückhalten: die Oesterreicher sollten sich eifriger der hier vernachlässigten *Pia-Fabrication* zuwenden. In musikalischer Hinsicht bleibt *nino* das Pianino allerdings immer nur ein Surrogat, ein Nothbehelf für den Flügel; aber unsere großstädtischen Wohnungsverhältnisse weisen immer gebieterischer auf das Pianino hin, in dessen Fabrication und Absatz uns das deutsche Reich bereits gefährliche Concurrenz macht. In Frankreich und Eng überragt die Fabrication von Pianinos ganz außerlandordentlich die der Flügel. Der Clavierfabrikant in *Bord* Paris macht täglich fünfzehn Pianinos zu dem billigen Preise von 375 Francs; sie finden reißenden Absatz.

Nach der Ueberzeugung der beiden österreichisch-ungarischen Jurors hätten neben *Ehrbar's* Clavieren auch noch die Geigen von , die Blasinstrumente von *Lemböck* und die große Orgel von *Uhlmann* die goldene *Me Riegerdaille* verdient. Die Majorität der Jury waltete aber gerade in diesen Fächern mit besonderer Strenge und votirte sogar unter den zahlreichen französischen Geigenfabrikanten einem einzigen, , die goldene Medaille. Das *Gand'sche Lemböck* „Quintett nach Straduaris“ ließ in der Wahl der Hölzer, der Feinheit des Lackes und vor Allem an Klangschönheit nichts zu wünschen übrig. Die Violinen *Lemböck's* wurden von dem Jurymitglied , einem virtuosen Gei *Armingaudger*, unter lauten Ausrufen der Anerkennung gespielt; für die wol noch schöneren Instrumente des Quintetts, Bratsche und Cello, fand sich leider keine kundige Hand. Minder glücklich war diesmal Herr D. , unser tüchtiger *Prak Bittner*tiker, mit seinem Streich-Trio; dafür hätten seine „russischen Gitarren“ mit doppeltem Boden eine doppelte Auszeichnung verdient und wol auch gefunden, wenn Jemand dagewesen wäre, sie vorzuspielen. Anerkennung fand eine größere Auswahl billiger Instrumente von . Der Blasinstrumenten- *Lutz* Fabrikant Herr L. , ein junger Mann, welcher dem *Uhlmann* Namen seines ausgezeichneten Vaters Ehre macht, hat sich mit seiner Pariser Ausstellung glänzend in die große Welt eingeführt. *Ziegler'sche* Flöten, *Uhlmann'sche* Oboen und Clarinetten galten in Oesterreich jederzeit für ein Non plus ultra. Allein auch die Mehrzahl der *Uhlmann'schen* Blech-Instrumente konnte in Paris mit den besten concurriren. *Richard Wagner* ließ für *Bayreuth* seine neuerfundenen „Tuben“, welche ein Mittelglied zwischen den Hörnern und den Posaunen bilden, von *Uhlmann* in Wien verfertigen. Unser philologisches Gewissen sträubt sich nun gegen den unrichtig gewählten Ausdruck „Tuba“ für diese waldhornartig gebogenen Blech-Instrumente von weiter Mensur. Mit tuba bezeichneten die Römer ausnahmslos ein gerades, langes Blasinstrument, wie es der moderne Opernbesucher aus dem Festzuge in der „*Aida*“ kennt. *Wagner's* neues Instrument würden die Römer, die, beiläufig gesagt, eine sehr große Anzahl verschiedener Metall-Blasinstrumente besaßen, jedenfalls unter die Gattung der Hörner (cornu) eingereiht haben. Neben Blech-Instrumenten *Uhlmann's* zeichneten sich jene von und von *Daniel Stowasser* in *Fuchs* Wien aus. Außerdem leisteten in *Farsky* *Pardubitz*, in *Messani* *Prag*, in *Tomschik* *Brünn*, in *Stecher* *Wien* Anerkennenswerthes, wenn auch leider nicht durchwegs Anerkanntes.

Herr , der Nachfolger des unvergeßlichen *Lausmann* in *Ziegler* *Wien*, genießt das unbestrittene Ansehen eines Flötenfabrikanten ersten Ranges. Es war jedoch vorauszu sehen, daß er mit der sogenannten „alten“ oder „Wiener“ Flöte in Paris dieselben Kämpfe bestehen werde, wie vor elf Jahren *Ziegler* selbst. Schon damals glaubte ich unsere Blas-Instrumentenmacher davor warnen zu müssen, Wiener Flöten auf eine französische oder englische Ausstellung zu bringen, es sei denn höchstens, daß

sie zugleich Herrn mitbringen könnten. In ganz *Doppler* Frankreich, Belgien, Holland England herrscht ausschließlich die sogenannte „Böhm'sche“ (nach dem System Theobald Böhm's verfertigte) Flöte; in Deutschland, Italien, Nordamerika gewinnt sie rasch immer mehr Terrain. Die Böhm-Flöte ist eine auf streng wissenschaftlichen Principien fußende Verbesserung der alten Flöte, vor welcher sie die Reinheit der Stimmung, vollere Tiefe und bessere Höhe, endlich eine leichtere, die Lungen schonende Ansprache voraus hat. Dagegen läßt ihr mehr clarinetteartiger, dickerer Ton uns den sanften, wie Nachtigallenschlag und Amselgezwitscher süßen Klang der Wiener Flöte vermissen. Die eigenthümliche „Poesie“ dieses unvollkommeneren Instrumentes hat theilweise ihren Grund gerade in dieser technischen Unvollkommenheit und mehr schüchternem als sicherem Auftreten, eine Poesie, wie sie ja ähnlich rührend aus Gemälden und Compositionen naiver Kunst-Epochen zu uns spricht. Es ist, um eine andere Analogie heranzuziehen, die Poesie des Postwagens, die unbestrittene, unvergessene und doch überall der Eisenbahn weichende. Die Böhm-Flöte als das vollkommener Instrument wird überall die alte Flöte verdrängen, wie die Eisenbahn den Postwagen. Dieser Proceß braucht in der Heimat selbst keineswegs gewaltsam beschleunigt zu werden, wo man ja zur Stunde keine anderen als „Wiener“ Flöten spielt und kauft; aber auf dem Weltmarkte darf sich dieses Instrument in keinen Wettkampf einlassen wollen, es wird bei jeder ferneren Weltausstellung zunehmender Geringschätzung begegnen. Das harte Wort, das uns nun bereits die dritte Weltausstellungs-Jury (1862, 1867, 1878) entgegenschleudert: „Man darf kein falsches System aufmuntern!“ predigt für alle Zukunft das Schicksal unserer Wiener Flöte.

Wenn die Franzosen uns mit Rücksicht auf unsere Flöten zurückgeblieben und antiquirt schelten, so dürfen wir ihnen das Compliment in mehr als Einem Zweige des Instrumentenbaues zurückgeben. In allen Pariser Orchestern sieht man neben der modernen Böhm-Flöte die antiquirten Zugposaunen und Naturhörner. Zur Ehrenrettung der Zugposaunen, wenigstens für ältere, einfachere Partituren, ließe sich noch vielleicht Einiges anführen, obwol sie bei uns längst von den Ventilposaunen verdrängt sind. Allein daß die Naturhörner eine andere, schönere Klangfarbe besäßen, als die Ventilhörner, und deßhalb trotz ihrer technischen Unvollkommenheit diesen vorzuziehen seien, ist eine Fabel, die doch endlich ein- für allemal abgethan sein sollte. Sie stammt aus der längst überwundenen Kindheits-Periode dieser Fabrication, da man die Klappen und später die Pistons noch mangelhaft verfertigte und auch die Bläser noch nicht vollständig Herren waren der neuen Mechanik. Heutzutage ist diese noch in Frankreich eingewurzelte Abneigung gegen die Ventilhörner, die ja neben den offenen Tönen alle gestopften gleichmäßig zulassen, barer Unsinn. Erklärt selbst, der größte Instrumentenkenner unter den *Berlioz* Franzosen, in seinen Memoiren, er habe in Deutschland dieses alte Vorurtheil gänzlich abgelegt und sei bei oft wiederholten genauesten Versuchen nicht im Stande gewesen, zwischen dem Timbre eines Naturhorns und dem eines Ventilhorns auch nur den allergeringsten Unterschied wahrzunehmen. Trotzdem hört man noch heute in den französischen Orchestern manche schwierige Stelle auf dem Naturschhorn unsicher oder falsch hervorbringen, die sich auf dem Ventilhorn leicht, sicher und ebenso schön blasen läßt.

Eine andere Fabel, die merkwürdigerweise noch immer discutirt wird, ist die von dem Einfluß des *Materials*, aus welchem ein Blasinstrument verfertigt ist, auf den *Ton* desselben. In Wahrheit schwingen aber nicht die Holz- oder Messingwände einer Clarinette oder Trompete, sondern einzig und allein die darin eingeschlossene Luftsäule, und drei ganz gleich gebaute Flöten, von denen die eine aus Silber, die andere aus Krystallglas, die dritte aus Holz ist, geben genau denselben Ton, den gleichen Timbre. Das ist eine auf unumstößlichen akustischen Gesetzen beruhende, durch jeden Versuch zu erweisende Thatsache, über die es schlechterdings keine Discussion

mehr geben sollte. Daß aus anderen Gründen als dem der Tonqualität das eine Material dem andern vorzuziehen sei, unterliegt keinem Zweifel, trifft aber nicht unsere Thesis. Eine Flöte aus Grenadille- oder Ebenholz übertrifft unstreitig durch ihre äußere Schönheit und Solidität eine Flöte aus Buchsbaum, welches ordinär aussieht und leicht spaltet. Für Militärmusiken wählt man der Billigkeit wegen gern Buchsbaumholz oder im Interesse der Dauerhaftigkeit Metall; auf der Londoner Ausstellung sahen wir Flöten und Clarinetten von Krystallglas und Trompeten aus dem federleichten, sehr theuren Aluminium — jedes dieser verschiedenen Materiale hatte seine Vorzüge oder Nachtheile in Bezug auf die Solidität, die Schönheit, die Bequemlichkeit und den Preis, aber der *Ton* war durchaus derselbe. Noch glaubte zu Anfang unseres Jahrhunderts *Chladni* ein wenig an „eine schwache Resonanz der Blech- oder Holz wand des Blasinstrumentes“, und selbst *Theobald* wollte anfangs seine Flöten nur aus Silber ver *Böhm* fertigen, von welchem kostspieligen Vorurtheil er jedoch bald abkam. Heutzutage besteht kaum mehr unter Instrumentenmachern, aber häufig noch bei Musikern und Musikfreunden der Aberglaube an den entscheidenden Einfluß des Materials auf den Ton eines Blasinstrumentes. Nach dem gegenwärtigen Stand der Akustik (welche in diesem Punkte dem Instrumentenmacher mehr verdankt als den Gelehrten), *Sax* hat auch die übliche Eintheilung der Blasinstrumente in Holz- und Blech-Instrumente nur mehr den Werth einer conventionellen, überall verstandenen Bezeichnung, den Werth einer allgemein angenommenen Abbréviation.

Mit Stolz blicken die Franzosen auf ihre Meister im *Orgelbau*. Dies erhöht den Werth der Anerkennung, welche die österreichischen Orgelbauer, Gebrüder *Rieger* aus Jägerndorf in Schlesien, auf der Pariser Ausstellung gefunden. Die von *Rieger* ausgestellte große Orgel (Kegelladen-System, mit trefflich construirtem Schwellwerk, Alles präcis und geräuschlos arbeitend) ist für Norwegen bestimmt, ein günstiger Beleg für das Absatzgebiet dieser noch sehr jungen Firma, deren Name zum erstenmal auf der Wiener Ausstellung 1873 auftauchte. Wenn wir bloß *Rieger* den besten Orgelbauer in Oesterreich nennen wollten, hätte das eben nicht viel zu bedeuten, desto mehr zu bedeuten hat sein großer, echter Erfolg in Paris. Wir werden fortan nicht nöthig haben, Orgeln für Wien aus dem Ausland kommen zu lassen.

Wir fragen schließlich: was gab es entschieden *Neues* im Instrumentenfach auf der Pariser Ausstellung? Im Bau der Streich-Instrumente wird kein Kundiger Neues erwartet haben. Mit Recht suchen die Geigenmacher noch heute ihren Ruhm in der genauen Wahrung der alten Form und der möglichst getreuen Nachahmung der alten oberitalischen Meister. Leider hat der genialste Vertreter dieser Imitationskunst, der alte *J. B. in Vuillaume* Paris, die Ausstellung nicht mehr erlebt. Sein Geschäft, das er in höchst persönlicher Weise als Künstler betrieb, ist auf keinen Nachfolger übergegangen. Im Fach der Blasinstrumente hat sich die krankhafte Sucht nach Erfindungen, die oft nur in einer neuen Benennung und veränderter Biegung des Rohres bestanden (insbesondere bei Militär-Blechinstrumenten), seit etwa fünfzehn Jahren glücklicherweise beruhigt. Franzosen und Belgier hatten reizende Arbeiten ausgestellt, vorherrschend runde Form, theilweise schon (statt der Pistons) mit Rotations-Cylindern, die sie bisher als „genre allemand“ mißachteten. Leider opfern sie zu häufig der leichten Spielart die Schönheit des Tones — ähnlich wie bei ihren Clavieren. Ad. , der geniale Reformator der *Sax* französischen Blasinstrumente, triumphirte trotz seiner Abwesenheit in unzähligen Nachahmungen seiner Erfindungen (Metall-Instrumente mit sechs unabhängigen, absteigenden Pistons etc.). Man hatte dem verdienstvollen, finanziell ruinirten Manne, wie er öffentlich erklärt, die Theilnahme an der Ausstellung versagt, weil er nicht rechtzeitig den Platz vorausbezahlen konnte! Wollen wir ein neuartiges Instrument sehen, so müssen wir uns in die französische Clavier-Abtheilung begeben. Da steht Herrn neuerfundenes „Piano *Mangeot's* à claviers doubles renversés“, ein schauerlich plumpes Möbel, um ein Stockwerk höher als seine Nachbarn, das trojanische Pferd unter den Clavieren. Es be-

steht aus zwei übereinandergelegten Pianos; die untere Claviatur ist die gewöhnliche, die zweite darüber befindliche bringt die Tasten in umgekehrter Ordnung, sie beginnt links mit den höchsten Discant-Tönen und schreitet nach rechts immer tiefer zu den Baßnoten herab. Weite Sprünge und das seit Liszt aufgekommene Ineinanderspiel der beiden Hände lassen sich sicherer und leichter auf diesem Doppelclaviere ausführen, wenn man sich darin einmal eingespielt hat. Das kostet aber, weil unseren pianistischen Vorstellungen schnurstracks entgegen, unbeschreibliche Mühe, eine Mühe, die, wie mir scheint, sich nicht entsprechend lohnt. Wenn ich dem Virtuosen (dem Einzigen, der nach monate *Zaremsky* langer Arbeit einige Stücke auf dem „verkehrten Doppelclavier“ bewältigt hat) zuschaute, so schien mir dieses abenteuerliche Herumspringen der beiden Hände erstaunliche Effecte zu bewirken. Sobald ich aber, abgewandten Gesichtes, bloß zuhörte, konnte ich nichts wahrnehmen, was nicht ein Virtuose wie *Zaremsky* auch auf einem gewöhnlichen Clavier hervorzubringen vermöchte. Der künstlerische Gewinn dieser neuen Erfindung scheint mir sehr problematisch; jedenfalls wird sie nur ein „Piano exceptionnel“ für sensationsbedürftige Virtuosen bleiben. Die goldene Medaille wurde Herrn *Mangeot* nicht sowol für sein Doppelclavier, als für seine einfachen Pianos zuerkannt, eine sklavische Nachahmung der *Steinway*-Claviere und von *Mangeot* selbst „Amerikanische Pianos“ benannt. Den echten erreichen sie nicht *Steinway* entfernt. In Hamburg sah ich einen *Steinway*-Flügel, von dessen Trefflichkeit die ganze französische und belgische Clavierausstellung in Paris hätte verschwinden müssen. Die in ihren Musikgewohnheiten sehr conservativen Franzosen nähern sich nur sehr zögernd und einzelt den epochemachenden Neuerungen *Steinway*'s; die Pianos der übrigen Nationen hingegen zeigten überwiegend das kreuzsaitige System des amerikanischen Meisters. Er selbst hatte nicht ausgestellt, aber wie die Wiener Ausstellung, so verkündete auch die Pariser laut den unwiderstehlichen Einfluß *Steinway*'s auf die europäische Clavier-Fabrication.