

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max
Friedländer. Morgenblatt. Nr. 2263. Wien, Mittwoch, den 14.
December 1870.

Eduard Hanslick, Zum Beethoven-Jubiläum. (Fest- und
Gelegenheitsschriften. Neue Editionen. Richard Wagner's
„Beethoven“.).

1 Zum Beethoven-Jubiläum.

Ed. H. Die Kriegerereignisse dieses Sommers, welche die Vorbereitungen zur Beethoven-Feier theils gesprengt, theils zurückgedrängt hatten, schienen auch die erwarteten literarischen und musikalischen Festgaben vereiteln zu wollen. Da taucht jetzt, gerade noch zu rechter Stunde, mit Einem Schlag eine Anzahl solcher Jubiläumsspenden auf, welche die Aufmerksamkeit des Publicums verdienen. Wir wollen nicht von der großen vollständigen Beethoven-Ausgabe von *Breitkopf* und *Härtel* sprechen, einem monumentalen Unternehmen, dessen anerkannter Ruhm keiner journalistischen Nachhilfe bedarf. Noch mehr ins Volk gedrungen ist die äußerst billige, dabei bequeme und correcte Ausgabe, welche C. F. *Peters* in Leipzig veranstaltet hat. Für ein wahres Spottgeld erhält man in dieser netten, handlichen Edition Beethoven's sämmtliche Ouvertüren, Sonaten, Symphonien, den „Fidelio“, die „Egmont“-Musik u. s. w. zwei- und vierhändig; unter diesem Peters'schen „grünen Umschlag“ wird Beethoven bis ins letzte Haus dringen. Die Clavier-Sonaten Beethoven's hat Ferdinand neu redigirt, und zwar aus einem besonderen *Hiller* praktischen Gesichtspunkt: dem der Clavier-Pädagogik. Er reiht nämlich diese 32 Sonaten nach der Schwierigkeit ihrer Ausführung für den Spieler, und da dieser stufenweise Fortgang vom leichtesten Handstück bis zur höchsten Virtuosen-Aufgabe dem Herausgeber vorzüglich gelungen ist, so wird seine Sonaten-Ausgabe für den Zweck systematischen Clavier-Unterrichts sich ohne Zweifel einbürgern. Hiller hat ein längeres Vorwort in der ihm eigenthümlichen klaren und anmuthigen Weise dazu geschrieben.

Die Reihe der literarischen Festgaben hat, allerdings mit einem kleinen Beitrag, C. F. in *Pohl* Wien eröffnet, indem er den kürzlich erschienenen Jahresbericht des Conservatoriums mit lobenswerthem Tact durch einen Aufsatz über einleitet. Hauptinhalt desselben sind die Aufschreibungen *Beethoven* Karl über seinen persönlichen Verkehr mit *Czerny's* Beetho, welcher bekanntlich unsern von Czerny als Künstler und Menschen hochschätzte. Durch ihren Inhalt, wie durch ihren bescheidenen, schmucklosen Vortrag wirken diese Mittheilungen anziehend. Auffallend, ja unerklärlich sind darin nur einige chronologische Widersprüche. Hier wie anderwärts scheint Czerny's Gedächtniß, auf welches er nach Jahren sich noch vollständig verließ, ihm doch einen kleinen Streich gespielt zu haben. Diese Widersprüche wird wol am besten der zweite Band von Alexander, „*Thayer's* Beethoven-Biographie“ lösen,

dessen Erscheinen wir mit Ungeduld erwarten. Außerdem steht noch eine werthvolle Studiensammlung von *Nottebohm* („Beethoveniana“) zu erwarten.

Eine vollkommene, den historischen und den ästhetischen Inhalt gleichmäßig in großem Styl behandelnde Beethoven- Biographie fehlt noch immer — eine Lücke, welche uns den frühen Tod Otto doppelt schmerzlich empfinden läßt. *Jahn's Thayer's* Werk, das an urkundlicher Genauigkeit und Vollständigkeit gewiß jeden Concurrenten schlagen wird, steht noch fern von seinem Abschluß, dürfte auch durch seine Ausführlichkeit sich kaum für einen großen Leserkreis eignen. Umso mehr mußte sich gerade jetzt das Bedürfnis nach einer gedrängten Beethoven-Biographie geltend machen, welche das große Publicum orientirt und anregt. Zwei solche biographische Skizzen liegen uns vor: die erste von *La Mara* (Leipzig bei Weißbach), die bereits Forschungen *Thayer's* vollständig benützt, die andere von C. F. (*Jahn* Elbing bei Hartmann), welche außer der Biographie Beethoven's und dem Verzeichniß seiner Werke noch dessen Porträt, Geburts haus, Grab und Monument in sauberen Abbildungen enthält. Joseph hatte die gute Idee, *Schlüter* Beethoven auch mit seinen eigenen Worten zu uns sprechen und gleichsam sein Leben selbst erzählen zu lassen. Es geschieht dies in einer Auswahl „(Aus *Beethoven's Briefen* Leipzig bei Engelmann), welche von J. Schlüter sehr einsichtsvoll gewählt, geordnet und durch fortlaufende biographische Erklärung verbunden sind.

Die eigenthümlichste und geistreichste der bis jetzt erschienenen Festschriften ist unleugbar „Beethoven“ von *Richard. (Wagner* Leipzig bei Fritsch.) Mit Spannung erwartete man diese Publication Wagner's über den einzigen Componisten, dem er mit unbedingter, enthusiastischer Verehrung ergeben ist. Ob die Leser ihre Erwartungen auch erfüllt sehen werden, darf man schon aus dem Grunde bezweifeln, weil nur die kleinere Hälfte des Buches von Beethoven handelt, während die andere sich mit der philosophischen Untersuchung des Wesens der Musik abgibt. In dieser Untersuchung offenbart Wagner ein wahrhaft erstaunliches Talent, sich schwülstig, dunkel und confus auszudrücken. Er klammert sich krampfhaft an Unterscheidung zwischen Ding an sich *Schopenhauer's* (Wille) und Erscheinung (die durch Raum und Zeit bedingte Vielheit der sichtbaren Dinge), um daraus für die Musik metaphysisches Kapital zu schlagen. Der unmittelbare Ausdruck des Willens ist ihm der *Schrei* (ein schöner Mutterschoß der Musik!). Der Wille ist das uns selbst und allen Dingen außer uns gemeinsam zu Grunde liegende Ding an sich, folglich ist der Schrei, d. i. Klang, Ton, Musik, die erste und unmit telbarste Offenbarung des innersten Kernes der Welt! Wagner schildert uns die venetianischen Gondolieri und die Schweizer Sennhirten, in ihren Rufen „schreit“ das An-sich der Welt sich selber zu! Die Welt des Klanges steht dadurch so außerordentlich hoch über der Welt des Lichtes und so nahe an dem „Wesen der Welt“ selbst, weil sie von der Erscheinungsform der *sichtbaren* Welt, der Form der Räumlichkeit und Körperlichkeit frei ist. Würde sie es über dies auch von der Form der Zeitlichkeit sein, so wäre sie so recht die tiefste Offenbarung des Willens, d. i. des außer Raum und Zeit seienden An-sich der Welt! Daher sieht Wagner die wahre Musik auch viel mehr in der Harmonie als in der Melodie, denn letztere als *Tonfolge* bedarf der Zeitform und drückt daher nicht das *zeitlose* An-sich der Welt so vollkommen aus, wie die Harmonie, die im zeitlosen *Zusam* der Töne liegt. Melodie und Rhythmik sind *menklungen* für Wagner der Sündenfall der Musik aus ihrer harmonischen „Unschuld“, denn damit kommt die Zeitform in dieselbe und nähert sie der Architektonik und „Plasticität“, also Formen der *sichtbaren* Welt, der Welt der Erscheinung und des bloßen Intellectes. Die wahre Musik wäre also nach R. Wagner ein einziger ununterbrochen forttonender Accord, ohne rhythmische Periodisirung, ein musikalisches Om-om-sagen nach Art der Brahmanen, denn so käme sie dem unveränderlichen Ding an sich, dem „Willen“ als dessen Offenbarung am nächsten! Musik, bei welcher „der Rhythmus *Palestrina's* nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Accord folgen wahrnehmbar ist“ (Seite 21), gilt ihm da-

her für das „Traumbild der Welt in ahnungsvollster Weise“, weil sie der Zeitform am fernsten bleibt. Leider müssen wir entgegnen, daß aber auch der bloße „Wechsel von Accordfolgen“ nicht ohne Zeitform stattfinden kann, und mit der zeitlosen Offenbarung ist es daher wieder nichts! Musik beginnt erst mit der Reihe von Tönen, einzelne Klänge sind noch keine Musik, so wie einzelne Linien und Farben noch keine Malerei. Mit dieser Stellung der Musik in die nächste Nähe des *Wesens* der Welt hängt auch die Rolle des *Traumes* zusammen, den R. Wagner für die Musik an die Stelle des wachen Bewußtseins eintreten läßt. Das Gehirn (der Intellect) kann nach Schopenhauer sowol von Außen, d. i. durch die sichtbare Welt der Erscheinung, als von Innen, d. i. durch den Willen, die Welt an sich, angeregt werden: im ersten Falle kommt es bei ihm zur *Erfahrung* im Lichte des Bewußtseins, im zweiten Falle zum bewußtlosen *Traum*. Der Traum ist nach Schopenhauer eine unmittelbarere Offenbarung des Wesens der Welt, als die dem Bewußtsein zugängliche Erscheinung. Darum ist er „prophetisch“, das Wesen der Welt allegorisch versinnlichend, der Träumer eine Art *Hellseher*. Man weiß, wie tief Schopenhauer sich in diese Lieblings-Idee vom Traum, vom Hellsehen und Geistersehen vernistet hat, so daß man manchmal eine philosophische Lotterieschwester zu hören meint. R. beutet den Traum noch weiter für die *Wagner* Musik aus: wenn die Musik die dem Wesen der Welt nächst stehende Offenbarung derselben, so ist der Musiker der eigentliche Hellseher, die musikalische Conception dem allegorisirenden Traume verwandt. Dies wäre aber vielmehr ein Beweis, daß jene verpönte Melodie und Rhythmik, mit Einem Wort die Zeitform zum Wesen der Musik nothwendig gehört, denn der „träumende“ Intellect kann gar nicht anders als *in der*. Bei einzelnen logischen Ungeheuerlichkeiten, wie die (S. 20) einer „cerebralen Befähigung, vermöge welcher der Musiker das *aller Erkenntniß* innere An-sich *verschlossene wahrnimmt*“ (also doch erkennt!), wollen wir uns gar nicht aufhalten. Im Ganzen dürfte Wagner wenig Dank für die Anstrengung ernten, aus der Musik, die eine sehr schöne Kunst ist, eine grundschlechte Metaphysik machen zu wollen.

Und was hat gerade mit dieser Theorie *Beethoven* zu schaffen, die ihn nur als großen Träumer behandelt, nicht als großen Künstler erklärt? Richard antwortet uns *Wagner* mit folgendem Satze: „Durch diese Formen“ (die musikalischen) „zu dem innersten Wesen der Musik in der Weise durchgedrungen zu sein, daß er von dieser Seite her das innere Licht des Hellsehenden wieder nach Außen zu werfen vermochte, um auch diese Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns wieder zu zeigen, dies war das Werk unseres großen, den wir daher als der wahren *In Beethoven* begriff des Musikers uns vorzuführen haben.“ Man sieht schon hier, daß Wagner in *Beethoven* nicht bloß den größten, sondern den einzig großen und wahren Musiker erblickt. Wenn er von *Beethoven* sagt, er „spreche die höchste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht“, so möchte man allerdings fragen: Woher wissen wir denn, daß es „Weisheit“ ist, wenn es in einer Sprache gesagt wird, welche „die Vernunft“ nicht versteht? Wagner erklärt sich näher, indem er die Behauptung aufstellt, „durch *Beethoven* habe der deutsche Geist den Menschengestalt von tiefer Schmach erlöst“. „Denn,“ fährt er fort, „indem *Beethoven* die zur bloßen gefälligen Kunst herabgesetzte Musik aus ihrem eigensten Wesen zu der Höhe ihres erhabenen Berufes erhob, hat er uns das Verständniß derjenigen Kunst erschlossen, aus welcher *die* jedem Bewußtsein *Welt so bestimmt* sich erklärt, als die *tieftste Philosophie* sie nur dem begriffskundigen Denker erklären könnte.“ Indem Wagner an die Musik einen metaphysischen Maßstab legt, ist es nicht zu verwundern, daß Haydn und Mozart bei ihm ziemlich übel davongekommen. Er erblickt in den Werken von *Beethoven's* Vorgängern „ein gemaltes Transparentbild bei Tagesschein, ein einer durchaus niedrigeren Kunstart angehöriges Pseudo-Kunstwerk, zur Ausschmückung von Festen, bei fürstlichen Tafeln u. dgl. ausgestellt“. Erst durch *Beethoven* sei „die Melodie, von dem Einflusse der Mode und des wechselnden Geschmackes emancipirt, zum ewig giltigen,

rein menschlichen Typus erhoben worden“. Wie hier Anerkennung mit Ungerechtigkeit gemischt sei, bedarf kaum des Nachweises. Haydn und Mozart, unter ganz an deren künstlerischen und gesellschaftlichen Zuständen lebend als Beethoven, haben allerdings sehr viel für die „Mode“ geschrieben, was mit der Mode vergangen ist; auch Beethoven hat einige solche Compositionen, wenngleich nur wenige, geschrieben, welche vergessen sind. Allein jene großen, echten Werke Haydn's und Mozart's, welche heute noch in unverminderter Frische lebendig wirken, jene Werke, durch welche ihre Schöpfer uns eben „Haydn“ und „Mozart“ sind, zum Unterschiede von ihren zahlreichen, einst nicht minder gefeierten galanten Zeitgenossen, jene Kunstwerke mit ihren aus der Tiefe des Gemüthes geschöpften Melodien für bloße „Modemusik“ zu erklären, das ist ein Frevel, der selbst „zur größten Ehre Beethoven's“ nicht hätte verübt werden sollen. Wagner's Bemerkungen über den persönlichen Charakter und den Styl Beethoven's enthalten manch treffenden, geistreichen Zug, daneben wieder Irriges und Willkürliches. So kann man es einen glänzenden Einfall nennen, wenn Wagner die Taubheit Beethoven's als ein seinen erhabenen Beruf für Ereigniß ansieht: „Denn die äußere Welt erlosch *derndes* ihm nun ganz, nicht etwa weil Erblindung ihn ihres Anblickes beraubte, sondern weil *Taubheit* sie endlich seinem Ohre ferne hielt. Das Gehör war das einzige Organ, durch welches die äußere Welt noch *störend* zu ihm drang: für sein Auge war sie längst erstorben.“ Beethoven, der gehörlose Musiker, ist für Wagner ein „erblindeter *Seher*“, „eine unter Menschen wandelnde Welt, das An-sich der Welt als wandelnder Mensch“! Es stimmt aber nicht mit der Wahrheit, daß erst *nach* eingetretener Taubheit „das Wesen der Dinge wieder in dem ruhigen Lichte der Schönheit zu ihm sprach und wunderbare Heiterkeit all sein Sehen und Gestalten durchdringt“, so daß keine Kunst „etwas so *Heiteres* geschaffen hat, wie die Tonwerke Beethoven's aus dieser göttlichen Zeit seiner *völligen* Taubheit“. Die von Wagner für diese Ansicht angeführten Symphonien in A-dur und F-dur können für sich unmöglich gegen den Charakter der überwiegenden Mehrzahl von Beethoven's Compositionen beweisen. Gerade in der *ersten* Periode Beethoven's, also *vor* eingetretener Taubheit, athmen seine Compositionen durchwegs Heiterkeit, Unschuld und Frohsinn, so die ersten Sonaten, die sechs Quartette op. 18, das Septett, die beiden ersten Sympho. Zur Zeit seiner „völligen Taubheit“, also in der dritten Periode, werden Beethoven's Werke immer großartiger, übersinnlicher, aber im selben Maße auch düsterer, räthselhafter, schmerzlicher. Um zu erklären, wie Beethoven der große Tondichter geworden inmitten der „wirklichen Frivolität“, welche den Geist der Wiener Bevölkerung ausmachte und auch „die einzige in Oesterreich gepflegte Kunst, die Musik, *erniedrigender Tendenz* zugeführt hatte“, behauptet Wagner, in Beethoven habe „der ganze Geist des“ gelebt. Der unbefangene *deuten Protestantismus* Biograph wird diese Behauptung schwerlich unterschreiben können, noch weniger aber die sich anschließende, daß *Sebastian* „die *Bach* Bibel seines Glaubens“, „das allerheiligste Buch“ Beethoven's gewesen, wo durch er „selbst ein Heiliger ward“. Wunderliche Ideen bringt Richard Wagner über die „Neunte“ zu Markte, welche „uns die Grundtendenzen der Symphonie Natur unseres Heiligen klarzumachen“ hat. „Derselbe Trieb“, sagt Wagner, „der Beethoven's Vernunft-Erkenntniß leitete, den *guten Menschen* sich zu construiren, führte ihn in der Herstellung der *Melodie dieses guten Men!*“ Wenn *schen*, in einer niederen Sphäre bleibend, *Haydn* zu der Volksweise „der ihm zunächst liegenden (?) Bauerntänze“ griff, so spielt *ungarisch* Beethoven „mit einem ungarischen Bauerntanze (Finale der A-dur-Symphonie) der *ganzen Natur* auf“. Wo in Beethoven's Neunter Symphonie eigentlich der springende Punkt sei, aus welchem Wagner seine Reform des Musikdramas herleitet, ist uns bis zur Stunde unklar geblieben. Der so nachdrücklich daran gerühmte „Uebersprung aus der Instrumental- in die Vocalmusik“ braucht in der Oper nicht erst eingeführt zu werden, welche ja mit Vocalmusik beginnt und schließt. Auch liegt in jenem Symphonie-Finale nach Wagner's Ausspruch „nichts for-

mell Unerhörtes für uns vor; es ist eine Cantate mit Textworten, zu denen die Musik in kein anderes Verhältniß tritt, als zu jedem anderen Gesangstexte“. Aber was wir bei jenem „Uebersprunge“ empfinden, ist „durchaus ver gleichbar dem Drange nach Erwachen aus einem tief beängstigenden Traum, und das Bedeutsame für den Kunstgenius der Menschheit ist, daß dieser Drang hier eine künstlerische That hervorrief, durch welche diesem Genius ein neues Vermögen, die *Befähigung zur Erzeugung des* zugeführt ist“. Dieses Kunstwerk *höchsten Kunstwerkes* kann nichts Anderes sein, als „das *vollendetste Drama*, somit ein weit über das Werk der eigentlichen *Dichtkunst*“. *hinaus liegendes* Wagner versteigt sich nun in seinen philosophischen Hallucinationen bis zu der Behauptung, „die Musik schließe das *Drama* ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt. Das Drama *überragt* ganz in der Weise die Schranken der Dichtkunst, wie die *Musik die jeder anderen Kunst!*“ Immer stärkeren und bewußteren Schrittes nähert sich jetzt Wagner seinem Kunstwerk der Zukunft. Dramen als Producte eines über *Shakspeare's* menschlichen Genies finden nur in Musik etwas *Beethoven's* Analoges. Freilich blieb Shakspeare nur der große Dichter, Beethoven nur der große Musiker. Was weiter noch zu folgen habe aus der „Identität des Shakspeare'schen und des Beethoven'schen Dramas“, kann offenbar nur das Werk eines Dichter-Musikers sein, welcher Shakspeare und Beethoven zu gleich ist. Ob wir einen solchen Mann besitzen und wie er heißt, wird nicht ausdrücklich gesagt, wol aber, daß seine Schöpfung sich zur „Oper“ verhalten müsse wie ein Shakspeare'sches Stück zu einem Literatur-Drama und eine Beethoven'sche Symphonie zu einer Opernmusik.