

nur das fordern, was die Töne zu leisten im Stande seien. Es ist nun freilich ganz richtig, dass die Malerei keine Dreiklänge malen und die Musik keine Landschaften in Partitur setzen kann; aber es gehört zu den elementarsten ästhetischen Grundbegriffen, dass das Wesen einer Kunst nicht darin besteht, was die technischen Kunstmittel zu leisten im Stande sind. Jede Kunstthätigkeit ist ein Idealisiren des Stofflichen, der Materie, welche, um ein treffendes Wort Zeising's zu gebrauchen, die Mutter ist, welche vom zeugenden Geiste das Schöne empfängt, um es in sich Fleisch werden zu lassen, zu ernähren, als selbständige Erscheinung zur Welt zu bringen und es dem recipirenden Geiste als Fleisch von seinem Geiste wieder zu geben. Die Mittel einer jeden Kunst sind stets ihrem Zwecke der Darstellung der Idee, des Ideals, untergeordnet. Aus dem Meissel wird keine medicöse Venus, aus Herrmann's Metrik werden nicht Goethe's poetische Schöpfungen erklärt. Mit aller Kenntniss und freier Handhabung der musikalischen Theorie, mit dem genauesten Wissen der mathematischen Beziehungen der Töne zu einander, wird noch lange kein Kunstwerk geschaffen. Der Künstler will das ihn innerlich Bewegende, das im Geist Erschaute darstellen und ausdrücken. Dass musikalische Schönheit eine der wichtigsten Bedingungen eines musikalischen Kunstwerks ist, geben wir als selbstverständlich zu; aber der positive Schönheitsgehalt liegt nicht in den concreten Tonbildungen allein, sonst müssten wir jedem Tonstück, welches die Gesetze des Wohlklangs nirgends verletzt, den Charakter eines Kunstwerks zusprechen. Das wirkliche Kunstwerk soll aber ein Product des Geistes sein, ein Abbild seiner Vorstellungen, seines Fühlens und Wollens, und so strahlt dasselbe auch den Geist und die Tiefe des Gemüths des Künstlers auf den Geniessenden zurück.

Nach Köstlin ist am musikalischen Kunstwerk von der gesunden Kritik nur der Maassstab der Schönheit anzulegen. Was ist denn aber das Musikalisch-Schöne, welches den Inhalt der Tonformen bildet? Es ist das »geistige Fluidum«, das die Tonformen durchströmt (S. 263); es ist ein »tonlich Ideelles«, das nur in Tonformen sich verkörpert, es ist eine »ewige Idee« (S. 295). Dunkel ist uns der geheimnisvollen Rede Sinn, und der Tintenfisch verbreitet bekanntlich Dunkel um sich, wenn er nicht gesehen werden will. Statt der Klarheit des Gedankens, die wir doch wenigstens bei Hanslick finden, bekommen wir in vorliegender Arbeit lauter Widersprüche, wenn nicht Phrasen zu kosten: sie zeichnet sich durch das aus, was sie nicht sagt und nicht erklärt. Will man aber einen neuen Boden für die Aesthetik der Tonkunst bereiten, so muss man sich vollständig darüber klar sein, was man will und sich der Ziele deutlich bewusst sein. Glaubt der Verfasser wirklich mit Sätzen, wie die folgenden, eine neue Epoche der Aesthetik zu begründen?

»Die Musik stellt nur Tonformen dar, deren Inhalt das Musikalisch-Schöne bildet. Das Musikalisch-Schöne ist das geistige Fluidum, welches die Tonformen durchströmt und sowohl das Thema wie die Durchführung, die Motive wie die Sätze erfüllt, und wie die Seele im Gehirn ihr vorzüglichstes Organ hat, so kann man sagen, blüht die Eigenartigkeit des Musikalisch-Schönen am hellsten im Thema, im Motiv hervor! — *Sapienti sat.* Aber wie wird der verehrte Leser erst erstaunen, wenn der Verfasser auf Seite 365, ganz seinen bisher entwickelten oder auch nicht entwickelten Anschauungen entgegen, sich also vernehmen lässt:

»Nie jedoch erscheint das Schöne in farbloser Weise; überall erscheint es als ein Individuelles, als ein Einzigartiges, das Einmal und so nicht wiederkehrt. Es haftet ihm neben dem Hauch des Ewigen die volle Kraft des Persönlichen und Originalen an. Dieses Einzigartige und Persönliche ist der Abdruck einer menschlichen Persönlichkeit, der Ausfluss einer Wesens-

bestimmtheit des Menschengesichts, die eben so sprechend die Eigenart und Einzigartigkeit dieses Geistes verkündigt, wie ein Dichterverk. In dem Maasse, als der Menschengesicht in die vollendete Kunstform eingeht und in ihr seine Wesensbestimmtheit (?) ausprägt, hat der schaffende Meister Stil und tragen die Werke seinen Stil. Und wenn das Wort wahr ist: *le style c'est l'homme* — so gewährt das ernste, nicht bloß auf sinnlichen Genuss oder auf müßige Unterhaltung ausgehende, sondern Geistesbereicherung suchende Studium der classischen Meisterwerke erhebenden Verkehr mit originalem Geist, eine Offenbarung des Ewigen in scheinbar lossem Formenspiel.«

Ist da die Frage wohl nicht berechtigt: Wozu denn aber der ganze Lärm?

Mag nun zugestanden werden oder nicht, dass die Aesthetik der Tonkunst einer Reform bedarf: Herr Dr. H. A. Köstlin ist zu dieser Reform nicht berufen, das ist uns aus seinem Buche vollständig klar geworden.

### Für Clavier.

**Richard Kleinmichel. Fünf Mazurkas für das Pianoforte.**  
Op. 47. Pr. 4 *M.* Leipzig, Rob. Forberg.

Es muss doch schwer sein, nach Chopin neue lebensfähige Mazurkas zu schreiben. Versucht wird es ja fortwährend, doch selten mit Erfolg. Auch Kleinmichel's Mazurken besitzen nicht den Reiz der Neuheit, sie lehnen sich direct an Chopin an und klingen theilweise verblasst. Sie sind sonst aber solide gefasst, enthalten manches interessante Detail, lassen sich gut spielen und zeigen ein freundliches Gesicht.

**Woldemar Bargiel. Walzer für das Clavier. Pr. 1 *M.* 50 *Sf.***  
Berlin, Adolph Fürstner.

Ein allertiebster graziöser Walzer in A-dur, dessen Trio zumal besonders lieblich ist. Es erinnert freilich ein wenig an Weber, erscheint aber nicht als Nachahmung. Die hübsche Composition ist selbst mittelmässigen Spielern zugänglich. Sie ist die vierte Nummer der vom Verleger herausgegebenen acht Albumblätter für Clavier von verschiedenen Componisten.

**Philipp Scharwenka. Drei Humoresken für das Pianoforte.**  
Op. 31. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

— **Album polonais pour le Piano. Op. 33. Preis 3 *M.* 50 *Sf.*** Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Humoresken also! Es ist wahr, unter der Bezeichnung »Clavierstücke« kann man sich alles Mögliche und Unmögliche denken, ausserdem ist sie ziemlich verbraucht. Lassen wir das Kind lieber auf den Namen »Humoresken« hören, der weniger abgenutzt ist. — Wir sind längst gewohnt, auf den Namen nicht allzuviel zu geben und thun es auch in diesem Falle nicht. Und mit Recht, denn humoristisch können wir die Sachen nicht nennen, höchstens liesse sich in Nr. 3 etwas von Humor entdecken. Davon abgesehen haben uns die drei, in einzelnen Heften erschienenen Clavierstücke nicht übel gefallen. Durch aussergewöhnliche Erfindung freilich zeichnen sie sich nicht aus, aber man bemerkt mit Vergnügen den Ernst und das Geschick des Verfassers, er vermeidet den in Compositionen von Virtuosen so häufig anzutreffenden Schwulst, er hält sich frei von Ueberladungen und Extravaganzen, er möchte eben guten Spielern annehmbare Stücke bieten und das ist ihm in der Hauptsache auch gelungen.

Das »Album polonais« enthält fünf leicht ausführbare Stücke, national angehaucht und im Tanzcharakter gehalten. Sehr niedlich ist Nr. 2,  $\frac{3}{8}$ -Takt D-dur. Auch die andern vier Stücke können sich wohl hören lassen, sie sind meist im Mazurkastil abgefasst und enthalten manche hübsche Einzelheit.