



58.

Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung.*)

von

Dr. May Runze.



in einen Künstler, der, wie dies bei Loewe der Fall, in seinem Schaffen und Gestalten durchaus original ist, ästhetisch richtig zu beurtheilen, ist vor allen Dingen vonnöthen, den rechten Maßstab zur Beurtheilung zu finden.

Es ist nun die Errungenschaft der neueren Kritik, wie sie für alles Denken, Urtheilen, Beurtheilen von Kant — für die Ästhetik in ähnlicher Art und mit derselben Kraft daneben von Lessing — als grundlegend in die neuere Kultur- und Kunstgeschichte eingeführt ist: daß es keine Geltung mehr haben darf, irgend eine Persönlichkeit in Geschichte oder Kunst schablonenmäßig nach dem Maßstab herkömmlich gewordener Anschauungen zu beurtheilen; sondern überall: nach den je eigenthümlichen inneren Bedingungen des Objectes selbst hat man Gegenstand und Person zu messen; — zu prüfen zuerst die Leistungsfähigkeit derselben, und, wie weit ihr die Leistungen selbst entsprechen, welchen Umfang jene, welche Gültigkeit diese haben. Dieses Vorrecht beansprucht nun jede eigenartige Erscheinung in Kunst und Wissenschaft.

*) In der hier weggefallenen Einleitung dieses am 11. April 1882 in der Aula des Marienstiftsgymnasiums zu Stettin gehaltenen und durch den Balladengesang des Freiherrn Kurt von Seckendorff künstlerisch illustrierten Vortrages war als besonderer Zweck desselben betont, die Bewohner Stettins von der kurz zuvor (16. März 1882) in Berlin erfolgten Gründung des Loewe-Vereins in Kenntniß zu setzen.

Die Geschichte lehrt, welche Bedeutung einzelnen Persönlichkeiten zukommt. Auch die Kunst hat ihre Geschichte, auch in ihr findet eine Entwicklung voll innerer Konsequenz Statt, so daß dadurch immer vollkommeneren Leistungen ermöglicht werden und bedeutsame Erscheinungen hervortreten. Aber die richtende Geschichte hat eben ein Organ, die Wissenschaft; und auch die Kunstgeschichte, auch in ihren neuesten Resultaten, ist diesem Organ unterworfen; — denn nicht für die Theologie und Philosophie allein behauptet die historische Kritik ihr höchstes Recht. Mag es richtig sein, daß die Weltgeschichte das Weltgericht ist, so ist doch das Ende der Geschichte noch nicht für jede künstlerische Erscheinung gekommen, und ephemere Beurtheilungsart ist nicht identisch mit dem Spruch der Geschichte. —

Eine ganz eigen geartete Erscheinung auf dem Gebiet der neueren Kunst nun ist *Loewe* und seine Musik. Über ihn hat die Geschichte, wie es scheint, auch schon gesprochen. Der musikalische Fachmann, das musikalische Blatt, und ihnen voran jedes musikgeschichtliche Buch spricht sein Urtheil über ihn, falls es nicht, wie häufig geschieht, vorgezogen wird, bei seiner angeblich geringen Bedeutung ihn mit Stillschweigen zu übergehen. Aber Freiheit ist das Gebiet der Kunst, und hier ist der Punkt, wo die freie, unbefangene Forschung und das Wissen mit der Kunst Hand in Hand zu gehen vermag. Der genaue Kenner *Loewe's*, dem die Tiefe und Schönheit seiner Kunst das Herz löst und den Geist lichtet, mag nicht dulden jene tyrannische Bevormundung im Urtheil, zumal wenn er auf jener Seite fast nur Unkenntnis in den Ausfagen und Unrichtigkeiten in den Angaben findet. Zweierlei ist denn mit Bezug auf die heute im Allgemeinen maßgebend gewordene Beurtheilung *Loewe's* zu beachten, erstens, daß die historische Kritik der größten neueren Komponisten und ihrer Werke ergiebt, wie wesentlich gerade *Loewe* auf sie eingewirkt hat, und sodann, daß nur von den allerwenigsten, die über *Loewe* ihr Wort reden und schreiben, *Loewe* wirklich genau gekannt wird.

Als unzulässig erscheint es uns daher z. B., und als dem wahren Fortschritt der Kunstentwicklung widersprechend, wenn (wie das fast ausnahmslos bisher geschah) *Loewe* nur bemessen wird nach dem Maßstab etwa eines *Schubert*, eines *Mendelssohn*, eines *Schumann*, und so seine Werke dann im Ganzen verworfen wurden.

Loewe ist wohl eben so selbständig und original in seinem Schaffen wie jene Meister!

Bevor wir nun auf die ästhetische Würdigung seiner Werke uns einlassen, dürfte es nach alledem erforderlich sein, Loewe nach seinem Leben und Wesen objektiv darzustellen.

Johann Carl Gottfried Loewe, als der Jüngste unter 12 Geschwistern am 30. Nov. 1796 zu Löbejün, einem Städtchen zwischen Halle und Köthen, in der preussischen Provinz Sachsen, geboren, stammte aus einem alten Pastorengeschlecht, das viele Generationen hindurch diesem Amte gedient; nur sein Vater, Andreas Loewe, hatte das Studium der Theologie aufgegeben und und bekleidete zu Löbejün das Amt eines Kantors und Organisten. Derselbe, ein Mann von tiefem Ernst und großer Pflichttreue, dabei selbst hervorragend musikalisch begabt und nicht ohne gründliche wissenschaftliche Kenntnisse, gab dem talentvollen Knaben selbst den ersten Unterricht in der Musik und den Elementen der Wissenschaft. Im Verein mit seiner trefflichen Gattin Marie, geb. Leopold, ließ er ihm eine musterhafte Erziehung angedeihen und pflegte in der jungen Seele desselben eben so sehr einen festen moralischen Sinn wie kindlich frommen Glauben. Daneben wurde des Knaben Sinn mit Nachdruck für das praktische Leben geschärft. Die Musika aber ward in dem Grade geübt, daß der Notenschatz des Hauses bald erschöpft war. Weder die Anfangsgründe noch größere Sachen bereiteten dem Knaben irgendwelche Schwierigkeit. Er erzählte selbst: „Als ich zum Bewußtsein kam, spielte ich Klavier und Orgel und sang vom Blatte weg, ohne daß ich mich erinnern könnte, die Elemente auch nur mit einer Anstrengung gelernt zu haben.“ Als Sänger avancirte er bald zum Solodiskantisten. Den Jahrgang der Kirchenmusiken wußte er bald auswendig und solfeggirte mit dem Vater alle Primo- und Secundo-Violinstimmen um die Wette durch. Die Choräle konnte er schon lange singen und spielen, und die Türk'schen Handstücke sang er ebenso fließend wie die Violinstimme mit. Bald ließ er zur Überraschung der Eltern in den Prä- und Postludien seiner Phantasie freien Lauf. Daneben genoß er der größten Freiheit. Diese benutzte er, um in den romantischen heimatlichen Fluren seinen schon früh und stark entwickelten Sinn für die Natur und das Romantische zu nähren. Am meisten fast beschäftigte seine Phantasie zunächst das Kohlen-

bergwerk bei Löbejün, es erschien ihm als eine Vermittelung für das Leben unterirdischer Geisterwelt. So trieb er sich in den Schächten der Bergleute und in den Kalköfen, und dann wieder auf dem Kirchturm und unter dem Kirchendach umher. Überall fühlte er um sich her das Wirken und Weben der Naturkräfte. Nachts litt er oft an Gespensterfurcht. In den Feldern und im Freien war ihm am wohlsten. Ganz besonders aber beschäftigte ihn in den Wäldern das lustige Volk der Vögel, und es machte ihm Vergnügen, jeden Bewohner der Zweige an dem ihm eigenthümlichen Gezwitscher und Gesang zu erkennen. Im Winter wurde sein romantischer Sinn besonders durch die Märchen und poetischen Erzählungen seiner phantasievollen Mutter geweckt, „wunderschöne Erinnerungen aus ihren Jugendjahren, alte längst verklungene Geschichten, die noch immer“ — so erzählt er später — „wie seltsame Märchen vor meiner Seele stehen.“ Besonders wenn sie einen schönen, wunderbaren Traum gehabt, wußte sie ihn dem Knaben so deutlich zu erzählen, als hätte er ihn selbst geträumt.

„Meine Augen“ — erzählt er — „streiften dann oft aus den Fenstern unserer Wohnstube, die auf einen alten verfallenen Kirchhof hinaus gingen, über dessen zerfallene Hügel und morsche Kreuze hinaus und gruben sich in das dunkle Laub der alten Linden ein, die ihn in ein so tiefes Dunkel einhüllten. Die Traumgestalten der Mutter schienen sich im Mondschein auf diesen Hügeln zu beleben. Sie wandten sich mir zu, und halb ängstlich, halb begehrend, versuchte ich sie in mir festzuhalten. Wenn so die Mutter endlich still geworden war und ich mich fester an ihre Kniee drückte, dann pflegte ich auch zu bitten: „Mama, nun spiele noch etwas“, dann nahm sie lächelnd die Violine und spielte auf ihr die schönsten Melodien. Ach, wie diese Melodien sich mir außen im Mondenschein belebten. Nie hatte sie Unterricht im Violinspiel gehabt, doch sang ihr Ton mir so tief in das Herz hinein!“

Wie nun seine schon ungewöhnlich früh entwickelte kräftige Phantasie und sein allseitig strebender Sinn seine Jugendjahre charakterisirt, so verläuft dem entsprechend auch sein weiterer Bildungsgang.

Loewe's Leben ist, äußerlich genommen, im Ganzen ohne große Abwechselungen verfloßen. Mit 10 Jahren kam er zur weiteren Ausbildung nach Rötzen, um dann 1810 nach Halle

überzufiedeln, wo er zunächst in die Franke'schen Stiftungen aufgenommen ward und Schüler Daniel Gottlob Türk's wurde. Seine Halle'sche Zeit ist für Loewe von größter Wichtigkeit geworden. War doch Halle damals recht eigentlich nicht nur in wissenschaftlicher Beziehung vielen anderen Universitätsstädten voran, sondern auch in musikalischer Hinsicht galt es als besonders gut renommirt. Dort stand Händel's Wirksamkeit in frischem Andenken, wie auch die Bach'schen Söhne ihres Vaters Tradition neu belebt hatten, Reichardt und Türk aber wirkten als musikalische Größen; und Weimar, und Dresden mit C. Maria v. Weber, waren so ganz in der Nähe.

In Halle nun war es, wo Loewe's Geist eigentlich zu höherem Leben erwachte. Dazu trugen bei zunächst die gründliche Türk'sche Schule, die wissenschaftliche Durchbildung und die Eindrücke des Krieges, sodann das persönliche Interesse, das z. B. Madame de Staël, C. Maria v. Weber, König Jérôme (damals von Westfalen) an ihm nahmen, wieweil letzterer sogar ein so besonderes Gefallen an dem damals schon hervorragenden jungen Sänger hatte, daß er ihm eine jährliche Unterstützung von 300 Thalern zu seiner musikalischen Ausbildung bewilligte. Nun studirte Loewe ausschließlich und mit hingebendstem Fleiß die Musik bei Türk. Alle neueren Komponisten, auch Mozart, Beethoven, wurden durchgearbeitet, „der alte Meister blieb indeß dabei, daß es für ein Studium auf solider Grundlage besser sei Händel's und Bach's Partituren durchzuarbeiten.“

In dieser Zeit entstanden Loewe's erste Kompositionen, u. a. eine Romanze „Clothar“, von Kind.

Durch den Kriegsturm von 1813 und den Sturz Jérôme's ward indeß das Studium der Musik unterbrochen, — da außerdem 1813 Reichardt, 1814 Türk starben. Wieder ward Loewe Zögling des Waisenhaus-Gymnasiums, das er 1817 absolvirte, um nun eben in Halle Theologie und daneben Philologie zu studiren; — das Studium der Musik aber ward unter Türk's Nachfolger Naue fortgesetzt. Loewe selbst ward in dieser Zeit eine der ersten musikalischen Kräfte Halle's, und wirkte als solche in Naue's Singakademie und mehreren Gesangs-Zirkeln. Das von Jacob'sche Haus, mit den schönen und intelligenten Töchtern Therese, Emilie, Julie, war Mittelpunkt des geistigen und musikalischen

Lebens in Halle. Der „Löwe des Tages“ war Baron Lehmann, von dem Loewe fast abgöttisch gehegt und geehrt ward. Daneben zierten jenen Kreis Referendarius A. B. Marx, Ferdinand Ohlshlager, Referstein, Gustav Nauenburg, Bergner und andere nachmals für die Musikgeschichte so hervorragende Persönlichkeiten. In dieser Zeit ertönten Loewe's erste herzbewegenden Nachtigallenklänge, die seine tiefe Neigung zu Julie von Jacob ihm entlockte; — damals entquoll seiner tief und zart fühlenden Brust der mächtige Edward's-Gesang, mit dem „Die Welt ist groß, laß sie betteln drin!“ — über welchen Richard Wagner, wie ein Augenzeuge erzählt, wiederholt mit Entzücken ausrief: „Er ist ein Genie, er ist ein Genie!“ und von dem Marx einst schrieb: „Er ist vom Komponisten mit einer bisher vielleicht noch nie erreichten Kraft gesungen worden.“ Gleichzeitig fast mit „Edward“ koncipirte und komponirte er den „Erkönig“, der für die echte Balladenkomposition epochemachend werden sollte; ihm folgte dann neben anderen „Elvershöh“. Jene an romantischen Verwickelungen so reiche Zeit hat übrigens Referstein in einem höchst spannenden zweibändigen Roman „König Myß von Tibibus“ dargestellt, der sich im Wesentlichen durchaus auf historischer Grundlage bewegt. In demselben bildet Loewe als „Leo Tonleben“ die Hauptperson. Julie ward dann seine geliebte Braut und ging zunächst nach Dresden, wo beide in inniger Freundschaft mit Weber lebten. Nachdem Loewe sein neues Amt [hier] in Stettin angetreten, führte er auch seine Julie heim, — doch schon nach einem Jahre der glücklichsten Ehe ward sie ihm durch den Tod entrisen.

Bevor Loewe seine Anstellung in Stettin nahm, hatte er sich einer musikalischen Prüfung bei Zelter in Berlin zu unterziehen, die einen glänzenden Verlauf nahm, — desgleichen hatte er eine philologische und pädagogische Prüfung in Stettin abzulegen. Loewe ward dann an seinem neuen Heimatsort zu der von den königlichen und städtischen Behörden neu begründeten amtlichen Funktion eines Musikdirektors für Stettin 1821 erwählt und bestätigt, und übernahm mit diesem Amt das Orgelspiel und die musikalische Leitung des Gottesdienstes an Sonn- und Festtagen in der St. Jacobikirche (Stettins Hauptkirche), sowie die Aufführung von Kirchenmusiken an allen hohen Festen, ferner den musikalischen Unterricht am Gymnasium und Seminar in wöchentlich

18 Stunden und bezog dafür einen Gehalt von 850 Thalern. Mit diesem Gehalt hat er sich dann die 46 Jahre hindurch, die er hier gewirkt, begnügt; doch erhielt er 1850 dazu noch die durch den Tod des Kantor Liebert erledigte Stelle für den Kirchendienst an den Wochentagen, durch welche vermehrte Arbeitslast sein Gehalt um 300 Thlr. erhöht wurde. Loewe vermählte sich zum zweiten Male mit der als Malerin und Sängerin ausgezeichneten Auguste Lange, welche, mit feinem Verstand und treuem Herzen begabt, die Aufgabe ihres Lebens darin suchte, ihm den Weg zu ebnen, auf dem er fortan seinen Künstlergang zu schreiten hatte. Seitdem verlief das Leben unseres Loewe bis Mitte der sechziger Jahre in äußerlich gleichmäßiger Ruhe. Von Stettin riefen ihn nur einige Kunstreisen, zumal auch zu Aufführungen seiner eigenen größeren Werke, nach außerhalb. Aber hier gerade hat darum sein Geist mit Macht gewirkt und gewaltet und [wie für diesen Saal, so] für die ganze Stadt ist im Stillen manch hochbedeutendes Werk von ihm gestaltet worden. So hat er unter uns gearbeitet bis 1866, in welchem Jahre ihn, wie es scheint, unvermeidliche Rücksichten nach Kiel übersiedeln ließen, wo ihn am 20. April 1869 ein zweitägiger Schummer sanft in das Gebiet der reinen Geister überführte.

Nachdem diese kurze Lebensskizze ein Bild unseres Künstlers in den allgemeinsten Umrissen gewährt, mögen nun zur Beurtheilung seiner Persönlichkeit und Schätzung seiner künstlerischen Bedeutung noch einzelne Punkte besonders hervorgehoben werden.

Loewe bewahrte zeitlebens ein durchaus kindliches Gemüth, das zwar von gebiegenem, ja strengem Ernst zeugte, aber hiermit wieder eine unendliche Lieblichkeit und heitersten Frohsinn zu vereinigen vermochte. Er hatte eine sinnige Natur, — eine kräftige Sinnlichkeit für alles rein Natürliche, so daß er eigentlich ganz mit der Natur mitlebte und mitsühlte; Pflanzenwelt und Thierwelt liebte er über Alles; stundenlang z. B. konnte er in Waldeseinsamkeit daliegen im traulichen Schatten und lauschen auf die Stimmen der Natur, die ihn entzückten, — wohl wiederholt etwa ihn Begleitende leise fragend: „Hörst du Nichts?“ — Nein! — „Es summt und singt Alles um mich her! O, das ist schön!“ — Die Himmelsphären zu beobachten, dem „Feuerläuten“ ihrer Harmonien zu lauschen und in ihnen seine Studien zu machen, war ihm höchste Wohlthust. Er war eine durchaus naive Natur, und nach dieser Seite

hin stark receptiv; — aber dennoch nicht ohne praktische Anlage für das bürgerliche Alltagsleben. Einerseits war er schon früh im elterlichen Hause zu praktischer Thätigkeit angehalten, sodann aber forderten solches von ihm seine zumal in der Jugend und auch wohl später keineswegs besonders glücklichen pekuniären Verhältnisse. Dazu kam besonders die Kriegs- und seine eigene Militärzeit, die ihn auf das praktische Leben mit Bedacht Rücksicht nehmen ließen. Um hier nur Eins mit Loewe's eigenen Worten zu erzählen: „Es wurde“ — so schreibt er — „meinen Kameraden nicht leicht, die Signale der Jäger aufzufassen; da galt es also Rath zu schaffen. So erfand ich denn für jede der kurzen Signalmelodien einen Knittelvers soldatisch lustigen Inhalts, und leicht lernten jetzt die Freiwilligen ihre Commandos“. Aus seiner Militärzeit stammte auch die Liebe, welche er für die Jagd gewonnen hatte. Er war einer der besten Schützen des Bataillons, und noch später hat er seinen Hasen mit ziemlicher Sicherheit erlegt; besonders glücklich war er im Treffen des Flugwilds; sein Auge diente ihm nach oben gerichtet am getreuesten. Dabei war er ein ausgezeichnete Schwimmer und hat u. A. zweimal ein Menschenleben vom Tode des Ertrinkens gerettet.

Loewe bewahrte sich in seiner Erscheinung stets etwas Reservirtes aber dabei Distinguirtes, in seinem vorwiegend so heiteren Wesen hatte er von einer gewissen Grenze an etwas Unnahbares, um nicht zu sagen Verschlossenes. Er war — wie wenige Musiker — von tiefer, strenger und echter Sittlichkeit, voll kindlicher Natürlichkeit — man hat sein Gemüth wohl als jungfräulich bezeichnet. Dieser reine, lautere Sinn hat sich allenthalben auch auf seine Werke übertragen. Man spricht — d. h. einer spricht es auch hier dem anderen nach — von sogenannten schwachen Stellen in vielen seiner Werke, ja von Trivialitäten in Erfindung und Melodik; es dürfte eine solche Beurtheilung meist nur beruhen auf mangelnder Schätzung von Loewe's naturwahren Sinn; — er hat eben keinen überreizten Geschmack; — auch die Leidenschaft in einzelnen seiner Gesänge begründet sich auf Ruhe und klarer, vollbewußter Objektivität; diejenigen, welche in dem Edward-Komponisten ein den narkotischen Genüssen stark ergebenes Kunstgenie wähten, haben sich allemal vollständig enttäuscht gesehen, er war, wenn auch entflammt für das Ideal alles Wahren und Schönen und voll Gluth der Phantasie, so doch ein überaus nüchterner Geist. Wer aber trunkenen Sinnes

ist und narkotisirten Geschmacks, wie kann der ein Organ bethätigen zur Anerkenntnis der nüchternen Objektivität, — dem Flachen erscheint Alles flach. — Auch war Loewe von tiefer Religiosität — wenigleich auch hier der freie Gedanke in ihm sein Recht behauptete, und u. A. Spinoza von ihm unendlich verehrt war. Dabei war er ein grundgelehrter Mann, wie er denn auch ganz besonders gern mit Gelehrten verkehrte und überhaupt ein Kreis geistig bedeutender Persönlichkeiten ihm stets eigentliches Lebenselement blieb. Deiters, welcher einen Bericht über Loewe's Selbstbiographie und Briefe gegeben, empfängt besonders aus den letzteren den Eindruck, daß Loewe den Umgang mit Gelehrten lieber gehabt habe als den mit Musikern, in welcher Hinsicht ihm übrigens R. Wagner verwandt erscheint.

Die Mannigfaltigkeit seiner Lebensinteressen, sein für alle möglichen Lebenserscheinungen und Lebensformen stetig offener Sinn, verbunden mit der Kraft ungewöhnlich starker Receptivität, und ebenso verbunden mit einer unwiderstehlichen Produktionslust, ist denn von Grund aus bezeichnend für die Eigenthümlichkeit seiner musikalischen Schaffensweise. Nimmt man dazu die ihm so eigene Kunst, jedweden Gegenstand, jede Person, je nach Zeit, Ort, Nation und Land in ihrer Eigenart zu erfassen, d. h. die objektive Kraft seines Dichtervermögens, vermöge deren er, wie Reiferstein sagt, „die, von seinem kühnen, überall sich hinwagenden Genius ergriffenen Gegenstände oft in neuen, eigenthümlichen, großentheils zweckmäßigen Formen, in voller — man möchte sagen — Goethe'scher Wahrheit und Treue darstellt“, und seinen an den alten Klassikern der Musik fest geschulten Geist, so haben wir ein wichtiges Element seiner künstlerischen Anlage aufgewiesen. Daß sein wirklich originaler Geist mitunter nach Seiten des Launigen hin unberechenbar weit ging und manches Originelle ausübte — wir Deutschen unterscheiden ja wohl mit den Fremdwörtern „original“ und „originell“ —, muß eingeräumt werden, es berechtigt dies aber noch nicht, wie solches wohl geschehen, ihn einen „musikalischen Sonderling“ zu nennen. Im Gegentheil, es hat ihm seine launige Auffassungsart nicht selten dazu verholfen, hin und wieder eine wirklich nicht nur hochergötliche, sondern auch durchaus gesunde, Komik zu entfalten, die doch nichts von Manier oder Affektirtheit an sich hat und sicherlich zu dem Besten gehört, was in dieser Art künstlerisch überhaupt ge-

leistet ist. Sei hier nur erinnert an die „Sinkenden Jamben“ und die „Pfarrfräulchen“, an das „Lied von der Nase“ (welch seelenvolle Gemüthstiefe und doch welche ans Schalkhafte streifende freie Auslassung des Muttergefühls, ohne alle Lascivität, auf Claudius' keuschem Gedicht); wer hätte nicht die köstliche Komik mit innigster Freude genossen, die das „Hochzeitlied“, die „Heizelmännchen“ uns gewähren, oder wer hätte nicht in dem „Der Trompeter thät den Schnurrbart streichen“ aus „Prinz Eugen“ mit D. Gumprecht gefunden, „daß diese Figur eine Gebärde voll unnachahmlichen Humors macht“?

Als Beleg für die komische Ader in Loewe ließen sich noch viele Beispiele anführen, etwa: „Das Krokobil im Nile“ aus dem Schwalbenmärchen, „Ach, fände für mich ein Bräutigam sich“, „Der Ruckut und die Nachtigall“, „Christophorus“, Kaiser Max' Nase in „Der letzte Ritter Nr. II“, „Jungfräulein Annika“ und „Du riegle die Thüre gleich“ — in „Gutmann und Gutweib“.

Vorwiegend ist aber Loewe's Musik dem Ernsteren zugerichtet, — hatte er sich doch auch dem Studium der Theologie und Philosophie einst mit innerster Seele zugewandt, und haben auch außerdem die Balladen und Oratorien, denen er sein musikalisches Hauptinteresse zuwandte, schon an sich ein ernsteres Gepräge. Sein Gemüth liebte den Ernst; ebenso aber liebte er auch das Volksgemäße. Der Choral und das Volkslied gaben, wie er das selbst aus sagt, die beiden Grundlagen für seine ganze Kompositionsweise her. In Betreff des ersteren ist es fast unnöthig, nach Beispielen auszuschaun, man findet Belege dafür nicht nur in seinen Oratorien, sondern auch in seinen Legenden (z. B. „Gregor“, „Christoph“, „Jungfrau Lorenz“, „Milchmädchen“, „Grab zu Ephesus“, „Moosröslein“), seinen geistlichen Gesängen („Wenn ich ihn nur habe“, „Wie groß ist des Allmächtigen Güte“, „Engelstimmen am Krankenbett“), den „Hebräischen Gesängen“ („Weinet um Israel“, „An Babylons Ufern gefangen“) und in Balladen, wie „Der Gang nach dem Eisenhammer“, „Der Mönch zu Pisa“, „Landgraf Ludwig“, „Aguete“, „Otto's Weihnachtsfeier“, „Wittekind“. Wie treffend und mit wahrhaft künstlerischer Vollendung er den Ton des Volksliedes in seine Balladen zu verarbeiten mußte, davon zeugen u. A. „Der Wirthin Töchterlein“, „Graf Eberhard“, „Der Abschied“, „Das Schifflein“, „Fridericus rex“, „Heinrich der Vogler“, „Der Fischer“, „Harald“,

„Das Erkennen“, „Das rußbraune Mädchen“ (zumal in dem ganz volksthümlichen Anfang) und besonders die ganz im Volkstone gehaltene schöne Ballade „Die verlorene Tochter“.

Loewe's Meister und Muster sind zwar wirklich die altklassischen Komponisten, wie Händel und Bach, — doch darf dem Loewe-Kenner echter Art nicht entgehen, daß er außerdem besonders zweien Geistern nachgeht, die ihn mächtig angezogen, und an denen er sich recht eigentlich gebildet hat. Der eine war sein Lehrer Türk, — der andere der durch seine Balladen einst weithin bekannte, schon zu Loewe's Jugendzeiten theilweis vergessene Komponist Zumsteeg.

Für Balladen überhaupt hatte Loewe's romantischer Sinn schon ganz früh eine ausgeprägte Vorliebe; seine höchste Begeisterung ward in seinem Jugendgemüth entflammt, wenn im elterlichen Hause man ihm Balladen von Bürger und Stolberg vortrug, worin besonders seine ältere, für alles Mysteriöse empfängliche und mit magisch wirkender Vortragsgabe ausgestattete Schwester ihm nie genug thun konnte. Zumsteeg's Balladen hat Loewe neben den seinen zu allen Zeiten gern vorgetragen, besonders die „Leonore“, die er ihm zu Liebe nicht von Neuem komponirt hat (wobei er allerdings, wie er einmal sagte, eine Reihe von Strophen würde gestrichen haben); „tief ergriff mich“ — so schreibt er — „die Musik dieses alten, mit Unrecht zurückgestellten Meisters“.

Wie er das Andenken der früheren Meister treu ehrte, so stellte er sich neidlos und anerkennend seinen Zeitgenossen gegenüber. „Da findet man — wie C. F. Bitter sich ausdrückt — kein Kritteln und Mäkeln, kein kritisches Zurechtlegen und Auseinandersehen. Vielmehr tritt jene aus der Seele des Künstlers heraus sich entwickelnde unbefangene Gegenseitigkeit, vermöge deren das Fremde bekannt wird und selbst einander entgegengesetzte Naturen sich wohlthwendig berühren können, immer und immer wieder als eine Lichtseite seines Charakters hervor.“ So hat er unter seinen Zeitgenossen Spontini, Weber, Meyerbeer, Kreutzer, Schubert, Marschner, Mendelssohn, Klein, Schumann und andere, wie Neukomm, Reiffiger hoch verehrt, was nach keiner Seite hin zweifelhaft ist. Besonders eng verbunden aber war er, außer mit Weber, mit Spontini, dem Fürsten Anton von Radziwill und Eduard Grell; — den beiden ersteren unter den Letztgenannten namentlich hat er wohl nicht nur persönlich für seine Gemüths- und Geistesbildung Vieles zu verdanken, sondern

auch für seine musikalische Ausbildung hat er in Manchem sie als musikalische Vorbilder ersehen, und entschieden ist Loewe's Verhältnis zu Weber und Spontini in Betracht zu ziehen, wo es sich um die richtige Schätzung der zu Loewe's voller Kunstbedeutung vorhandenen künstlerischen Bedingungen handelt.

Doch ist Eines wiederum als Eigenthümlichkeit seines Geistes schon gleich hier zu beachten. Loewe war von Jugend auf eine durch und durch selbständige Natur. So sehr er auch äußeren Einwirkungen in seiner Kunst stets zugänglich war, die eigentliche Art seines Schaffens stand ihm bald fest, und nichts konnte ihn von seinen einmal als richtig erkannten tonkünstlerischen Grundsätzen abbringen.

Dies zeigte sich z. B. im Anfange seiner Lehrstunden bei Türk. Von diesem erhielt er die Aufgabe gestellt, eine große Konzertarie für eine Sopranstimme zu schreiben. Sein Freund Carl Pflug, damals studiosus theologiae, mußte ihm den Text dazu liefern. Er wählte einen antiken Stoff: »Didone abbandonata«. Die Worte lauteten in echter Operntextweise:

„Der Troer hat mein Herz bezwungen,
Erloschen ist des Gatten Bild,
Tief ist der Pfeil ins Herz gedrungen,
Die Liebesflamme lobert wild!“

Loewe komponirte die Arie in lebhaftem Tempo, sie ging aus Dmoll und war ganz kurz, viel Ekstase, aber ohne jede Wiederholung des Textes und der Musik; es schien ihm nicht natürlich, wenn ein verzweifeltes Weib, das im Begriff ist, sich in die Flammen zu stürzen, ihre Worte wiederholt. So kam er mit seiner Arie zu Türk. Dieser betrachtete die Noten und lächelte: „Was dasteht, ist recht gut, aber nun müßte die Arie erst angehen.“ Loewe schüttelte den Kopf. „Ja, ja!“ sagte der Meister, „das ist gute Musik, aber keine Arie.“ — „So werde ich eine andere schreiben,“ sagte Loewe, „diese aber muß bleiben, wie sie ist.“ Türk ließ ihn gewähren, denn er wußte, daß, wenn es Loewe's eigene Arbeiten galt, er aller kindlichen Unerfahrenheit ungeachtet nur bis auf einen gewissen Punkt nachgeben konnte.

Es erscheint bedenklich, wie Loewe mit dem oben geäußerten Princip jener Arienkomposition R. Wagner vorgegriffen hat, der bekanntlich, wie auch C. H. Bitter hierüber bemerkt, ähnlichen Ideen folgt. Überhaupt aber ward es Loewe mehr und mehr klar, daß äußere Einflüsse seine Art zu schaffen nie verändern würden. Er sagt darüber

selbst: „Ich hielt es in der Kunst mit der Freiheit, die der Schöpfer ja jedem Vogel in den Zweigen gestattet; er singt eben so viel oder so wenig, als ihm gegeben ist.“ Es ist dieser künstlerische Zug in Loewe vielfach mißdeutet worden; es ist ihm viel nachgeredet, und Andere haben es aus Ignoranz nachgeschrieben, daß Loewe überhaupt um die musikalische Literatur sich nicht recht gekümmert habe. Was nun die klassische Literatur und seine früheren Zeitgenossen, wie Weber, Spohr, betrifft, so war theilweise schon oben berichtet, wie sehr er sich in dieselben vertieft hatte; Loewe war ein überaus fleißiger Mann und lebte ganz und gar, wie auch Bitter bemerkt, in den Werken der älteren Klassiker; die in seinem eigenen Besitz gewesenen Werke jener, die in Unzahl in seinem Nachlasse sich vorfinden, lassen die Spuren seines Fleißes an ihnen, sogar in mitunter Randbemerkungen, überdies deutlich erkennen; noch mehr aber zeigen solches seine zahlreichen hinterlassenen Manuskripte, die sich größtentheils mit Musikgeschichte und namentlich mit Kirchenmusik befassen. Nein, er hat tiefgehende Studien an den Meistern gemacht. Ist er aber seine eigene Bahn gegangen, so kann dies doch nicht als Beweis dafür gelten, er habe Richtungen seiner Vorgänger und sie selbst nicht gekannt! Wie sehr er seine Zeitgenossen schätzte und daß er deren Werke genauer kannte, dafür legen u. A. seine Briefe klares Zeugnis ab, deren manche bisher noch unveröffentlicht sind. Ferner ist aus älteren Berichten musikalischer Zeitschriften ersichtlich, mit welcher edlen Bereitwilligkeit er seinerseits beizutragen gewillt war, jüngeren bedeutenden musikalischen Talenten schnellere Anerkennung und Verbreitung zu verschaffen, wie er das z. B. an Mendelssohn bewiesen hatte. Und ist nicht, bei aller Konservanz, die er für seine Schaffensart übt, seinen Werken nach und nach gar sehr es anzumerken, wie ihr Schöpfer sich den echten, edlen Fortschritt in der Musik für seine Werke zu Nutzen machte? Sind denn seine spätesten Balladen, wie „Der seltene Beter“, „Der Asra“, „Odin's Meeresritt“, „Archibald Douglas“, „Der Teufel“, so ganz altfränkisch nach Form, nach Manier? Freilich, altfränkisches und „alamodisches“ Gebaren hat er eigentlich nie gezeigt; er ist eben in jenen Arbeiten derselbe Loewe wie früher; aber er ist auch modern und geht eben mit der Zeit mit, d. h. mit dem, was wahrhaft den Höhepunkt des jedesmaligen musikalischen Zeitabschnittes ausmacht. Vor Allem aber dürfte in diesem Zusammenhange zu beachten sein,

daß er selbst doch in erster Reihe zu denen gehört, die z. B. für das tiefer, breiter und edler angelegte Lied mit den vernehmlichsten Grundton angeschlagen. Nicht Loewe hat später ignorirt, sondern er ward später ignorirt. Man sagt oft, er habe Schumann unbeachtet gelassen. Bevor nun aber dieser Behauptung Gewicht beizumessen wäre — gelegentliche Äußerungen Loewe's, die ganz privater Natur waren, sind auf ihren rechten Zusammenhang zurückzuführen; Loewe that nicht selten mit seiner Vornehmheit und in etwas sarkastisch angelegter Laune beiher Äußerungen, die dem weniger Vertrauten unbegreiflich erscheinen mochten — fällt die Beobachtung viel schwerer in die Wage, daß gerade Loewe, als Schumann mehr und mehr zu allgemeiner Anerkennung gelangte und den ersten musikalischen Größen beigezählt ward, über Gebühr vernachlässigt wurde. Sollte er auf Grund des Schumann'schen Liedes sich auf neue Bahnen in seinem, für großartigen Gesang so sehr befähigten, musikalischen Geiste einlassen? Wußte er denn nicht zur Genüge, wie viel Schumann gerade ihm und der von ihm ausgehenden Anregung verdankte? Sollte er seine Balladendichtung nach Schumann einrichten, welcher selbst erst durch so ernste Studien auf dem Gebiet der Loewe'schen Ballade mit eigenen Balladen hervorzutreten vermochte. So weit überhaupt die Musikgeschichte Loewe noch beachtet (Langhans in seinen sonst so trefflichen Vorlesungen über Musikgeschichte übergeht ihn ganz, wo er die Übersicht über die Entwicklung der neueren Gesangsmusik giebt, vieler Anderen zu geschweigen), werden sich allemal in den einzelnen Werken hierüber merkwürdige Widersprüche vorfinden, besonders auch in seiner geschichtlichen Bedeutung Schumann gegenüber. So geschieht dies auch bei Reißmann (Geschichte der Musik, Das deutsche Lied, Zur Ästhetik der Tonkunst), ob er gleich wiederholt anerkannt hat, von wie nachhaltigem Einfluß Loewe auf die Entwicklung der Schumann'schen Muse gewesen ist. Letzteres muß selbst Ambros („Culturhistorische Bilder“ 2c. Seite 92, 101) zugestehen; — daß übrigens der Loewe'sche Einfluß auf Schumann noch weiter als auf die Balladen gereicht habe, dürften mehrere andere Schumann'sche Werke beweisen, wie „Der Rose Pilgersfahrt“ und selbst „Das Paradies und die Peri“ (man vergleiche D. Gumprecht's Urtheil in der National-Zeitung 1882, Nr. 81). Sollte nun Loewe nach Schumann nachmals noch sich bilden, wo er, zumal in dessen Ballade,

den merklichen Keim seiner eigenen Anregung auf Schumann deutlich wahrnahm? Gehört denn Schumann wirklich einzig das Verdienst, daß er über Schubert hinaus einen wahrhaft dramatischen inneren Zug dem Liede neu einverleibt hat; hat nicht Loewe solches viel früher (er war älter noch als Schubert) und kraftvoller gethan? Wo wäre solche Kraft und zugleich solche Dramatik und zugleich solche Einheitlichkeit des Ganzen, dabei so ganz neue Erfindung bei Schumann erfunden, wie in Loewe's „Die drei Lieder“, seinem „Lord Dyring“, seiner „Walpurgisnacht“ und seiner „Spreenorme“? Und doch sind diese Kraftgesänge alle zu liedesmäßigem Vortrag geformt! Hat Loewe die vorgedachten Hauptbedingungen für die wahrhaft große Gestaltung des Kunstliedes — nennen wir es getrost Ballade, — „das hohe Lied des vornehmen Gesanges“, wie es H. Ehrlich einmal bezeichnete — nicht mehr innegehalten als vielleicht selbst Schubert? Wenigstens dürfte heute wohl das Urtheil aller kompetenten Beurtheiler darauf hinausgehen, daß dies z. B. Angesichts des „Erlkönig“ durchaus der Fall ist (vergl. z. B. A. Reißmann, G. Engel, Lachowig, C. Hauer), und dürfte überhaupt für die hier vorgetragene Auffassung ein Wort von A. B. Marx („Erinnerungen aus meinem Leben“, Berlin, Otto Janke 1865, Bd. II, S. 83 f.) bedeutsam sein, welcher sagt: „Mit gleichem“) Nachdruck vertrat ich die ersten Balladen- und Liederhefte Loewe's. Dies war aber aus innerster Überzeugung von dem Werthe jener Kompositionen geschehen, und noch jetzt bin ich derselben Ansicht und meine allerdings, daß viele dieser Gesänge, namentlich der Erlkönig, die von Schubert an künstlerischem Werth und Originalität um so viel übertreffen, als die Schubert'schen jene allmählig an Popularität übertroffen haben. Denn das Publikum entscheidet nicht nach dem inneren Werthe des Kunstwerkes, sondern danach, wie nahe dasselbe seinen Sympathien und seiner Fassungskraft steht.“ — Es ist überhaupt vom Übel, — ein Übel, welches leider weit um sich gefressen hat — die Geschichte (o Geist des Hegel, wie stehst so erhaben da da den Pygmäen der Geschichtsschreiberei von heute gegenüber!), auch die Musikgeschichte, nach leicht gefundener Schablone zu beschreiben, zu bestimmen! Beurtheile man jeden bedeutenden Geist nach dem Seinen! beurtheile man seine Fähigkeiten, wie weit endlich seine

*) wie bei Spontini, Beethoven, vgl. a. a. D.

Leistungen den Anlagen entsprechen, und gehe man bei der Beurtheilung psychologisch vor; — dann allein kann ein Urtheil wahr und gewissenhaft sein. Und forsche man wirklich in der Geschichte, historisch auch in der Musikgeschichte; — von wem z. B. wirkliche Erfindungen gemacht sind, von wem wirkliche Anregungen ausgegangen sind! Über Loewe hat man in dieser Hinsicht bisher so gut wie gar nicht geforscht; und doch wird solche Forschung theilweise lohnend sein. Man wird ihn neben den ganz großen Geistern noch kennen lernen als einen, welcher der Kunst auch neues Material zugeführt hat, der sogar ganz neue Formen erfunden hat. Jedem das Seine; — aber eben: Jedem das Seine; jeden Baumessgipfel, der den Wald überragt, lasse man an seiner Stelle stehen, wenn auch dem Auge eine Unebenheit, ein scheinbarer Mangel an Symmetrie sich zunächst darbietet; — füglich sieht es in der Kunst doch am schönsten so aus, wie es wirklich und naturgemäß in ihr ist. Warum sollten wir nicht alle Schubert als den „göttlichen“ unter den Gesangskomponisten verehren? Warum sollte von uns Schumann nicht mit Recht als „König“ des Liedes gepriesen werden? Gewiß ist auch uns Franz erst der wahre „Vollender“ desselben! Aber darf man dem nordwärts auf Felsen gewurzelten Loewe es vorenthalten, ihm zu sagen, er sei ein „Gigant“? Man höre den Edward rufen „Ach immer steh's und sink' und fall“, man sehe die „wildriefige Gestalt“ des Wittekind nieder sinken ins Knie, man lasse den König von Granada vor Jorn wiehern: „Weiß als König, daß nicht Rechtsens, was des Königs Willen hemmt!“ und überwinde die Scheu vor dem verstoßenen, aber in der Musik eben so mächtigen wie erhabenen „Baria“. Es erscheint oft erst unbequem, sich mit neuen und wieder neuen und anders gestalteten Loewe'schen Balladen zu befassen, aber lernt man sie näher kennen, es wird so manche „die heiße Spur“ im Herzen hinterlassen, wie der Blitz in Mauer, Waff' und Lederwerk bei dem jungen Kaiser Heinrich IV. „zu Goslar in der Kammer tief“.

Zur genaueren Kenntniss Loewe's und zur Schätzung seiner Kunst wäre es nun höchst werthvoll, zu erfahren, wie sehr er von Seiten vieler bedeutender Persönlichkeiten geschätzt worden ist. Indes würde solches hier zu weit führen, und wollen wir uns hier lediglich darauf beschränken, zu erwähnen, daß Loewe auch die persönliche Bekanntschaft mit Goethe (in Jena) gemacht hatte, bei welcher

Gelegenheit sich beide eingehend über das Wesen der Ballade unterhielten, und zwar unter vollständiger Übereinstimmung der beiderseitigen Auffassungen. In erster Linie aber ist hier noch der großen Bevorzugung zu gedenken, die Loewe von Seiten des kunstsin- nigen Preußenkönigs Friedrich Wilhelm's IV. zu Theil ward, der schon als Kronprinz mit vollem Interesse seinen weiteren Arbeiten folgte. Loewe selbst, wie dies bekannt ist, trug außerordentlich gern vor diesem königlichen Verehrer seiner Kunst seine Stücke vor, dessen Lieblingsnummern zumal die historischen Balladen (die vier von Kaiser Karl, die drei von Kaiser Max, Kaiser Otto's Weihnachts- feier, Landgraf Ludwig u. A.) waren. Auch nahm der König stets regsten Antheil an seinen Oratorien, deren manches sogar auf des Königs specielle Anregung von Loewe ins Leben gerufen ward. End- lich sei denn an dieser Stelle noch des ungewöhnlich anregenden Lebens gedacht, das unsern Meister an der Stätte seiner Wirksam- keit unmittelbar umgab, und welches durch die Namen der [für die Kunstinteressen Stettins so verdienstvollen] Frau Tilebein, eines Franz Kugler und Bischof Ritschl, der genialen Gelehrten R. G. A. Schmidt, L. Giesebrecht, Herm. Grafmann bezeichnet wird, von denen namentlich die beiden Letztgenannten nebst dem Superintendent Hasper und dem wunderbar anregenden Prof. Ferd. Calo Loewe's Geist aufs Engste verbunden waren.

Bevor wir nun noch, auf Grund dieser historischen Voraus- setzungen und Notizen, Loewe's Individualität und künstlerische An- lage betreffend, auf seine Werke im Einzelnen selbst genauer zu sprechen kommen, wäre eigentlich über die ästhetischen Voraussetzun- gen im Allgemeinen zu handeln, um darnach eben die Frage er- ledigen zu können, ob und in wie weit Loewe's Werke den höchsten ästhetischen Grundforderungen entsprechen.

Dabei möchten wir zunächst bemerken, daß Loewe's ganze künst- lerische Eigenthümlichkeit charakteristisch hervortritt in der Ballade, daß von der Ballade aus er auch in seinen übrigen Arbeiten erst recht verstanden werden kann, d. h. in seinen Legenden und Ora- torien, in seinen Liedern, seinen Klaviersachen und auch in seinen Opern, so weit diese in Betracht kommen dürften. Wenn wir daher nach den ästhetischen Grundprincipien Loewe's Musik in ihrem Schönheitsgehalt richtig beurtheilen wollen, so müßten wir für An-

lage des Maßstabes an ihn mit dem Theil der allgemeinen Ästhetik anheben, der von der Ballade handelt, d. h. im vollen Sinne des Wortes mit einer „Balladen-Ästhetik“. Eine solche fehlt uns aber noch ganz und gar, und was in einzelnen Werken der Ästhetik (z. B. bei Friedrich Vischer, bei Robert Zimmermann, auch bei Carrière und wieder bei von Kirchmann) in ganz untergeordneter Weise über die Ballade gehandelt wird, trifft schon darum meist nicht zu, weil nirgend die dort aufgestellten Ansichten auch nur im geringsten historisch begründet sind, und die schablonenmäßige Zustufung der Ballade als integrierenden Theils einer Ab- (oder doch Unter-) Art der Lyrik oder (wie doch richtiger Vischern gegenüber von Kirchmann) der Epik in das Gesamtgefüge des ästhetischen Baues eben an sich als hinfällig sich erweist; so daß schon im vorigen Jahrhundert Johann Jacob Bodmer in der als Vorrede zu seiner Übersetzung altschottischer und altschwäbischer Gedichte geschriebenen Abhandlung über die Ballade weit sachgemäßer vorgeht und fruchtbarere Winke giebt, als alle geistreichen System-Kombinationen neuerer Ästhetik. Inzwischen haben einige Musikschriftsteller (wollte Gott, es käme die Zeit, daß deren mehre von klassischer Bildung beeinflusst wären!) im Einzelnen manchen nützlichen Wink über die Ballade gegeben, z. B. die zum Theil schon erwähnten A. B. Marx, Heinroth, Reiserstein, Lachowiz, C. H. Bitter. Gedenken wollen wir aber hier noch eines Ästhetikers, nämlich Schleiermacher's, und einer literaturkundigen Schriftstellerin, Talvj's (Loewe's geistbegabten Schwägerin), vor allem aber Uhland's (Sagenforschungen), die gar treffende Fingerzeige zur Ästhetik der Ballade geben. Eine Ästhetik der Ballade also ist vonnöthen, um über den Kunstwerth der Loewe'schen Muse voll und ganz urtheilen zu können. So sehr ist aber dieselbe vonnöthen, daß sogar die gesammte Ästhetik daraus großen Nutzen ziehen würde, da jene über manches bisher noch dunkle Gebiet im Einzelnen der Ästhetik Klarheit schaffen würde.

Anstatt daß wir nun hier zur Abwechselung eine „Ästhetik der Ballade“ die Weite und die Breite vorsehnen, möge gestattet sein, die Sache dadurch zu erleichtern, daß wir der Einfachheit halber hierfür auf die ganz neu von der Presse kommende Schrift „Die ästhetische Bedeutung der Ballade“*) verweisen. Wir bemerken nur, daß,

*) Berlin, C. Duncker, (C. Haymons) 1884. I. Philosophische Voransetzungen der Balladen-Ästhetik. II. Zur Geschichte der Ballade. III. Elemente zu einer

nach streng wissenschaftlicher Aufweisung der Hauptmomente einer jeden Ästhetik, die als Wissenschaft wird auftreten können (wobei wir u. A. auch darauf Gewicht gelegt, daß, je mehr verschiedenartige Kunstzweige sich, unter Wahrung echter Unabhängigkeit von einander, doch zu einem einheitlichen Ganzen in einem Kunstwerk vereinigen ließen, um so höher dieses Kunstwerk stünde), ausgeführt wird, wie in der echten Ballade dem ästhetischen Grundprincip in besonders befriedigender Weise entsprochen werde, und halten in diesem Zusammenhange den Schlußsatz von Theil I aushebenwerth, wo es heißt: „Wir sind überzeugt, daß die Ballade, die — was ihre vollendete Gestaltung betrifft — jüngste der Kunstgattungen (falls man sie anders so bezeichnen darf), in diesem Betracht von hohem ästhetischen Werth ist; sie entspricht den für ein Werk von wahrhaft ästhetischer Vollendung oben vorausgesetzten Erfordernissen vielleicht mehr als sonst ein Kunstwerk, und muß darum in ihren wahrhaft klassischen Gebilden einen hohen Rang im Gebiete der Kunst beanspruchen.“

Also, indem wir nun vorwegnehmen, daß die anderen Tongebilde Loewe's auch eine Art von Ballade sind (die Oratorien, Legenden, Klavierpiècen, selbst viele Lieder), so wollen wir uns noch ein wenig bei der speciellen Loewe'schen Ballade verweilen. Was wir oben von der Dichtergabe Loewe's bemerkten, daß er wahre Objektivität der Darstellung in seinen Werken übe und somit eine erstaunliche Mannigfaltigkeit im Allgemeinen wie im Einzelnen in der Erfindung der Charaktere, in der Kolorirung der Situationen: können wir nicht besser belegen als zunächst mit den betreffenden Worten D. Gumprecht's: „Alle Wunder aus dem bunten Bilderbuche der Romantik tauchen bei dem Gedanken an die Loewe'sche Ballade auf. Gänzlich ist ihr zu eigen gegeben jene phantastische Traum- und Zauberwelt, die stets so mächtig den Sinn der Menschen in ihre geheimnisvollen Kreise gelockt. Die Mären der verschiedensten Zeiten und Völker haben dem Komponisten Stoff zu seinen Schöpfungen geliefert, in den entlegensten Schächten der Sage sehen wir ihn als unermüdblichen Schatzgräber beschäftigt. Dem Rufe

seiner Stimme gehorchten die lieblichsten Geister und die grauenhaftesten Unholde, mit denen die Dichtung Luft und Wasser, Höhlen und Abgründe bevölkert. Gleich staunenswerth ist der massenhafte Umfang von Goethe's Produktion und die Mannigfaltigkeit ihres Inhalts. Welch endloses, sinnverwirrendes Gewebe in Farben und Gestalten! In Sang und Klang ziehen vorüber heitere Griechengötter, biblische Scenen, christliche Heilige und Märtyrer, die im tiefsten Gemüthe des Volkes fortlebenden poetischen Überlieferungen aus der nordischen Vorzeit, alle charakteristischen Typen des Mittelalters, Brahmanen, Türken, Mohren, exotische Gefellen jeglichen Schlages." — „Einen wahren orbis pictus in Tönen stellen die Arbeiten Goethe's dar. Heimisch ist seine Phantasie in allen Zonen. Sie jagt um die Wette mit Wind und Wolken über die nordische Heide und schwelgt trunken in der glühenden Farbenpracht des Südens. Wohl ergötzt sie sich gelegentlich an dem lauten Gewühl der Gassen und Märkte (ich erinnere z. B. nur an den so hoch charakteristischen Eingang vom 3. Stücke des „Mohrenfürsten“), aber am meisten zieht es sie doch ins Freie und Weite. Vertraut sind ihr sämtliche Stimmen der Natur, das Leben und Weben des Waldes und der Fluren, das Brausen des Sturmes, der Gesang der Wellen.“

Bei aller Massenhaftigkeit seiner Balladenproduktion aber lassen sich diese Werke nach bestimmten Gesichtspunkten ordnen. Das eigentlich Charakteristische der echten Ballade können wir aus jedem echten Drama entnehmen, es ist die innere Dramatik und, naturgemäß dazu gefordert, die Einheitlichkeit der Grundanlage; ein den Umschwung in der äußeren oder inneren Situation der Ballade herbeiführendes Moment gehört außerdem unbedingt dazu. In den ursprünglichen Balladen wird dieser Umschwung sehr häufig durch die Geisterwelt hervorgerufen, und würden die Balladen dieser Gattung zuerst ins Auge zu fassen sein. Dahin gehören außer den schon genannten „Erlkönig“, „Der Mutter Geist“, „Die Walpurgisnacht“, „Elvershöh“, vor Allem: „Trennroschen“, „Wallhaide“, „Dluf“, „Die Braut von Korinth“, „Harald“, „Die nächtliche Heerschau“, „Saul und Samuel“, „Der Todtentanz“, „Der Blumen Rache“ und auch „Der Schatzgräber“. Neben die Geisterballaden lassen sich als eine ganz andere Ordnung die historischen Balladen gruppieren. Als solche sind noch zu nennen: „Die Glocken zu Speier“, „Graf von Habsburg“ (in wel-

chen zur Herbeiführung des Umschwunges, ähnlich wie in der „Wallhaide“ und im „Bettler“, eine Romanze eingeflochten ist), „Die Reigerbeize“, „Graf Eberstein“, „Der Mönch zu Pisa“, „Kaiser Heinrich's IV. Waffenweihe“, letzteres zumal ein Werk von großer Anlage und effektvoller Aufführung; auch den „Schützling“ (die Kaiser Franz und Alexander jagen im Wiener Wald, sehr volksthümlich gehalten, gemüthvoll, aber dabei edel) dürfte man dahin rechnen, sowie den „Seltenen Beter“ (der alte Dessauer) und den „Gefangenen Admiral“ (die in der französischen Königsgeschichte bekannte mysteriöse Erscheinung der „eisernen Maske“), welches letztere doch mehr dem Liede sich annähert. Ferner sind die Balladen nationaler Ordnung zu erwähnen, so die schottischen und englischen („Edward“, „Das rußbraune Mädchen“, „Thomas Reimer“, „Graf Douglas“), die nordischen, außer schon genannten „Odins Meeresritt“, spanische („Hueska“, „Der Sturm von Alhama“), indische („Mahaböh“, „Paria“). Das hebräische Element tritt, außer in den „Hebräischen Gefängen“, unverkennbar in dem Balladencyclus „Esther“ hervor (auf historischer Grundlage, aus der Zeit Johann Casimir's von Polen, gedichtet von Ludwig Giesebrecht); letzteres trägt aber eben so sehr auch polnische's Kolorit, in welcher Gattung als national vorzüglich gelungen zu bezeichnen sind: „Die Lauer“ (äußerst effektiv), „Der junge Herr und das Mädchen“, „Die Budriffe“ und „Wilia“. Das Türken- und Mohrenelement wird repräsentirt durch den (sehr beachtenswerthen) „Asra“, den „Mohrenfürsten“ und die „Bilder des Orients.“

So viel als Fingerzeig zur methodischen Gruppierung der Balladen, denen noch eine Anzahl Ordnungen hinzugesügt werden könnten. Hinweisen wollen wir noch auf die Balladen von höfischer Vornehmheit, wie die Goethe'schen „Sänger“, „Wirkung in die Ferne“, „Bettler“ (letzteres: die Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen) und alsdann auf eine Perle unter den Tongebildeten: die „Gruft der Liebenden“, wieder auf spanischem Boden spielend. Es ist dies zwar recht lang, und ist der im Allgemeinen poesievolle Text, der einst von einem unbekanntem Verfasser Loewe zugesandt war (von Puttkammer), nicht ohne einzelne Unbeholfenheiten, doch ist das Ganze groß komponirt und machtvoll wirkend, ja im Einzelnen enthält es Stellen, die selbst dem Musiker, der nach besonderen contrapunktischen Eigenthümlichkeiten, nach merkwürdigen harmonischen Erfindungen sucht, seltene Kleinodien sein würden.

Mit ganz besonderem Glück hat Loewe die Legende kultivirt, diese „geistliche Schwester der Ballade“. Einzelne von ihnen gehören geradezu zu dem Bedeutendsten, das er gearbeitet hat; so „Des fremden Kindes heiliger Christ“, wobei ein Kenner Loewe's zu der Stelle „sie ist vor Frost erstarrt“ meinte, man sähe vermittelt der Musik das Kind erfrieren. Sodann „Der heilige Nepomuk“, „St. Mariens Ritter“, das äußerst stilvoll und tief gehaltene „Milchmädchen“, „Der Riese Offerus“, „Scholastika“ (mit Chor), „Das Paradies in der Wüste“ (mit Chor) und wieder die Perle unter ihnen: „Gregor auf dem Stein“. Von den Legenden letzterer Gattung (mit Chor) bis zum Loewe'schen Oratorium ist, wie Ambros richtig bemerkt, nur ein Schritt. Und wie die Legende eine Nebenart der Ballade, so ist auch in der That das eigentliche Loewe'sche Oratorium auf die Ballade zurückzuführen und nur aus dieser heraus zu verstehen. Derselbe Ambros sagt in diesem Sinne mit Recht von den „Siebenschläfern“: „Loewe ist auch hier Balladenkomponist geblieben“.

Es ist an der Tagesordnung, sich über Loewe's Oratorium geringschätzig zu äußern. Daß die Loewe'schen Oratorien ohne musikalischen Werth seien, „darüber sind heute ja auch alle Fachleute einig!“ hört man selbst für Loewe wohlgesinnte Beurtheiler sagen. Zunächst müssen wir nun (wie das von August Wellmer in besonders treffender Weise ausgeführt ist, — auch einem „Fachmann“ fürs oratorische Gebiet) Unterscheidungen anstellen, was hier in folgender Weise geschehen möge: 1) Loewe's geistliches Oratorium, hauptsächlich „Die Festzeiten“, echte Kirchenmusik schönster und edelster Art, — hinreichend, allein Loewe's Namen für alle Zeiten zu verewigen. 2) Sein — wie Loewe es nannte —: „eigentliches Oratorium“, an die Legende oder christliche (kirchliche) Geschichte anknüpfend, dramatisirend; für welche Form Loewe historisches Recht beanspruchte und solches auch literarisch, wie sein Nachlaß ausweist, nachzuweisen suchte. „Mein Oratorium“ — pflegte er wohl mit Bezug auf das historische Recht für die von ihm geschaffene Form zu sagen — „ist das richtige“. Dahin gehören „Die Siebenschläfer“, „Palestrina“, „Meister von Avis“, „Gutenberg“, „Huß“. In ähnlichem Stil gehalten, doch im engeren Anschluß an die heilige Schrift sind zu nennen „Hiob“, „Das Hohe Lied“. Vorgezeichnet ist diese Form in einem Werk, das allen, schon der Zeit nach, vorgeht: „Die Zerstörung Jerusalems“, in welchem Loewe'sche Urkraft

pulsirt. In etwas veränderter Form, ein Karfreitagsoratorium, ist das noch immer lebensfähige „Sühnopfer des neuen Bundes“ geschrieben. 3) Letzteres leitet schon mehr zu der zuletzt gestalteten Art über: „Der Blindgeborene“, „Lazarus“, „Johannes“ (diese ganz ohne Orchester). 4) Sind zwei „Vokaloratorien für Männerstimmen“, ganz ohne Begleitung, zu nennen, wieder eine ganz neue Form, „Die eiserne Schlange“ und „Die Apostel von Philippi“. Von letzterem erzählt u. A. Keferstein, daß es nach wohlgelungener Aufführung in Jena „allgemein als das größte und erhabenste aller bisher für Männerstimmen erschienenen Werke anerkannt wurde und beim Publikum auch den letzten Zweifel an der Statthastigkeit dieser neuen Gattung von Oratorien zu Boden schlug.“ Und C. F. Becker, Schumann's Mitarbeiter, berichtet in des letzteren Zeitschrift: „Mit Freuden denken wir zurück an die Aufführung des Oratoriums unter der Leitung des genialen Komponisten, und noch jetzt, bei dem Durchspielen und ruhigem Durchschauen der Partitur möchten wir ihm herzlich die Hand dafür drücken, daß er im Stande war, mit den geringsten Mitteln, welche die Tonkunst bietet, ein Werk herzustellen, das ein inneres Leben offenbart, wie es das musikalische Drama selten und das Oratorium fast nie darbietet. — Wenige unter allen Tonsetzern würden ein solches Unternehmen zu Ende gebracht haben, wenn sie es auch mit Liebe begonnen hätten. Die Monotonie, die sich bei jedem neuen Takte immer deutlicher herausstellte, hätte sicher die meisten sogleich zurückgeschreckt. Doch Carl Loewe, der sich seit seinem ersten Auftreten gern eigenthümliche Pfade wählte und sich so glücklich in dem für Künstler Unmöglichen zu fühlen scheint, löste die Aufgabe mit Kraft und Gewandtheit.“ — Wie aber die maßgebenden „Fachleute“ auch heute noch über das erweiterte Loewe'sche Oratorium denken, dafür mögen nur zwei Stimmen sprechen. Der berühmte und geniale Altmeister der echt protestantischen Kirchenmusik, Ed. Grell, stellt unter Loewe's Kompositionen seine Oratorien ganz besonders hoch. Richtig weiß er sie nach ihrem Wesen zu bestimmen, wenn er, im Hinblick etwa auf Händel, sagt: „Von den 10—12 Oratorien dieses Meisters [es sind deren im Ganzen 16] sind nur wenige ihrem Inhalte nach eigentliche Oratorien. Den größten Theil derselben könnte man als weltliche Kantaten, dialogisirte Legenden oder Balladen, die an das Geistliche und Kirchliche streifen, oder auf noch andere Weise

bezeichnen. — Loewe zeichnet sich ganz besonders durch eine Vereinigung von drei sehr beneidenswerthen Dingen aus, Erfindung, Geist, Grazie, die wohl selten bei irgend einem seiner Zeitgenossen in der Fülle anzutreffen sind wie bei ihm." (Chrysander's Musikzeitschrift 1869). Und Heinrich Bellermann stellt einmal einen eingehenden Vergleich an zwischen Mendelssohn's „Paulus“ und Loewe's „Fuß“ und kommt zu dem Resultat: „Wir können nicht umhin, bei diesem Vergleich dem Loewe'schen Werke den entschiedenen Vorzug vor dem Mendelssohn'schen zu geben.“ (Chrysander ebenda).

Daß auch in der Loewe'schen Liederliteratur manche köstliche Perle enthalten ist, haben manche Kenner mitunter betont, z. B. C. H. Bitter, Graben-Hoffmann, Ambros, und allerdings, wer könnte den Sang des Gretchen vor der mater dolorosa mit anhören, ohne stille Thränen der Andacht, der Bewunderung, der Ehrfurcht! — Auch in seinen Liedern, aus deren Menge eine Anzahl von etwa 15 zur herrlichsten Gabe unserer Literatur gehören, so daß es sich etwa lohnen würde, sie als besonderes Album zu sammeln, wiegt klassische Ruhe der Objektivität vor; leidenschaftslos, edel und doch tief empfunden, ja von moralischer Tiefe, aber auch moralischer Höhe, — nicht nach Art verzärtelter oder tränkender moderner Lyrik.

Am meisten diskreditirt stehen Loewe's Arbeiten für Pianoforte da. Weil er spezifischer Gesangs-komponist war, so hat er für dieses Fach wohl mindere Begabung gehabt. Und doch werden noch neuerdings u. a. die „Biblischen Bilder“, z. B. von W. Tappert, gern empfohlen, und wird noch heute z. B. die Zigeunerfonate auch von „Fachleuten“ mit Anerkennung ausgezeichnet. Der richtige Maßstab aber ist auch hierfür die Ballade, und mit Recht nennt Ambros Loewe's Arbeiten dieses Genres: Klavierballaden. Und Robert Schumann urtheilte (Neue Zeitschr. f. Musik. 1835, Nr. 31): „Reich an innerem, tiefem Gesang, wodurch sich seine Balladen auszeichnen, spielt er getreu mit den Fingern nach, was er in sich hört; ich glaube, er erfindet das meiste ohne Instrument.“ Was soll man aber heute sagen, wenn man aus desselben Schumann Urtheil über Loewe's Sonaten Folgendes hört: „Zwei Stunden lang klang mir die Figur in den Ohren nach und dem Loewe gewiß das rechte, denn ich lobte ihn inwendig um Manches an der Sonate und wandte

auf ihn eine Stelle, wenn auch nicht in ihrer ganzen Kraft an, die ein anderer Davidsbündler einmal schrieb und eine übliche Redaction aufschlagen wolle. Neue Lpz. Ztschr. f. Musik. 1834. S. 3.*), welche Stelle er als Fußanmerkung unter den Text setzt, also lautend:

*) „Wollt ihr wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so lesset in unserm Beethoven und sehet zu, wie er ihn (oft negativ, indem er die näherliegende Schönheit zurückweist) in die Höhe zieht und abelt, und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich zum hohen Weltenspruch gestaltet.“

Nachdem Schumann so über die »Sonate brillante in Es« gesprochen, fährt er fort:

„Aber einmal gereizt und herausgefordert, suchte ich anderwärts Achillesfersen heizukommen; denn wir wissen an ersten Tonhelden kleine Stellen, wo Recensirpfeile eindringen können und irdisches Blut treffen“ . . . „ordentlich ernsthaft kann man bei dergleichen Untersuchungen sprechen, auch ohne an die „elegische Sonate“ (in Fmoll, die zweite von Schumann recensirte Loewe'sche Sonate) zu denken, die ich aus vielen Gründen liebe und der brillanten vorziehe, wie es der Komponist selbst thun wird.“ —

Sollen wir nun im Allgemeinen über Loewe's ästhetische Bedeutung urtheilen, so möchten wir zunächst zwei sehr genaue Kenner Loewe's, dabei Beurtheiler ersten Ranges, reden lassen, nämlich Kefersstein (1840): „Loewe hat sich als einer der genialsten, gebildetsten und originell ergiebigsten Tondichter der neueren Zeit bewährt . . . und hat in fast allen Fächern der Poesie, welche der Musik auch nur einigermaßen zugänglich sind, theils musterhaft Schönes, theils Wahres und Treffendes und überall Interessantes und Geistesreiches gegeben . . . in charakteristischer Schärfe und Plastik der Zeichnung der verschiedenartigsten Tonbilder nach tief eindringender Beachtung der Zeiten, Länder und Völker und ihres eigenthümlichen Geistes möchte ihn nicht leicht ein anderer Tondichter übertreffen“; und Nauenburg (1835): „Loewe ist ohne Zweifel einer der reichbegabtesten und genialsten Tondichter neuerer Zeit, er besitzt namentlich ein bedeutendes Talent für musikalisch-poetische Charakteristik; und hat die verwaiste Bahn eines erfinderischen Geistes mit männlicher Energie und vielem Glück betreten.“ Ambros sodann sagt

(1860): „Loewe besitzt eine nicht gewöhnliche Phantasie, wahren Dichtersinn, Innigkeit, Kraft, Geist (diesen vor Allem).“

Vor allen Dingen aber handelt es sich um die erneute Feststellung seiner bleibenden Bedeutung auf dem Gebiet der Ballade; hier hat er „seine ausgezeichnetsten Nebenbuhler verdunkelt“, — in der Ballade ist er, wie es ähnlich C. F. Bitter mit vollem Recht hervorhebt, ein klassischer Meister ersten Ranges.

Hierauf Gewicht gelegt, gebührt ihm, wie selbst Franz Brendel zugiebt, in der Musikgeschichte die Stellung neben Schubert „ohne Widerrede“. Vielleicht tritt Loewe in manchen seiner Arbeiten schwächer hervor, z. B. in manchen seiner Instrumentalkompositionen, — obgleich er auch hier, wie schon ausgeführt, theilweise Bedeutendes geleistet hat und u. A. sein „Trio“ z. B. von dem f. Z. gefürchteten Recensenten Fink (eigentlich Loewe's Gegner) ausnehmend gerühmt ward; — vielleicht sind auch seine Opern nicht besonders hervorragende Werke — ob auch sie von Kennern (Spontini, Möser, A. v. Radziwill, und später H. Kurth) als tüchtig anerkannt wurden, — mögen auch in manchem Oratorium wirklich einzelne Partien in kleineren Verhältnissen angelegt sein (H. Bellermann nennt einige Chöre kleinlich), und mögen endlich manche seiner Lieder für unsere Zeit bedeutungslos sein (Todtengräberlied, Mein Herz, ich will dich fragen): so möchten wir doch vermuthen, daß selbst in den schwächeren Theilen — mit Rob. Schumann zu sagen — „bei Loewe immer etwas dahintersteckt“. Völlige Unkenntnis über Loewe's Talent, Schulung und Arbeitskraft verräth es, wenn öfters, — z. B. von Kienzl, D. Lehmann, H. Urban — behauptet wird, Loewe's Kraft reiche für größere Werke nicht aus, — darüber ist überhaupt kein Wort zu verlieren. Aber ein anderer, beklagenswerther Zug zeigt sich häufiger in der Geschichte seines Schaffens: ihm fehlte eigentlich ganz die den neueren großen Meistern so gern erwirkte und gegönnte nöthige Muße zum Schaffen, so daß gerade aus diesem Grunde so manches an sich wahrhaft bedeutende größere Werk in der Ausarbeitung einzelner Theile zu kurz kommen mochte.

Als großes Verdienst muß ihm dann ausdrücklich zuerkannt werden, daß er besonders in seinen Balladen einen ganz neuen Stil geschaffen hat, der sich in der Folge nicht nur für die Balladenmusik höchst wirksam erwies, sondern auch weitere Einwirkungen ausübte, z. B. auf das neuere Lied (aber nicht etwa auf

das Abt'sche und Verwandtes), — z. B. auf das musikalische Drama.

Und auch im Oratorium hat er ja ganz neue Bahnen eingeschlagen, wo er eben so wenig ohne Nachfolge blieb. (Gestattet wird es sein, wenigstens vergleichsweise an Blumner, Rubinstein zu denken.)

Bekannt ist, mit welchem Enthusiasmus R. Wagner erfüllt war für: „Elvershöf“, „Der Mutter Geist“, „Die Hexe“ (W. Alexis), „Erlkönig“ u. a., und welche enge Verwandtschaft mit der Wagner'schen Stilart beweisen endlich Loewe's „Spreenorne“ (aus frühester), „Gregor“, „Milchmädchen“ (aus mittlerer), „Schwanenjungefrau“ (aus spätester Zeit)!

„Wo es sich darum handelt, für das Wort den rechten Ton zu finden, da hat Loewe regelmäßig den Nagel auf den Kopf getroffen“; — diese Äußerung, die uns gegenüber mündlich von dem Prof. B. . . . I gethan war, ist sehr zutreffend, und ließe sich daneben nur bemerken, daß es ebenfalls zur charakteristischen Eigenheit Loewe's gehört, daß er niemals den Ausdruck mit volleren Mitteln herzustellen liebt, als ihm zweckmäßig erscheint, und daß er das seltene Talent in ungewöhnlichem Grade besitzt, mit so wenig Mitteln wie möglich die Sache jedesmal so zu gestalten, daß sie trotzdem nach Charakteristik und musikalischem Effekt voll und ganz erschöpft ist, und auf diese Weise mit Wenigem unerwartet Viel geboten wird. Oberflächliche Beurtheiler verwechseln diese glänzende Eigenschaft unseres Künstlers mit poetischer und musikalischer Armuth!

In der letzterwähnten Beziehung dürfte z. B. Loewe's „Prinz Eugen“ überhaupt als ein Unikum zu bezeichnen sein.

Des besonderen Vorzugs der musikalischen Vielseitigkeit Loewe's ist schon eingehender gedacht worden. Nicht nur allen Gebieten des musikalischen Schaffens hat er sich zugewandt, sondern auf jedem Gebiet weiß er wiederum zum Theil geradezu erstaunliche Mannigfaltigkeit in der objektiven Erfassung seines jedesmaligen Gegenstandes zu repräsentiren; dies gilt besonders von den Balladen. „Sieht man die fast zahllosen Loewe'schen Balladenhefte durch, so muß man über diese neue, ganz eigene Welt des Geistes, die sich hier öffnet, — über diesen oft verschwenderischen Reichthum erstaunen“ (Ambros). Auch in den Oratorien bietet sich dieser Reichthum

dar, und ist es bewundernswürdig, wie z. B. der Meister nach so vielen vorausgehenden Werken dieser Art wieder ganz neue Saiten in dem „Hohen Liede“ erklingen läßt, in welchem die ganze Gluth echt orientalischen Farbenreichtums sich wieder spiegelt.

Mit der Kraft, objektiv zu gestalten, dürfte es auch zusammenhängen, daß seine Musik eigentlich ausnahmslos nichts Sentimentales an sich hat. Viel eher ließe sich ihm zuweilen der Vorwurf der Kargheit, einer mit zu großer Trockenheit geformten Plastik machen; aber selbst solche Trockenheit dient dann nur dem Princip der Objektivität. Daher muß es nun zumal von seiner Gesangsmusik gelten, daß sie durchaus gesund ist, — nichts Kränkliches findet sich in ihr, keine Weltschmerzerei; — die in Gemüthsüberreiztheit sich gefallende Melancholie und Sensibilität sagte Goethe's Gemüth nicht zu; auch nicht die Art der ganzen Heine'schen Lyrik; — wo er aber Lieder von Heine komponirt hat, die trefflich sind („Im Traum sah ich die Geliebte“, „Sie liebten sich beide“, „Ich hab' im Traume geweinet“), da ist die Musik zum Verwundern einfach und natürlich, doch der Heine'schen Dichtung gewiß das Rechte, — und der Effekt mangelt dort nicht.

Endlich ist Goethe recht und schlecht ein deutscher Sänger gewesen, und sogar ein patriotischer Sänger, und steht er in erster Reihe unter denen da, die das echte Deutschthum mit ihrer Kunst repräsentiren. Darum gehören seine Werke auch der deutschen Kunst an; — eben darum aber soll auch sein Name der Geschichte der Kunst unauflöslich verbleiben, und der Kunst nicht allein, sondern der deutschen Geschichte überhaupt, dem deutschen Volk; denn nicht ein großer Künstler nur, — auch einer der edelsten Bürger unseres Volkes ist er gewesen; also darum: Ehre dem Andenken unseres Goethe!



dar, und ist es
so vielen voran
ten in dem „So
echt orientalisches

Mit der K
hängen, daß s
mentales an
wurf der Karg
Plastik machen
Princip der Ob
fangsmusik gel
kelndes findet s
überreiztheit sich
Gemüth nicht z
— wo er aber
(„Im Traum s
hab' im Traum
fach und natür
— und der Gf

Endlich ist
gewesen, und s
Reihe unter d
Kunst repräsent
schen Kunst
Geschichte der
allein, sondern
Volk; denn ni
sten Bürger u
dem Andenke

Leister nach
neue Sai-
anze Gluth

zusammen-
s Senti-
en der Vor-
geformten
nur dem
seiner Ge-
ichts Krän-
a Gemüths-
igte Loewe's
schen Lyrik;
refflich sind
eide“, „Ich
andern ein-
das rechte,

er Säng
er in erster
mit ihrer
der deut-
Name der
Kunst nicht
n deutschen
er der edel-
am: Chre

