

Est.

PROGRAMM

L. 22.

DES K. K.

KATHOLISCHEN GYMNASIUMS

IN

TESCHEN.

FÜR DAS SCHULJAHR 1862.



VEREFFENTLICHT DURCH DIE DIRECTION.

Inhalt:

1. Wissenschaftlicher Aufsatz: „Die Musik in ihren Beziehungen zu den übrigen Künsten und zur Wissenschaft“. Vom Gymnasiallehrer Josef Smita.
 2. Schulnachrichten vom Director.
-

R. S. M. S.
Spr. 22.

Die Musik in ihren Beziehungen zu den übrigen Künsten und zur Wissenschaft.

Vorbemerkungen.

Der ruhige Niederschlag aus einer geistigen Bewegung, die Vermittelung zwischen den Extremen ist in gewisser Hinsicht das höchste Resultat, das für die Menschheit aus jedem Kampfe gewonnen wird. Um aber, umgekehrt, zu dem Resultate einer „neuen geklärten Wahrheit“ zu gelangen, ist ein geistiges Ringen, Parteikämpfe unbedingte Notwendigkeit. Unzweifelhaft ist unsere Gegenwart wieder eine der weltumwälzenden Epochen, wo nach allen Geistesrichtungen hin das „Althergewohnte“, in der Hand das Panier der starren Zähigkeit, umhüllt von dem verklärenden Pathos der Autorität, dem jugendfrischen, mit der Allgewalt des immer neu gebärenden Geistes ausgerüsteten „Neuen“ sich entgegenstellt.

Ist nun unsere Zeit als die der extremsten Gegensätze anerkannt, so darf es nicht Wunder nehmen, dass das Gebiet der Kunst davon nicht unberührt blieb; und in der That spiegelt sich auch hier dieselbe Erscheinung in deutlichen Farben ab. Auf der einen Seite ein gewaltiges Ringen nach dem Höchsten, gehoben von der Weihe der Unsterblichkeit; daneben ein zähes Beharren am Hergebrachten.

Wir verlassen das unermessliche Kampfgebiet, wo die Menschheit ihre staatsbürgerlichen Rechte, dem angeborenen Gefühle für Freiheit folgend, mit Gut und Blut erkämpft; auch jene Wahlstatt möge uns ferne liegen, wo die Wissenschaft im Sturmesdrange all' die Fesseln und Schranken durchbricht, die dem freien Forschergeiste hemmend entgegentreten, und lenken unsern Blick auf jenen Kampf, den die jüngste der Künste, die Musik, für Vergangenheit und Zukunft auskämpft. Wohl liegt das Streitfeld seitabwärts, scheinbar abgesondert, doch wesentlich zusammenhängend mit dem allgemeinen Kampfe, weil aus demselben hervorgegangen.

Zweck des vorliegenden Aufsatzes soll keineswegs eine Schilderung sein jenes unliebsamen, jedoch notwendigen Kampfes, welcher seit dem Zusammentreffen beider feindlichen Heere mit einer Erbitterung geführt wird, von welcher die Kunstgeschichte kein zweites Beispiel nachzuweisen vermag; es soll vielmehr nachgewiesen werden, dass es auf musikalischem Kunstgebiet so weit kommen musste, dass die jetzige Entwicklungsphase, weil aus dem innersten Wesen der Musik, aus dem innersten Wesen der Kunst, ja aus dem ureigensten Wesen des menschlichen Geistes entsprossen, eine naturgemässe, daher eine berechtigte ist.

Im Verlaufe dieses Nachweises werden sich aber Consequenzen ergeben, welche ich als eigentliches Thema dieses Aufsatzes oben angesetzt habe, es sind dies die Beziehungen der Musik zu den übrigen Künsten: Architectur, Plastik, Malerei und zur Poesie; endlich ihr Verhältniss zur Wissenschaft. Doch möchte ich die besagten Beziehungen nur in Hinsicht auf die Fortentwicklung der Künste gedeutet wissen und demnach mehr den Standpunkt des Raisonnements, denn jenen des vom Gefühlsmoment gepackten Kunstjägers einnehmen.

Die spezifisch musikalische Seite wird auf diese Weise mehr in den Hintergrund treten, und so dürfte das Ganze auch für die Laien „in musicis“ weil an Verständlichkeit, auch an Interesse gewinnen.

Wird es sich aber herausgestellt haben, welche Stellung die Musik prinzipiell fortan einzunehmen hat, so möge mir noch ein Blick von dem idealen Standpunkt ab zu jener Wirklichkeit gestattet werden, welche unsere jetzigen sozialen musikalischen Zustände in so unliebsamer Weise kennzeichnet.

Ich meine damit die Stellung, welche der Musik als Bildungsmoment in Staat und Schule eingeräumt wird; denn mit erhöhten Kunstbestrebungen geht auch ein erhöhtes Kunstverständniss Hand in Hand, und dieses erst vermittelt den wahren Kunstgenuss. —

Ich habe mit diesen wenigen Worten den Hauptgedanken vorliegender Arbeit angedeutet. — Ausser den beiden Hauptquellen: „Harmonik von Hauptmann“ und „Aesthetik von Vischer“ wurden auch noch einige hierauf bezügliche Aufsätze aus der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Leipzig bei Kahnt, redig. v. Fr. Brendl) benützt.

Teschen im Juni 1862.

Der Verfasser.

Motto:

„Wie Alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem Andern wirkt und lebt,
Wie Himmelskräfte auf und niedersteigen,
Und sich die goldnen Eimer reichen
Mit segenduftenden Schwingen
Harmonisch all' das All durchklingen.
(Göthe's Faust).

I.

Als R. Schumann in einem Schreiben die Bemerkung machte: „Wir sind nicht wie die alten Meister, wir fangen wieder von vorn an“, mochte er gar nicht an die mächtige Bedeutung, an all den ausgreifenden Sinn derselben gedacht haben, noch weniger seine Zeitgenossen. — Allein, so wie stets das Genie seiner Zeit voraneilt, vom göttlichen Funken entzündet, ahnungsvoll in flüchtigen Conturen Bahnen vorschreibt, die erst von der Zukunft begriffen, erkannt und befolgt werden, so war es auch hier der Fall. Was Schumann unsern Vorfahren gesagt, um nicht verstanden zu werden, das hat unsere Zeit vollkommen erfasst. — Wir erkennen in den wenigen Worten einen überaus reichen Schatz von Wahrheiten und Schlüssen in Bezug auf das gesammte geistige Leben des Menschen.

Die Worte Schumanns, in die Sprache der Wissenschaft übersetzt, stellen sich etwa also heraus:

„Die jedesmalige letzte Stufe der Geistesentwicklung ist die Rückkehr zur ersten. Sie ist dies aber nur im Sinne höherer Verklärung und Durchgeistigung. —

Dieser Entwicklungsgang ist aber nicht ein willkürlicher, zufälliger, sondern ein von Natur aus begründeter, ja ich möchte sagen, von ihr bezeichneter. — Wird es doch keinem Naturforscher der auf die Grundideen zurückgeht, nach denen die Natur organische Grundstoffe zu individuellen Formen gestaltet, entgangen sein, dass sie nicht jener Theorie huldigt, nach welcher man die ganze Reihe der Organismen in eine fortlaufende Kette bringen wollte,

so, dass das organische Reich, mit dem Zellenleben beginnend, in der hartnäckigen Verfolgung und Ausbeutung Eines Prinzips zu immer höheren Gebilden fortschreitend, in der Krone der Schöpfung — dem Menschen, den höchsten Gipfelpunkt erreiche.

Vielmehr bemerken wir, dass die schaffende Allkraft bei der Fortentwicklung aller organischen Formen (wir wollen zunächst nur das animale Leben ins Auge fassen) verschiedene oft entgegengesetzte Pläne zu Grunde legte und jede dieser Grundideen von der typischen Einfachheit zur immer grösseren Complicirtheit der Formen, also zum Individuellen, fortschreitend endlich zu einem nach dieser Entwicklungssphäre denkbar höchsten Organismus gelangt, über welchen hinaus, wollte man noch immer einen und denselben Plan im Aufbau befolgen, ein animales Monstrum zum Vorschein kommen müsste.

Es ist daher diesem Grundgesetz zufolge leicht begreiflich, dass der erste Beginn einer höheren neuen Entwicklungsphase relativ unvollkommener ausgebildet erscheint, als der Ausgangspunkt eines nächst niederen Kreises.

Sollten denn nun die geistigen Producte des Menschen, die man sich, als von Organismus vollkommen getrennt, nicht wohl deuten kann, sollten diese ein anderes Gesetz befolgen, als jenes, das die Natur in eben so consequenter als schöner Weise durchführt? Ist ja doch der Geist wesentlich nur Einer, und mögen uns dessen Werke in was immer für einer Form auftreten, ob als Produkte des reflektierenden Verstandes, ob als Gebilde der unbegrenzten Fantasie, der Entwicklungsgang bleibt immer derselbe, — der oben bezeichnete.

Das gesammte geistige Leben durchläuft also in seiner Fortentwicklung deutlich abgesonderte Phasen, jede durch den Impuls des Genies angebahnt, und in jeder dieser Phase, in all dem neuen Leben und Wirken bemerkt man ein Streben vom Allgemeinen zum Besondern, zum Individuellen. —

Wir sind nach dieser kurzen Abschweifung unserem eigentlichen Thema näher gerückt, indem wir von der Entwicklung der Wissenschaft absehend, unseren Blick nur auf die Entfaltung der Künste im Allgemeinen und unter den Einzelkünsten auf die „jüngste“ derselben — die Musik, im Besonderen wenden wollen. Wenn ich „Musik“ die jüngste der Künste nenne, so thue ich dies mit Rücksicht auf den eigentlichen Begriff „Kunst“. Den Namen „Kunst“ verdient eine Fertigkeit erst dann, wenn sie durch die Phantasie erzeugt und beherrscht, sich über das Handwerk erhebt. Wenngleich

geschichtlich nachgewiesen ist, dass Juden, Aegyptier u. s. w. Musik getrieben haben und Jubal als der Vater der Musik bezeichnet ward, so kann sie doch nimmer vom künstlerischen Standpunkte betrachtet werden, noch weniger aber von einer Blüthe derselben die Rede sein, was erst dann eintritt, wenn die Kunst zum normgebenden Ideal einer ganzen Epoche wird. So war das Ideal der Juden und Aegyptier, die Baukunst; und sie war mit dem ganzen Leben dieser Völker so innig verbunden, dass die historischen Ueberlieferungen, dem guten Theile nach, eine Geschichte der damaligen architektonischen Bauten sind.

Die ägyptische Geschichte ist die Geschichte der pharaonischen Riesenbauten und das Epos der Juden, die Bibel, besingt den Prachtbau des Tempels und der Stiftshütte; Griechenland suchte sein Ideal in der Plastik, das Mittelalter in der Malerei, und das geläuterte Christenthum in der Musik. —

Und dringen wir etwas tiefer in die Geschichte der bildenden Künste, so sehen wir sie wieder nach dem ewigen Gesetze der Natur fortschreiten. Vom Allgemeinen zum Besonderen, vom Materiellen zum Geistigen; denn: „aus der Erde ward der Mensch geschaffen und zum Himmel schwingt sich der Geist“.

Wir begegnen daher in der Geschichte der Künste zuerst der aus rohen Stoffen unzertrennliche Massen verarbeitenden Baukunst, später bei den Griechen und Römern, welche beide Alles in ideale Körperformen einkleideten, entfaltet sich die Blüthe der Plastik.

Als das Christenthum das menschliche Gefühl von dem Aeusserlichen ab zu der Erkenntnis führte, dass Gott in uns selber lebe, fand auch der Künstler sein Ideal nicht mehr in den nackten Formen des Körpers, sondern in den Gesichtszügen, dem Spiegel des Innern, und als man sah, dass das Innere sich ungleich feiner in der Farbe des Körpers abspiegle, so war der Schritt gethan, mit welchem die Kunst von der Plastik zur Malerei hinüberschritt.

Als auf diesem Gebiete kein weiterer Fortschritt möglich war, wurde wieder ein gewaltiger Schritt gewagt, es war dies der Schritt von der Raumwelt zur Zeitwelt, den die Musik that, die Kunst der „tönenden Empfindungen“. Mit ihrem Auftreten war die Möglichkeit, rein Objectives darzustellen, aufgegeben, um dafür das reine eigene „Ich“, das innerste Seelenleben, Anderen zur Mitempfindung zu bringen. —

Sowie nun nach dem Gesagten die gesammte bildende Kunst vom Allgemeinen (Architectur) durch das typische (Plastik) zum

Ureigensten (Musik) heranwuchs, so übte auch jeder in irgend einer Einzelkunst gemachte Fortschritt stets seine eigentümliche Rückwirkung auf die übrigen vorangegangenen aus.

Die Entwicklung der Malerei z. B. übte insofern auf die Architektur und Plastik eine Rückwirkung aus, als man alsbald an beiden ein eigentümliches Streben nach Verinnerlichung wahrnahm; die Spitzbögen des gothischen Domes und sein zum Himmel anstrebender Bau drücken diesen Aufschwung ebenso beredt aus, als die Pracht der Portale gleichsam sprechend, zum Eintritt in das Innere einladet.

Nicht minder blieb die Plastik von dem Einfluss der Malerkunst unberührt. Man denke an ihre architektonische Kindheit, wie sie uns in den Sphinxalleen der Aegyptier entgegentritt, man denke ferner an die typischen Praxiteles, an Peter Vischers individualisirenden Meissel, und endlich an Canovas plastische Porträts.

Es würde zu weit führen, diese besagten Rückwirkungen, weiter zu verfolgen, für meinen Zweck genügt es, darauf hinzuweisen, dass, sowie jede der bildenden Künste nach dem Gesetze der fortschreitenden Subjektivität, nach und nach gleichsam eine architektonische, eine plastische und eine malerische Epoche durchlaufen musste, auch die Musik in ihrer Entwicklung einen ähnlichen Gang befolgte, und soweit man die Geschichte der Musik als Kunst überblicken kann, ist diese Voraussetzung richtig eingetroffen.

Auch in der Musik bemerken wir denselben Fortschritt vom Allgemeinen zum Individuellen, vom Materiellen zum Geistig-Sittlichen der Form nach: dem Inhalte nach aber denselben logisch notwendigen Fortschritt; vom Allgemeinen (Epos) durch das Typische (antikes Drama) sodann zum Individuellen (modernes Drama) bis zum Subjektivsten (Lyrik.)

Wir sind somit an einem der Haupttheile vorliegender Arbeit angelangt. — Eine erschöpfende, ins Detail gehende Erörterung des letzt ausgesprochenen Problems lässt sich bei dem geringen Umfang eines Programmaufsatzes wohl nicht voraussetzen; es sollen daher nur stets die Bahnbrecher der einzelnen Epochen in ihrem eigentümlichen Schaffen betrachtet und nur darauf hingewiesen werden, dass das Thatenfeld des Geistes auch auf musikalischem Gebiete ein dem jedesmaligen Geschichtsleben genau entsprechendes Wesen war, ist und sein wird, und in alle Ewigkeit seinen Halt in dem selbstbegründeten „Wollen“ der jedesmaligen Zeit fand, findet und finden wird; denn „frei ist der Mensch, und wär' er auch in Ketten geboren.“

I.

Dass die Musik als Sprache des Gefühlsleben erst aus dem geläuterten Christenthum hervorgegangen, ist weiter oben bemerkt worden; es ist somit mit Palästrina und dessen Anhängern in Italien und Niederlande die Musik zur Kunst erhoben worden. Man könnte daher diese Musik durch den Ausdruck: „religiös christliche Stimmungsmusik“ oder auch noch charakteristischer: „das in Töne übertragene reine Urechristenthum“ nennen. Dieser lediglich gottbeschauliche, die göttlichen Wunder anstaunende Sinu drückt sich auch in den einfachsten Accordformen und in einer sehr durchsichtigen Contrapunctik, ferner in der blos auf Immitation oder den Canon fussenden Durchführung eines gegebenen oder erfundenen Themas (Cantus firmus) klar aus. —

Der Palästrinastil gibt uns ein Bild der Kirche, welche auf Petri Fels gebaut, in dem Prachtbau der musikalischen Dome, aufgebaut durch die italionischen Meister, nachdem die grossen niederländischen Steinmetzen die musikalischen Bausteine aus dem Rohesten herausgearbeitet haben; die Palästrina-Musik stellt uns die Kirche als jenen wunderbaren Organismus dar, in welchem Eines dem Anderen dient und alle Diener Eines Gottes sind. Diesen Mittelpunkt, um den sich Alles bewundernd schaaert, bildet in den musikalischen Werken Palästrinas und seiner Zeitgenossen der „Gregorianische Kirchengesang;“ er bleibt stets das Urbild für alle weiteren Schöpfungen. Von Natur aus streng melodisch, bezeichnet er daher die weiter oben bezeichnete einzig entsprechende Harmoniebildung in absoluten Consonanzen (Dreiklangsfortschreitungen) und einer hartnäckig durchgeführten Contrapunctik. Da man auf diese Weise stets nur der grösstmöglichen Symmetrie huldigte, so entstanden Gebilde von architektonischer Schönheit, jene ersten mächtigen Klänge, vor denen alle irdischen Leidenschaften schweigen und die uns überall die Botschaft entgegentragen: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt.“

Ich kann nicht unterlassen, hier zwei Bemerkungen von Palästrina's Zeitgenossen anzuführen, welche die Bedeutung der damaligen Musik in treffenden Worten schildern. Bekannt sind die Worte des Papstes Pius IV., der bei Gelegenheit der Aufführung der Marcellio-Messe ausrief: „Hier gibt ein Johannes in dem irdischen Jerusalem uns eine Empfindung von jenem Gesange, den der heilige Apostel Johannes in dem himmlischen Jerusalem einst

in prophetischer Verzückung vernahm.“ Und Baini, der Biograph Palastrina's schreibt: „Als diese Töne zum ersten Male in der Sixtinischen Kapelle erklangen, in jenem Heiligthum, welches nicht lange vorher die Baukunst, Plastik und Malerei verherrlicht hatten, sprangen diese Künste von ihren Sitzen und umarmten die Tonkunst als ihre ebenbürtige Schwester.“

Wegen der nahen auf gemeinsamer Allgemeinheit beruhenden inneren Verwandtschaft der architectonischen Form mit dem epischen Inhalt, lag es daher in der Natur der Sache, dass in der ersten, achitektonischen Epoche der Musik etwas Klassisches, d. h. für ewige Zeiten Wertvolles, Mustergiltiges, nur im Epischen erreicht worden ist und zwar in den Uranfängen des Epischen „im Kirchengesange, im rhythmischen Choral,“ — im Oratorium; denn das jeder epischen Dichtung zu Grunde liegende Gefühl der naiven und kindlichen Bewunderung all' des Himmlischen, was uns umgibt, äussert sich zuerst in dem Lob des Schöpfers und der Schöpfung.

So sind aus dieser Epoche nur die grossen italienischen Epiker: Palaestrina (1524-49), Nanini und Allegri und ihre deutschen Zeitgenossen Senfl, Eccard und Schütz von bleibender Bedeutung in der Kunstgeschichte der Musik.

Obzwar Schütz und späterhin Keiser, Mathisson u. A. Versuche machten, vom Oratorium zur Oper, also zur dramatischen Musik zu schreiten, so musste diese Oper der architectonischen Epoche, nach den von der Natur gestatteten Gränzen eine sehr hölzerne, ungelenkige bleiben. Die Versuche in der Lyrik, beginnend mit den auch in Deutschland cultivirten „Madrigalen“ und schliessend mit den rhythmisch abgewägten, durch den 3teiligen Takt sehr einförmigen Schnörkelarien des italienischen Meisters Alessandro Scarlatti blieben ohne den geringsten Erfolg.

Zudem wurden die Deutschen in ihrer Culturentwicklung durch den grossen Religionskrieg und die ihm vorangegangenen und nachfolgenden Wirren, wenigstens um Ein Jahrhundert zurückgehalten und namentlich von den Italienern in der Musik bedeutend überflügelt, so dass die später (1700) aufgetauchten Vertreter der architectonischen Richtung Hasse, Graun u. A. m. in dem Bestreben, das Versäumte nachzuholen, fruchtlos blieben; denn die architectonische Epoche war vorüber und die Italiener waren bereits in die plastische Periode getreten. Dieses Fortschrittes bemächtigten sich später Bach und Händel, als eines neuen Ausgangspunktes, und von da an bis auf die heutigen Tage nimmt der deut-

sche Genius in der Kulturgeschichte der Musik den ersten, ja nahezu den einzigen Platz ein. Ich kann mich daher in dieser und der folgenden Epoche ausschliesslich auf deutsche Musik beschränken.

Blicken wir endlich auf das Verhältniss der Musik zu dem damaligen Zustand der Wissenschaft und überhaupt mit dem damaligen Sinnen und Trachten des menschlichen Geistes, so finden wir, dass, übereinstimmend mit der, allen kühnen Ausschreitungen des Geistes wie einer nie geahnten Welt gegenüberstehenden Anschauung der Musiker, Dichter u. A. auch die besorgliche Trennungssucht, der jede Lebenserscheinung vereinzelt ins Auge fassende Drang, das gemeinsame Merkmal der damaligen Wissenschaft war.

So hatte die Naturforschung fast dicht bis an unsere Tage, es sich zur Aufgabe gestellt, alle Stoffe und Erscheinungen als vereinzelt zu betrachten, erkennen und zu erklären, ahnte aber nicht, dass diese abgesonderten Erscheinungen Ein gemeinsam geistiges Band umschlinge.

Nicht anders thaten es die Geschichtsforscher damaliger Zeit. Mit rastlosem Eifer bekümmerten sie sich um die einzelnen Ereignisse im menschlichen Leben. Gleich Bausteinen ordneten sie diese der Reihenfolge nach und so entstanden jene gewichtigen, mit Zahlen, Schlachtschilderungen und Bildern angefüllten Geschichtswerke früherer Zeiten.

Um den Zusammenhang der einzelnen Begebenheiten mit dem Sinnen und Trachten des menschlichen Geistes, um den die einzelnen Vorkommnisse bindenden geistigen Kitt, kümmerte man sich gar wenig.

Und wie sah es denn mit der Wissenschaft der Wissenschaften, der Philosophie, etwa bis zu Hegels Zeiten aus?

Alle die Kämpfen auf diesem Geistesfelde sahen die einzelnen Erscheinungen des Geisteslebens, nie aber den wesentlich Einen, untheilbaren Geist.

Mit einem Worte, wir begegnen in der damaligen Zeit auf jeglichem Gebiete des Wissens einem Forschergeiste, der sich von dem Einzelnen, objektiven also Gegebenen (Stofflichen) nicht zu trennen vermochte. Durch dieses Atomisiren, häuften sie wol Bausteine für die Wissenschaft der Zukunft, da sie aber nie an ein allgemeines Bindungsmittel dachten, so war es den ehrwürdigen Gelehrten der grauen Vergangenheit nicht vergönnt, ein in sich abgeschlossenes Bauwerk im Bereiche der Wissenschaft herzustellen.

Um die Wissenschaft der Tonkunst endlich, den eigentlichen Gegenstand unserer Betrachtung, mochte es wohl auch nicht anders stehn. Ist doch die Theorie stets der treue Abglanz der vorangehenden Praxis, und verhält sich jene zu dieser, wie das Echo zum Schalle. So wussten denn jene damaligen Kämpen für die Wissenschaft der Musik, dass eine Theorie nicht primitiv aus sich selbst erstehen; sondern lediglich auf Grundlage mustergiltiger Meisterwerke gebaut werden könne und müsse; was blieb ihnen denn anderes wol übrig, als die Werke der damaligen Zeit zur Hand zu nehmen. Bei sorgfältiger Durchsicht und Vergleichung fanden sie unschwer viele gemeinschaftliche Normen, nach denen alle schöpferischen Geister zu Werke gingen.

Sie fanden z. B. bei Palästrina und den Niederländern das unerbittliche Fortschreiten in reinen Dreiklängen, das Vermeiden jeder Fortschreitung nach Quinten und Octaven, die selbständige Führung jeder einzelnen Stimme u. s. w. Und bald darauf wurden jene eroberten Consequenzen zum Gesetz erhoben, und der kurze Inhalt der damaligen Harmonielehre war etwa in Folgendem bestanden:

1) Man gebrauche keine andern als Dreiklangs-Harmonien.

2) Man vermeide jede gerade Stimmenbewegung, sehe stets darauf, dass, wenn eine Stimme nach abwärts sich bewegt, die andere redlich aufwärts arbeite.

3) Jede Stimme ist selbstständig einzuführen, und jede der eingeführten Stimmen bilde die Nachahmung der Grundstimmen (Canon);

4) Man erfinde nur solche Themen, die derartige Wendungen zulassen u. s. w.

Man sieht aus diesen hier nur flüchtig angedeuteten Skizzen, dass auch die musikalische Wissenschaft sich selbst jene starren unbeugsamen Normen in dem Schaffen des Geistes geschaffen hat, die sich mit dem ganzen „Wollen“ der Vergangenheit innig verschmelzen lassen.

Obzwar spätere italienische Meister (Gabrielli, Lotti) u. s. w. durch eine freiere Stimmbewegung ihr überströmendes innerstes Gefühl ergossen, und so den Weg zur plastischen Periode anbahnten, obzwar gleichzeitig mit den unsterblichen Meisterwerken eines Dante, Petrarca, Ariosto und den Malerschulen Italiens neues Leben, neue Bewegung in die herannahende Stagnation der Künste gebracht wurde, so concentrirt sich doch das ganze Streben der

zweiten plastischen Periode, zu der wir nun übergehen, in den Werken des unerschöpflichen Urmelodikers J. Sebast. Bach.

War schon das Drama der architektonischen Epoche ein ungelinkes, ein hölzernes, so war das Bestreben, lyrische Situationen durch architektonische Musik zur Darstellung zu bringen, geradezu unmöglich. — Bach nimmt in seinen Erstlingswerken jedenfalls noch die Stelle des letzten Lyrikers aus der architektonischen Epoche ein, wie die Reste von Schnörkelarien und Tänzen (die alte lyrische Suite-Form) beweisen.

Sein erstes Schaffen schloss sich der Form nach sehr enge an die vorangegangene Zeit an, wie aus der überwiegenden Anwendung der architektonischen Formen des Chorals, des Canons und der Fuge in seinen Oratorien und Motetten hervorleuchtet.

Allein sein Genius liess ihn nur zu bald merken, dass das frühere Schaffen sich wohl mit der beengten Anschauung seiner Vorgänger vereinigen konnte, dass aber die herangereifte Geistesentwicklung auch erweiterter freier Formen bedürfe.

Bach hatte zu einer Zeit gewirkt und geschaffen, wo sich der deutsche Geist als ein nach allen Richtungen ureigenstes Wesen bethätigt hatte. Der reformatorische Geist zu jener Zeit hatte schon viele Blüthen und Früchte zur Reife gebracht; den Kirchenvätern zunächst hatten bereits die Denkerfrüchte eines Spinoza, Leibnitz, festen Boden im Geistesreiche gefasst. Auch war Bachs Epoche eine gleichsam von Ahnungen des spätern Göthe- und Schillergenius durchtränkte und geläuterte Zeit, dass der melodische und vollends der Harmoniereichthum der Italiener zur musikalischen Darstellung solcher Seeleninhaltsfälle nicht mehr ausreichte.

Indem also Bach den anfangs betretenen Pfad der architektonischen Lyrik verliess, mit der früheren Form vollkommen brach, und seine neuen Formen wieder mit epischem Inhalte erfüllte, hat er die Aufgabe seiner Zeit ebenso vollkommen erfasst als glänzend gelöst.

In allen seinen späteren Werken, namentlich in den kirchlichen, macht sich das Streben nach Subjectivität (ein Element, welches die Werke eines Palästrina notwendig ausschliessen) in auffälliger Weise bemerkbar. Bach führt in seinen kirchlichen Werken keinen Bau auf, in welchem das Einzelne in sich unselbstständig, nur zur Verherrlichung des Ganzen diene und nur in und mit dem Ganzen zur Darstellung käme; im Gegentheil könnte man vielmehr sagen, dass das Ganze zurücktritt, um dem Einzelnen Geltung zu verschaffen; dass bei einer solchen Auffassung

architektonische Mittel nicht mehr ausreichten, sondern dass zum Ausdruck individueller Gefühle auch nur plastische Formen zur Hand genommen werden mussten, ist leicht einzusehen.

Und sehen wir nach der Stimmenführung Bachs, so können wir beobachten, wie jede einzelne Stimme eine so in sich gesättigte Melodie singt, dass sie jeglicher Unterstützung durch harmonische Grundlagen entbehren kann. Freilich war eben nur Bachs Genius im Stande, das vielstimmige Gewebe der kühnsten und freiesten Melodien-Folgen mit Hilfe einer bis jetzt unerreichten contrapunktischen Durchführung zum Eindruck einer einheitlichen Stimmung zu bringen. Gestaltet sich also bei Palästrina die Kirche der makrokosmischen Idee gemäss, als ein organisch gegliederter, in den reinsten Formverhältnissen aufgeführter Bau, so bei Bach als ein aus gläubigen Individuen zusammengesetzter Verein selbstständiger Stimmen, die in rühriger Theilnahme um denselben Inhalt sich schaaren, bald das durch denselben hervorgerufene Gemeingefühl aussprechen, bald aber auch dem Einzelnen gestatten, seine Stimmung kund zu geben. Mit einem Worte: Bach lässt die Musik aus den Banden des Cultus zum Dienste eines spezifischen (subjectiven) Glauben fortschreiten.

Wir begegnen in der Kunstgeschichte noch 2 Epikern aus der plastischen Epoche, dem gewaltigen, zum Dramatischen hindrängenden Händl (1684—1759), einem Künstler, welcher die Gegensätze Palästrina's und Bach's entschieden in sich vereinigte, indem er sich z. B. in den kirchlichen Compositionen über den confessionellen Standpunkt erhebt und selbst bei rein lyrischen Stoffen (Psalmen, Tedeum) dramatische Tendenzen verfolgt; dann dem alten Vater Haydn, der durch seine Neigung zum Lyrischen das Epos in das Idyll umwandelt, andererseits aber die alte lyrische Form (Suite) mit epischem Inhalt erfüllt und zur Sonate (Quartett, Symphonie) ausbildet, worin auch dessen hauptsächlichlicher Fortschritt zu finden ist.

Unterdessen war aber die grosse dramatische Periode angebrochen, als deren Vertreter ich hier blos die 3 Meister: Gluck, Mozart und Beethoven anführe.

Ersterer vermochte wol nur erst in seinen Dramen typische Charaktere nach Vorgang der antiken Dramen musikalisch zu zeichnen, während Mozart in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Darstellung tragischer und komischer Charaktere (etwa nach Sheakespeare's Vorgange) seinen unsterblichen Ruf begründet hat, und endlich Beethoven, der zwar nur Eine Oper geschrieben, aber

in ihr eine höhere Einheit des Individuellen schuf, und zugleich alle damals vorhandenen Musikformen mit dramatischem Inhalt erfüllte. Als grösster und letzter Dramatiker der plastischen Epoche bemächtigt er sich auch später der Lyrik, ja er nähert sich sogar der letzten Epoche (malerischen), nicht wie die letzten Epiker bloss vorahnend, sondern mit Erkenntnis hindrängend. Dessenungeachtet kann Beethoven wohl als der Gipfelpunkt der plastischen Periode, nimmer aber als Anfangspunkt der malerischen Epoche angesehen werden, weil derselbe zu seinen Bildern ausschliesslich das plastische Material verwendete. Trotzdem aber ist Beethoven in der ganzen Kunstgeschichte der gewaltigste Reformator, und es erscheint daher notwendig, seine kulturhistorische Bedeutung etwas näher ins Auge zu fassen, und als Repräsentanten der ganzen dramatischen Blütenperiode aufzustellen.

Ich erwähne hier wieder nur als Beispiel des höchsten dramatischen Strebens mit plastischen Mitteln, seine unsterbliche, ewig schöne „Missa solemnis“, um hier die Verschiedenheit in der Auffassung und Ausführung im Vergleiche mit den Vorgängern Palästrina und Bach, darzulegen.

Muss man die Richtung Bachs als subjektiven Theismus bezeichnen (war er doch selbst der urchristlichen Seelen eine), so war Beethoven seinen kirchlichen Werken nach Pantheist in engster Bedeutung des Wortes. Ihm war Gott die Weltseele, das von aller Aeusserlichkeit losgelöste Welt- und Lebensprinzip. Ein Besprechen aller Teile der „Missa solemnis“, namentlich zur hohen Messe Bachs, würde die vorgesteckten Grenzen vorliegender Arbeit weitaus überschreiten. Nur eines für den Standpunkt beider Meister sehr bezeichnenden Zuges mag hier gedacht werden. Es ist dies die ästhetische Zergliederung des „Dona nobis“ beider Werke, indem ich die Worte eines der tiefsten Kenner beider Werke, F. Laurencin hier folgen lasse (Beethovens „Missa solemnis“ und deren Stellung zur Gegenwart und Vergangenheit; N. Ztg. f. M. Bd. 55 pag. 11):

„Bachs Bitte um den Frieden ist, musikalisch genommen, eine Steigerung contrapunktischer Durchführungen. Ruhiges plastisch abgegrenztes Gottbeschauen und Beten waltet im Thema, wie in der ursprünglichen Gestaltungsweise desselben. Innerer Friede, um dessen Spendung zuerst der einzelne Christmensch (Thema) und dann von seinem Rufe angefeuert die ganze Gemeinde in allmählig an Fülle wachsendem Chore (Durchführung) wohnt — Bach'scher Auffassung gemäss — schon thatsächlich dem Gläu-

bigen inne. Es ist kein Drängen nach Ruhe, das hier musikalisch gezeichnet ist, es liegt vielmehr in solchen Tönen schon ein welt- und geistesversöhnter Zustand des Menschen-Ichs.

Es sind Ahnungen des Erdenpilgers von ewiger Seligkeit, die in Bachs „Dona“ durch Töne sprechen. Wunsch und Erfüllung fallen hier, dem theistischen Grundsatz zufolge, in Eins zusammen.

Was schon der Dichterprophet aus grauem Heidenthum, der hellsehende und feinfühlige Horaz gesagt:

„Aequam memento rebus in arduis,
Servare mentem non secus im bonis“,

vollbringt sich bei Bach nach christlich gottbeschaulichem Sinne.

Ganz verschieden ist die Denk- und Fühlart und — ihnen entsprechend — die musikalische That des Pantheisten Beethoven; diesem ist Gott, wie schon oben bemerkt wurde die Weltseele; die Welt selbst, als die mit dem rein geistigen notwendig verwachsene körperliche Erscheinungsform hat sie für den Pantheisten nur die Geltung als „Stätte rastlosen Strebens“. Aber „es irrt der Geist, so lang er strebt;“ daher der scheue Anfang des Beethoven'schen „Dona“, das schüchterne Sichabheben der einzelnen Stimmen, der bebende Schritt des Streichorchesters, die unsichere Bewegung der Bläser, es ist unläugbar ein Beten, das uns offenbar wird, allein es ist das Beten jener eigenthümlich besaiteten Skepsis, die einen geistigen Mittelpunkt all ihrer Bestrebungen wol ahnt und wünscht, doch trotz sorglicher Umschau in allen Bereichen des Lebens nirgends zu finden im Stande ist.

Eben dahin gehört auch das rastlos Wechsclnde des Zeitmasses, der Tonart, der melodischen Thematik, das Durchkreuzen der ungebundensten Satzform, mit dem eigensinnigsten Staarsinne in cano-nischer und fugenartiger Entwicklung“ u. s. w.

Dies die Kluft beider Glaubensbekenntnisse im Lichte der Kunst besehen.

Solch ein dramatisirendes Schaffen, das strenge sich Abson-dern des Individuums dem Ganzen gegenüber war kein zufälliges, son-dern in der damaligen Zeit fest begründetes, daher nothwendiges.

Wir nannten weiter oben Beethoven einen vollbürtigen Erben Shakespeare's und Göthe's. Er ist dies, und noch viel mehr. Er ist ein Seher in weite Geistesfernen. Man fasse nur seine gei-stige Umgebung recht ins Auge. Beethoven ist der Sohn einer reich bewegten Zeit gewesen. Ich will hier nur andeutungsweise des Umschwunges erwähnen, den während und unmittelbar nach Beethoven der menschliche Geist im Allgemeinen genommen. —

Zunächst war es Hegel, der da lehrte: „Der Geist ist wesentlich Einer, und Alles, was an dieser Einen Grossmacht gemäkelt wurde, sind Ausstralungen jener Sonne, er war es, der uns alle „Naturstoffe“, nur als Zustände der Einen Wesenheit deutet, welche sich im Menschen abspiegelt; und fast gleichzeitig als Hegels Monismus des Geistes mächtig und alleinherrschend ins Feld rückte, schuf Goethe in seinem „Faust“ das allumfassende Lebensbild des menschlichen Geistes, dessen innerste Charakteristik treffend in Mephistopheles Worten liegt:

„Greift nur hinein ins volle Menschenleben

„jeder lebt's, nicht Vielen ist's bekannt,

„Doch wo ihr's packt, da ist's interessant.“

So hatte der Drang nach Zerklüftung, die geistige Haarspalterei mit einem Male den Todesstoss erhalten. — An die Stelle des früheren „Atomisiren“ trat der Grundsatz allgeistiger Versöhnung und Harmonie. Und so war es den ausschliesslich Aufgabe der Musiktheorie keine andere, als die, sich auch vom Zeitstrom hinreissen zu lassen. Es war die Pflicht der aus dem Schaffen Beethovens hervorgegangenen Musiklehre, das eben neugeborene Tonleben in seinem eigensten Lichte als reife That, des frei aus sich gebärenden Geistes anzuschauen und fest zu stellen.

So kam es denn auch bald dahin, dass die meisten als unverbrüchlich hingestellten Tongesetze der „Alten“ nun mit Einem Schlage vollständig zu nichte gemacht wurden und durch das Uebergehen von architektonischen zu plastischen und dramatischen Formen dem Künstler auf musikalischem Gebiete eine nie geahnte Freiheit in der Bewegung und harmonischen Grundlage eingeräumt wurde. — Die nach Beethoven'sche Musiktheorie war etwa auf folgende Grundsätze basirt:

1. Der Wesenheit nach giebt es nur Eine Tonart; die früher getrennten Tonarten sind Formen und Äusserungsweisen dieses Einen Wesens, und, gleichwie alles Einzelne zu dem festhaltenden Mittelpunkt „Geist“ unablässig zurückstrebt, ebenso die früher aufgestellten besonderen Tonarten zu der allgemeinen in sich selbst unteilbaren Tonart.

2. Es giebt nur Eine Tonleiter; das modulatorische Gebiet ist hiemit freigegeben und fortan nur unter das Scepter des für Schönheit und Ebenmass empfänglichen Geistes gestellt.

3. Alle Accorde stammen von Einem und demselben Vater ab, und verbrüdern sich in seinem Schosse; und jeder Accord ist

zulässig, der auf der Grundfeste des Dreiklangs (trias harmonica) aufgebaut ist.

Mit Beethoven war auch zugleich der Gipfelpunkt der plastischen Epoche erreicht; denn sowie mit architektonischen Mitteln (wegen der vollkommenen Übereinstimmung von Inhalt und Form) nur im Epischen wahrhaft Schönes geleistet werden konnte, konnte man mit plastischen Mitteln das Höchste nur auf dramatischem Gebiete erreichen.

In der auf Beethoven folgenden lyrischen Periode begegnen wir zuerst Fr. Schubert, als Vertreter der Lyrik des Aufschwungs (Hymnen, Dithyramben, Ode.) Es gelingt ihm zwar diese Formen mit lyrischem Inhalt zu erfüllen, am höchsten steht er aber unbestritten in seinen Liedern und Clavierwerken da.

Im Ganzen genommen war Schubert der begabteste Geisteserbe Beethovens und seine Art der Harmonik ruht vollkommen auf dem von Beethoven urbar gemachten Grunde. Ja, seiner lyrischen Natur zufolge, musste er zum Ausdrucke der verschiedenartigen Stimmungsbilder weiter greifen als sein Vorbild. —

Sein Zeitgenosse C. M. v. Weber vertritt schon die rein lyrische Seite, so dass es ihm nicht recht thunlich war, Sonaten und Symphonien zu schreiben, dagegen gelang ihm vollkommen die Lyrisirung der Oper, gestützt auf das Volkslied. Wo er aber rein dramatisches anstrebte, reichte seine Kraft, seine Mittel nicht aus. Nur die lyrischen Stücke in seinen Opern, seine Ein und vier stimmigen Lieder sind es, die ihm eine bleibende Stelle in der Musikgeschichte sichern. —

Nachdem durch die beiden besagten grössten Lyriker mit plastischen Mitteln auch das Grösstmögliche geleistet wurde, trat eine Periode der Umwälzung, des Schwankens ein; die Künstler, die nun auftreten, waren blosse Talente oder Genies nur in gewissen Momenten und wurden durch die unheilvolle Auctorität der letzten epischen und dramatischen Heroen so sehr gelähmt und befangen, dass ihnen ein wirklicher Fortschritt in der Musik geradezu unmöglich wurde. Die Einen irrten in der Wahl der Stoffe, die Anderen in den Mitteln. L. Spohr (dessen eigentliches Feld die Elegie oder die Lyrik der Betrachtung war) hatte wohl eine Ahnung, dass die Musik eine andere werden müsse und seine besondere Vorliebe in der Anwendung chromatischer und enharmonischer (vieldeutigen) Gänge und Accordführungen beweiset, dass er die richtige Ahnung hatte. Es blieb ihm aber verborgen, dass die malerische Musik, wieder mit dem Epos, und zwar mit dem modernen

Epos, welches mit Beiseitesetzung des Religiösen sich des Romantischen bemächtigt, anzufangen habe. Wegen des häufigen Widerstreites der malerischen Mittel mit dem alten nur plastisch bildsamem Inhalt, erscheinen seine Werke, die in der technischer Hinsicht äusserst musterhaft sind, dennoch verschwommen und unfähig einer hinreissenden Wirkung. Sphor fühlte sich zwar vom Genius einer neu heranbrechenden Zeit befruchtet und angeregt, sein elegisches Naturell gebot ihm, nur in der chromatischen Farbenwelt zu leben, allein hinter diesem lauert stets der urwüchsige diatonische Gesang, der den allzukühnen Seher in die Zukunft mit starkem Arm nach jener Vergangenheit zurückdrängt, deren eigentlicher Sprosse er gewesen. —

Im eigentlichen Trachten ähnlich war auch F. Mendelssohn, gleichfalls schwankend zwischen dem dahingewelkten religiösen Epos, dem er durch Lyrisirung ein Scheinleben zu verleihen sich bemühte und zwischen Landschaftszeichnungen, die aber, weil er den alten plastischen Griffel beibehielt und nicht zum reichen Farbentopf des Malers griff, nur zu Bleistiftzeichnungen führen mussten. Nur da, wo er mit plastischen Mitteln rein lyrisch ist steht er auf der Höhe der Zeit (vierstimmige Lieder, Sommer-nachtstraum u. s. w.).

So war denn auch Mendelssohns Harmonik das Ergebnis einer reifen und feinen Durchbildung und zeigte stets von einer edlen Sinnigkeit, die ihres gleichen suchte, allein: „Eigentümlich Neues“ hat Mendelssohn in keiner Richtung geschaffen. Seiner Muse war eine gewisse Scheu vor allem Neuen eigen. Er war eine altconservative Künstlernatur.

Wir sind mit dieser Betrachtung der Nachbeethoven'schen Zeit, in welcher wir ein „decrescendo“ der Kunst beobachten mussten dicht an unsere Tage angelangt. — Ein neues Licht verbreitet sich am Horizont. Nie gekannte, nie geahnte Pulsschläge, durchzucken mit Einem Male das Innerste der Zeitseele nach allen Richtungen. Auf den Zinnen jenes Tempels, den „Hegels Philosophie“ mit dem Dichterworte Göthes schuf, erbaut sich eine neue Geisterburg, sie heisst: das „neue, junge Deutschland“. David, Strauss, L. Feuerbach u. A. m. stehen auf der einen, Immermann, Grabbe, Börne und Heine auf der anderen Seite. Alle betrachten die Welt mit eigentümlichen Gedanken, und Bildern. „Unbedingte Geistesfreiheit, Lösung aller Bande, die lange genug den äusseren und inneren Menschen zwängten, ist das Lösungswort aller dieser mit frischen Segeln auf dem Geistesmeere

dahinsteuernden Jünger der Altmeister Göthe und Hegel.“ Die Juli und Novembertage 1830 werfen aus fränkischen Boden und slavischen Norden ihre Strahlen schleunigst nach Deutschland zurück. Die Gesammtheit regt sich für den Einzelnen, der Einzelne mit der Gesammtheit. — Sah etwa die Kunst und unter dieser die nach Hegel „seelich'ste aller Künste“ diesem merkwürdigen Drama zu, oder begnügte sie sich damit, bloß den Schacht der ihr längst eingebürgerten volgekantten Weisen noch weiter auszubeuten.

Schlagender als jede philosophische Untersuchung beantwortet uns diese Fragen ein Blick auf das eigenste Schaffen der Meister unserer Tage: „Chopin, Schumann, Wagner und Liszt“.

Chopin war es, der zuerst, wenn auch in der bescheidenen, knappen Form seiner Mazurka's, Notturmo's u. s. w. dennoch die ganze gewaltige Gedankenwelt niederzulegen wusste, die sich im wörtlich verkörperten Genius des theils denkenden, theils poetisirenden Jung-Deutschland im raschen und unmittelbaren Zauber der Regung des Gefühls geoffenbart hat. Und so kam es denn, dass Freund und Feind des musikalischen Fortschritts bekennen mussten: „Chopin hat wesentlich Neues geboten“.

Durch seine möglichst weit abgemarkte Chromatik und Enharmonik, zeigte er nur zu deutlich an, dass die Musik, soll darin noch Grosses und Neues geschaffen werden, malerisch werden müsse. Er brach also mit der alten Form vollständig. — Ehe wir nun über das Schaffen der andern Meister der Gegenwart sprechen; möge man mir erlauben, episodisch die Begriffe „Chromatisch“ und „Enharmonisch“ als für die malerische Epoche der Musik notwendig in Kürze auseinander zu setzen und zugleich ihre ästhetische Bedeutung als musikalische Ausdrucksmittel klarer ans Licht zu stellen. —

Das System der Tonarten und ihrer gegenseitigen Verflechtung ist das Thatenfeld für die musikalische Fantasie. Vor Zeiten war es geboten, möglichst nahe verwandte Tonarten und Accorde auf einander folgen zu lassen oder doch die Modulation von einer Tonart zur andern so einzurichten, dass man dahin gelangt, ohne es zu merken; und gewiss wurde nur jenem Componisten reichlich Lob gespendet, der es verstand, unmerklich zu moduliren. Dieses Prinzip war damals berechtigt, wo das Musiksystem noch nicht so tief eingelebt und noch nicht so nach allen Seiten durchfurcht war. Jetzt finden wir das entgegengesetzte Prinzip in vollier Berechtigung: Die Modulation als solche muss „merklich“ ausgedrückt werden, um mit ihr und durch sie etwas ausdrücken zu können,

selbstverständlich mit ächt künstlerischem Geschick. — Nach der Ruhe folgt Bewegung (modulation), darin liegt ein naturgemässer Wechsel. Früher waren also die weit entfernten und unvermittelten Modulationen verbannt, machten sich aber bald bemerkbar und dies mit schlagender Wirkung. Und siehe, man wurde vertrauter mit den Tongeflechten, die Musiker in der Praxis, die Laien im Gefühl, so dass man sie derselben Wirkung halber öfter anwandte, bis endlich die Gewohnheit zur Natur ward.

Der Sinn des Publikums machte auf dem Gebiete des harmonischen Verständnisses merkwürdige Fortschritte, die Theorie nicht minder. Was die Zuhörer zuerst als unverständlich verdammten, das verwirft die Theorie als „unsystematisch“, die Kritik wieder als „untheoretisch“. Allein mit dem öfteren Hören der angefochtenen Werke kommt nach und nach das Verstehen, sogar die Kritiker finden später einen systematischen Zusammenhang. Die Sache ist „erlaubt“, und was kurz vorher verdammt, wird sanktionirt.

Die brennende Frage unserer Zeit ist „Chromatik und Enharmonik“. Das Wesen der Chromatik liegt in einer Art Abdämpfung der natürlich mathematisch berechneten Töne. Es wäre nämlich schwierig eine chromatische Leiter nach den bekannten mathematischen Verhältnissen herzustellen; wäre es aber möglich, so würde sie unser Ohr kaum befriedigen. Man betrachte nur die schnelle Aufeinanderfolge von Halbtönen unbefangen und man wird zugeben müssen, dass hiebei das Bedürfnis nach gleichgemessenen festgegebenen Stufen (temperirte System) unabweislich wird. Dies scheint auch Vischer in seiner Aesthetik behaupten zu wollen, indem er sagt:

„Die chromatische Tonleiter ist das in seine kleinsten Theile zerlegte Tonsystem, das Tonsystem als eine abstrakte unterschiedlose aber doch stätig in sich zusammengehaltene, ihre Glieder wie an eine Perlenschnur enge aneinanderreihende Tonfolge; darin liegt sowohl ihre Einseitigkeit als ihre Eigenthümlichkeit“.

Wir können den Gegenstand dieser Besprechung nicht verlassen, ohne noch auf eine Bemerkung desselben Aesthetikers zur Malerei, aufmerksam gemacht zu haben, deren Anwendung auf unseren Gegenstand, den letzteren vielleicht auch „ästhetisch“ ins rechte Licht zu rücken geeignet ist:

„Das chromatische hat mit der Farbe nicht nur den Namen, sondern auch das Wesen des Flüssigen, an sich Gestaltlosen, unendlich Vermittelnden gemein. Es giesst wie die Farbe erst den

vollen Zauber warmer lebensvoller Empfindung über die Gestaltenwelt aus; es theilt auch mit dieser die Gefahr bei einseitiger Festhaltung dem Vorwurfe des „Characterlosen, Verschwommenen“ zu verfallen“. — Und weiter heisst es:

„Alle Naturfarbe zeigt in ihrer unmittelbaren Naturfrische eine Grellheit und daneben wieder eine Unreinheit, Stumpfheit, Unentschiedenheit, welche von der Kunst, selbst wenn sie es vermöchte, nicht nachgeahmt werden darf, denn allem Kunstwerke muss man es ansehen, dass der rohe Naturstoff im Geist untergegangen und neu erstanden ist“. . . . Die Farbe des Natur-Schönen muss mit einem anderen Material gebildet werden; auch dieses hat immer etwas „Grelles“ und doch „Stumpfes“.

Es muss daher stets in der Belauschung des Naturvorbildes — den natürlichen Tönen als Farbenmaterial — auch das Grelle (Quint) durch einen leisen Feilstich gemildert, das Stumpfe (natürliche Terz) durch merkliche Schärfung bezwungen werden.

So wird durch die ausgeglichene chromatische Tonleiter zu der unerschütterlichen Grundlage der diatonischen Klaggeseetze ein Material schöpferisch hinzugefügt, aus welcher die unvergänglichen Werke unserer Kunstheroen des 19. Jahrhunderts hervorgegangen sind.

Enharmonik oder Viedeutigkeit eines Tones beruht ebenfalls auf dem fortgesetzten Tonartensystem, indem ein jeder Ton (bisweilen mit anderen Namen) in einer höheren oder tieferen Klanggeneration auftritt; so z. B. der Ton „Es“ als Grundton und dann wieder als Terzton innerhalb verschiedener Tonartensysteme. Wenn auch schon diese Töne eine verhältnismässige, wenn auch nicht merkliche Klangverschiedenheit in sich begreifen, so ist dies noch weit mehr bei den enharmonischen Tönen Ces und H, Fes und E u. s. w.

In der Enharmonie liegt also entweder eine Täuschung, oder ein sehr weiter modulatorischer Sprung. Aber bloss Täuschung können wir doch nicht die Enharmonik nennen, ohne unsere grössten Meister hart zu beleidigen; und so bleibt nichts anderes übrig als die Theorie der Harmonik dahin zu erweitern, „dass wir die Enharmonik als „denkbar weitesten Schritt der Modulation von Natur und Kunstwegen gestatten, das Tonsystem aber folgerichtig als einen Complex von Tönen begreifen, dessen Verhältnisse zwar eine bestimmte mathematische Norm, dabei aber nichts mathematisch Starres haben, vielmehr dehnbar sind“. — Das Tonsystem gleicht den Gliedern eines lebendigen Körpers, dessen Muskeln zunächst ihre natürliche Lage, zugleich

aber auch die Fähigkeit haben, sich aus der Lage heraus in eine anders gewendete und gespanntere zu begeben, doch eben der Neigung wegen immer wieder in deren normalen Zustand zurückzukehren.

Die enharmonische Modulation ist also im ideellen Sinne zu betrachten, ähnlich einer Verwandlung auf der Bühne, wo zwar der nämliche Punkt bleibt, die Bedeutung des Ortes aber sich ändert. Nicht also, um bloß eine modulatorische Kühnheit auszuführen soll man enharmonisiren, sondern wenn die Fantasie an dem goldenen Faden ihres inneren Singens aus reinem schöpferischen Zuge (nicht aus Tendenz) durch das Gebiet der Enharmonie schwebt, soll man dem Zuge Folge geben; nur so wird der logische Gedanke (dessen Walten man besser fühlt als in Noten beweisen kann) das äusserlich Entlegene geistig organisch verbinden.

Nach dieser kurzen Abschweifung kehren wir nun zu unserem eigentlichen Thema, zur Betrachtung der malerischen Epoche zurück.

Die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ (Jhg. 1848 Nr. 52) enthält folgende Mittheilung:

„Es wird erzählt, dass Robert Schumann schon als Knabe eine besondere Neigung und Gabe besessen habe, Gefühle und charakteristische Züge mit Tönen zu malen; ja er soll das verschiedene Wesen um ihn herumstehender Spielkameraden durch gewisse Figuren und Gänge auf dem Clavier so präcis und deutlich haben bezeichnen können, dass jene in lautes Lachen über die Aehnlichkeit ihres Porträts ausgebrochen seien“.

Wie also S. Bach, der letzte Lyriker der architektonischen und zugleich der erste Epiker der plastischen Epoche war, so erscheint R. Schumann zugleich gross als Lyriker, im Anschluss an Schubert die plastische Lyrik mit Romantik erfüllend, grösser aber noch und ein wahrer Reformator als erster Epiker der malerischen Musik.

Schon seine ersten Werke sind in jeder Hinsicht „*carmina inaudita prius*“. In der idealen Wahrheit, in der Farbenfrische seiner Bilder, in der Neuheit der Ideen ist der Grund zu finden, weshalb Schumanns Genius in seiner ganzen Grösse von so wenigen erkannt worden ist.

Nicht die Form, denn diese ist im Wesentlichen die alte mit solchen Erweiterungen, wie sie aus dem erweiterten Stoffe von selbst folgen, sondern der neue Inhalt ist es, der diesen Tondichter Vielen ein verschlossenes Buch bleiben liess.

So viel Neues bringt er, dass man anfänglich dadurch verwirrt wird und den Grund dieser Verwirrung im Tondichter und

nicht in der eigenen Unzulänglichkeit findet; man hole aber nach einiger Zeit die missmutig bei Seite gelegten Stücke wieder hervor, und wenn wir dann neue Seelen- und Lebenserfahrungen in der Zwischenzeit gemacht haben, so werden wir finden, dass das früher unverstandene Gebliebene gerade unsere neuesten Erfahrungen im treffendsten Ausdrucke darstellt.

So bedeutend nun Schumann in seinen mit romantischen Zaubern durchdufteten lyrischen Werken ist, so ist doch sein Gipfelpunkt im Epischen zu finden und zwar im modernen Epos, welches in der Romanze, Ballade, Legende, Novelle u. s. w. die entsprechende Form gefunden hat.

Hier hat er sein Innerstes, sein Herzblut ergossen.

Als Schumann im reiferen Mannesalter an die Compositionen bedeutenderer Dichtungen gieng, war dessen höchstes Ziel: „Eine Vereinigung höchster Poesie mit durchaus entsprechender Musik in der Art, dass bestimmte seelische Vorgänge, tief angelegte Empfindungen und Stimmungen durch Hilfe der Tonkunst bis zur äussersten Intensität zur Erscheinung gelangen. Wir verdanken ihm auf solche Weise einen Cyclus von musikalischen Seelengemälden, denen sich in Bezug auf Eigenthümlichkeit des Ausdruckes, in Hinsicht auf das Verhältnis zwischen poetischer Grundlage und musikalischer Illustration und namentlich auch, was die Schärfe der musikalischen Charakteristik betrifft, wenig anders zur Seite stellen darf, eine Specialität der Kunst, die eine Perspective, einen grossen Wirkungskreis für nachfolgende Componisten eröffnet. Schumann deutet nur allzudeutlich auf das Bedürfnis hin, aus den Schranken der formellen Schönheit (Plastik) sich zur Höhe der charakteristischen Schönheit (Malerei) zu befreien. —

Ein Beispiel für das eigenste Streben Schumanns liefern dessen Balladen (das Glück von Edenhall — Königssohn — Sängersfluch — Vom Pagen und der Königstochter u. s. w.)

Da können wir in der That von einer Verschmelzung beider Schwesterkünste zu Einem unzertrennlichen, in der Wirkung ganz zusammenströmenden Ganzen sprechen.

Kein Widerspruch zwischen dem Walten und Wesen der Dichtung und dem Zielen der Musik spaltet irgendwo in diesen Balladen das Interesse, den harmonischen Eindruck. Bis ins Einzelne verfolgt die Musik den Inhalt des Textes und schmiegt sich ihm dienstbar an, in Bezug auf Färbung der Empfindung und Stimmungswechsel; sie kann es, weil fast nirgends im Texte das

Descriptive, Reflektirende, nüchtern Erwägende oder Ueberlegende Raum gewinnt, weil überall, wie in der gehobenen Stimmung des Ganzen, so in allen Einzelheiten der lyrische Ton festgehalten ist, die Leidenschaft oder doch die gefühlstiefe Betrachtung fessellos und im schlichten Gewande einherschreitet. Kein falsches Pathos legt der Musik Zwang auf oder verkürzt sie in ihren Rechten; kein Ungeschick in der scenischen Anordnung hemmt den klaren Strom musikalischer Empfindung und in allen Dichtungen culminirt der Affect an jenen Stellen, wo auch die Musik ihre besten Kräfte zur Verwendung bringen kann.

So ist in Schumann's Balladen angedeutet, worauf die ganze neue Musik fortan als ein höchstes Ziel der malerischen Epoche hinarbeiten soll. — Er hat im Fluge ein neues Gebiet erobert und die Grenzen im Umrisse bezeichnet, also angedeutet, was Spätere zu vollenden haben. Der geistige Inhalt ist, wie wir bis jezt erörtert, gegeben; es kommt nur darauf an, dem geistig Erstrebten immer mehr und mehr die Form unterthänig zu machen.

Wollen wir nun schlüsslich Schumann's Harmonik etwas näher in's Auge fassen, so finden wir diese durch ein zweifach „Ich“ befruchtet und beherrscht.

Schumann's erste Schöpferepoche, wir wollen sie seine Sturm- und Drangperiode nennen, ist durch und durch von Chopin'schem Einfluss befruchtet, und kennzeichnet sich durch das rastlose sich Hinneigen zum Ewig-Trugartigen, zur bunten Chromatik und Enharmonik. Das zweite „Ich“ aber lehrt den primitiven Schumann, mit milder Hand, zugleich aber mit strengem Erziehergeiste, den seelenvollen ewig jungen Bach, den allgewaltigen Beethoven und den im Gedankenreichthum unerschöpflichen Schubert kennen; ja bisweilen stieg seine vom gläubigen Gemüth durchtränkte Seele sogar zu den alten Italienern herab. Alle diese Stadien zeigten dem drangvoll nach Vorwärts strebenden Jünglinge, dass auch im Rückwärts ein hohes Anrecht auf bleibend künstlerische Geltung liege.

Wir finden daher in seinen späteren Werken neben der fortquellenden Enharmonik und den tausendfältig erneuerten Truggängen auch die Chromatik, ja sogar die Diatonik als bewegende modulatorische Kraft auftreten. Daraus erklärt sich auch seine mitten im Trugartigen und Enharmonischen stets durchsichtige Themaführung, aus derselben Quelle entspringt jene wahrhaft rührende Einfachheit, jene Kindlichkeit mitten im blühendsten Tonleben, endlich jener feste Organismus, umgarnt von einer Schaar

lyrischer Sprünge, mit Einem Wort: die den wahren Meister bekundende Einfachheit in bunter Mannigfaltigkeit.

Durch diese Behauptung will ich keineswegs Schumann's so hochstehende Würde verkleinern, sondern vielmehr die erst in unserer Zeit so recht klar erschlossene Allseitigkeit seines Genius betonen. Ich wollte damit zugleich gesagt wissen, durch wie viele Elemente der Kunst, deren jedes eine ganz individuelle Seite des Tonlebens vertritt, der eigenthümliche Geist des Tondichters befruchtet gewesen ist.

Wir können daher das Grundwesen der Schumann'schen Harmonik kurz in Folgendem zusammenfassen:

- 1) Jede Art von Truggängen hat Allberechtigung;
- 2) Die Enharmonik hat von nun an eine entscheidende Stimme im Reichstage der Töne;
- 3) Jeder Accord, ob consonirend, ob dissonirend, ist berechtigt. Es kommt nur auf das Verhältniss an, in welchem sowohl das Fundament des dissonirenden Accordes, andererseits dessen einzelne Stufen zu jenen des consonirenden Accordes stehen.

Aus dem Gesagten erhellt, dass bei Schumann zwischen dem geistig erstrebten Inhalte und der dazu verwendeten Form gewisse Widersprüche bestehen. Wir finden in Schumann einen Wendepunkt von der formellen zur charakteristischen Schönheit.

Erst Richard Wagner's mächtige Individualität war es, die jene Schranken im Drama mit kräftiger Hand zertrümmerte.

Wagner hat nemlich mit seinem weit reichenden Genius ungescheut ausgeführt, was seit Jahren aus dem Munde anerkannt geistiger Grössen der gebildetsten Völker vernommen, die dem hochwichtigen Gegenstande ihr Nachdenken gewidmet haben. —

Wie lange Zeit aber sind alle diese Stimmen überhört und missachtet worden. Waren sie doch in der That nichts anderes als Prediger in der Wüste gegenüber einer entarteten Kunstrichtung, bis der urkräftige Geist erschien, der Alles, was jene Geister gedacht und theoretisch construiert hatten, ja noch Grösseres, als ihrem Geiste vorschwebte, praktisch gestaltete und in das Leben der Erscheinung rief.

Von diesen vielen Männern wollen wir nur Einen hier sprechen lassen; es ist Herder in einigen seiner goldenen Worte, die uns F. Müller aus dessen Werken („Zur schönen Literatur und Kunst“, 1850, Th. 17 pag. 162) in Erinnerung gebracht hat.

„Wo die Oper jetzt stehe, wissen wir; auf dem Kunstgipfel

der Tonkunst und Decoration, fast mit gänzlicher Vernachlässigung des Inhaltes und der Fabel. Den Operndichter nennt man jetzt kaum; seine Worte, die man selten versteht und die noch seltener des Verstehens werth sind, geben dem Tonkünstler nur Anlass zu seinen musikalischen Gedanken, dem Decorateur zu seinen Decorationen. Musikalische Gedanken ohne Worte, Decorationen ohne eine anständige Fabel sind freilich sonderbare Dinge; wir denken aber in der Oper rein musikalisch. Wie bedauern wir, zauberischer Mozart, doch in deinem „Con fan tutti, Figaro“, „Don Juan“ u. s. w. Die Töne setzen uns in den Himmel, der Anblick der Scene in's Fegefeuer, wo nicht noch tiefer. Lässt der Tonkünstler gar sich hinreissen, seiner musikalischen Drehbank zu Gefallen die Empfindungen zu zerstückeln, zu kauen, wieder zu kauen, zu cadenziren: Unmuth erregt er statt Dank und Entzücken in unserer Seele. Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf den Mann führen, der, den Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer inneren Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah.

Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brütet, dass die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und liess, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuliess, den Worten der Empfindung der Handlung selbst seine Töne dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm auch Jemand vor, dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Operklingklangs umwerfe und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action, Decoration Eins sind.“

Wie hat Herder in dieser Rede zugleich von unserer Zeit, wie auch als vorausschauender Prophet so köstlich wahr gesprochen; denn auf dem letzten einfach grossen Satze beruht das eigenste Schaffen und Wollen Richard Wagner's.

Wir Alle kennen den alten Opernstandpunkt, und dennoch wie Viele würden willig und ohne Rückhalt die von Herder geahnten und gewünschten, von Wagner aber zur Erscheinung gelangten Bedingungen der Oper unterschreiben, die Bedingung, dass ihre Regeln auf alle Fälle bis in die geringsten Nebendinge diejenigen des recitirenden Drama's seien, dass aber die Eigenartigkeit der Musik ein ihr verwandtes Terrain der Dichtung bedinge; statt psychologischer Vertiefung der Charactere eine Ausbreitung in gewaltige Empfindungen, in lyrisch gedachte Situationen,

sonst aber sich ganz der poetischen Grundlage anbequemen, ja selbst unterordnen müsse.

Auf der Bühne muss sich Alles unvermittelt plastisch in sinnlicher Frische dem Auge und Ohr zugleich darbieten; alles Beschreibende, alles Erzählende, alles die einzelnen Momente Vermittelnde ist auf der lebendigen Bühne vom Uebel. Schlagfertig muss die Handlung ihre Conflictc aufbauen, jeder ausgeführte Satz widerspricht ihrem innersten Wesen, jede „Arie“ ist eine Travestie auf die ästhetisch begründeten Rechte der Oper.

Dramatische Belebtheit und Anschaulichkeit, Wahrheit der Empfindung, Leidenschaft und Characteristik des Ausdruckes treten uns seit Wagner als die nothwendigsten Erfordernisse jeder Musik, insonderheit der dramatischen, hervor. Von dieser Stufe des modernen Kunstbewusstseins ist nur eine Weiterbildung der Tonkunst möglich, falls sie nicht im Zustande der Stagnation oder in blosser Nachbeterei des Ueberkommenen beharren will.

Die bewältigende Wirkung, welche Wagner's Musik auf jeden unbefangenen Zuhörer machen muss, ist aber durchaus nicht durch äusserliche Effecthascherei erzeugt; sie beruht einerseits auf den ästhetisch begründeten Tongestalten, die der Meister zur Darstellung seiner poetischen Grundidee anwendet, andererseits auf der unendlich gesteigerten Farbenfrische und Farbenwechsel seiner Harmonik.

Zum deutlicheren Verständnis des ersteren Punktes, der eigenthümlichen Tongebilde Wagners, will ich auf F. Brendel's „Vorstudien zur Aesthetik“ verweisen, und aus dieser trefflichen Schrift Einiges in zusammengefasster Kürze erwähnen.

„Die Frage nach dem Grunde einer bestimmten Wirkung eines Musikstückes auf das Gefühl ist eine ebenso berechtigete, als ihre Beantwortung in den früheren Untersuchungen gänzlich verfehlte, denen zufolge behauptet wurde, als ob ein gewisser unmerklicher Zusammenhang zwischen beiden Factoren, den Tönen und dem Nervensystem bestehe, so dass man eine Hauptaufgabe der Aesthetik in der Erforschung dieses angeblichen Zusammenhanges sehen zu müssen glaubte. Man hat aus diesem Grunde mit Erörterungen mehr physiologischer und akustischer Natur begonnen und Untersuchungen betont, die erst in zweiter Linie der Aesthetik angehören. Diese damit ohne Weiteres behelligen, wäre gerade so, als ob man bei ähnlichen Forschungen auf poetischem Gebiet Untersuchungen anstellen wollte, wie es möglich ist, dass das Ohr articulierte Laute vernimmt, und diese im Geist bestimmte Vorstellungen erwecken können.

Wir erfahren dadurch nur, auf welche Weise die tonkünstlerische Wirkung äusserlich vermittelt wird, das Innere derselben aber wird dadurch nicht erklärt.

Wagners Tongestalten aber weisen uns in ihrer höchst eigenthümlichen Gefühlswirkung auf sich selbst hin und lassen uns nur in der Tongestalt als solcher die Erklärung der ästhetischen Wirkung suchen und finden. Dieses Prinzip gibt uns die wichtige Einsicht an die Hand, dass irgend ein die Wirkung mit der Ursache vermittelndes Etwas, eine geheimnisvolle Art, in welcher das Gefühl durch Töne affiziert wird, überhaupt gar nicht vorhanden ist.

Sowie z. B. das Mittelalter Feuer, Wasser, Luft und Erde mit Elementargeistern belebte, so bestand der weitere Fortschritt nicht darin, dass man ihrer habhaft wurde und sie unter das anatomische Messer brachte, sondern die höhere Einsicht griff Platz, als man erkannt hatte, dass es derartige Geister gar nicht gibt. Es war wieder die dem Mittelalter eigenthümliche phantastische Form für die Ahnung des Geistes in der Natur, welche sich darin aussprach, während die Neuzeit eine klare begriffliche Erkenntnis an die Stelle treten liess — den Geist als Begriff erfasste.

In ähnlicher Weise ist bisher das Problem der musikalischen Aesthetik von Nebeln umschleiert gewesen. Was in dem oben angeführten Beispiel die Elementargeister, waren hier die unzulässigen Vorstellungen jener, welche eine die Wirkung vermittelnde Ursache zu suchen geneigt waren, die da glaubten, dass sich das Gefühl auf geheimnisvolle Weise in Töne hineinlege und neben diesen unabhängig von derselben noch einen selbstständigen Geist statuiren wollten. —

Bestimmter gefasst ist das neue Prinzip dahin zu fixiren, dass es lediglich verschiedene Erscheinungsformen Eines und desselben sind, wenn hier Etwas als Wirkung, als bestimmter Gefühlsausdruck, dort als ausgeprägte Tongestalt auftritt. Wenn man also sagt „durch diese Toncombination wird dieses Gefühl ausgedrückt, so heisst dies nichts anderes, als „Dieses Gefühl ist in der Form des Gefühls dasselbe, was als Begriff gefasst, diesen Bestimmungen unterliegt, in Tönen ausgedrückt aber in dieser bestimmten Gestalt erscheinen muss. — Man braucht also nur zu wissen, wie irgend ein ästhetischer Begriff in Tönen ausgestattet — man erlaube mir den Ausdruck — aussieht, um allmählig in konsequentem Fortgange das ganze grosse Gebäude sich erschliessen zu sehen; selbstverständlich nicht schon sofort, im Gegentheil erst

nach grosser und lang dauernder Arbeit, jedoch der Schlüssel ist gefunden und ein Problem nach dem andern soll und wird gelöst werden. —

Ein einfaches Beispiel mag das Besagte erläutern. Wenn die Logik den Begriff der Identität entwickelt und diesen durch die mathematische Formel $a=a$ bezeichnet, so ist es ganz dasselbe als ob die Musik einen einzelnen Ton ununterbrochen nach einander erklingen lässt, und unser Gefühl dabei „Monotonie“ empfindet. Allen Erscheinungsformen liegt derselbe Begriff zu Grunde, die Wiederholung eines und desselben Tones erzeugt nicht eine gewisse Monotonie, sondern: „sie ist das Monotone an sich selbst, dem Begriffe nach.“ — Der ästhetische Begriff, verwirklicht an einer bestimmten Tongestalt ist es, welcher — dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nach — die Wirkung vermittelt.

Streng gefasst aber ist die Wirkung nur die andere Seite des Begriffs, dieser aber das lang gesuchte Medium, das, worin beide Seiten Tongestalt und Gefühlserregung ihren erklärenden Einigungspunkt finden. Es erhellt daraus zugleich, wie es möglich ist, mit Umgehung des Gefühleindrucks bis zu einem gewissen Grade (denn stets wird im Schönen ein Ueberschuss über die verstandesmässige Erkenntnis bleiben) aus rein verstandesmässiger Betrachtung zu wissen, welchen Gehalt ein Kunstwerk auspricht, so dass darin die künftige Kritik einen objektiven Halt gewinnen muss.

Was hier an dem einfachen Beispiele erläutert ist, das gilt durch alle Stadien hin, bis zum stolzesten künstlerischen Bau, die uns die Künstler unserer Zeit Wagner ihm zunächst Fr. Liszt geschaffen. —

Was hier gesagt wurde, gilt zunächst von der Instrumentalmusik. Anders und komplizierter gestaltet sich die Sache im Gesang. Zunächst bleibt sich das Verhältnis insofern ganz gleich, als die Stellung der schaffenden Phantasie zur abstracten Verstandesgrundlage ganz dieselbe ist. Nur ein Mehr ist es, was noch hinzukommt; in den Singstimmen nemlich tritt noch ein neues Verstandesgerüst als abstracte Grundlage, welche die Phantasie zu beleben hat, hiezu; dies ist die Declamation, die rein verständige Betonung der Worte, und der hohe künstlerische Ausdruck liegt hier in der Art und Weise, wie diese Betonung modifizirt wird, oder, wenn die Singstimmen allein im Sinne einer Melodie der Rede ihre Gestaltung erhält, in der Art und Weise, wie dieses Verstandesgerüst künstlerisch verklärt wird, so dass man auch hier

die Empfindung hat, wie beim Gestalten der Melodie, nicht blos der Verstand, sondern auch das künstlerische Vermögen thätig war, ein Umstand, der von den exclusiven Anhängern der absolut musikalischen Melodie fortwährend übersehen wird.

Von nun an können wir die Musik nicht mehr als ein Spiel mit Tönen, auch nicht als eine Art von Krystallisierung melodischer, harmonischer und rhythmischer Werte ansehen, eine Definition, die man selbst in neueren Lehrbüchern der Aesthetik vorfinden kann, sondern die Musik ist ein in Tönen ausgedrücktes Seelenleben. —

Die Geschichte der Musik ist daher in ihrem Kern die Geschichte der Fortbildungen von Tongeflechtem in unmittelbarer Abhängigkeit des poetischen Gedankens, der sie erzeugte, oder aber sie ist — leider bis jetzt im grösserem Masse — die Geschichte der Abweichung von dieser Hauptbedingung musikalischer Kunst, von deren Zweck, zur Seele durch die Ausdrucksfähigkeit der Töne zu sprechen, und ganz richtig bemerkt Lenz in seinem Werke (Beethoven, eine Kunststudie 3. Teil p. 142:) „Sind es doch nur die Verbindungen, die der Geist mit den Tönen eingeht, welche es dem denkenden Menschen überhaupt möglich machen sich mit Musik zu beschäftigen. —

Als den Schöpfer des vollständigen dichterischen Bewusstseins aller musikalischen Composition hat man das gigantische Genie zu verehren, das in sich den Höhepunkt der gesamten früheren historischen musikalischen Kunst mit den Schicksalen in nuce der Zukunft derselben für Jahrhunderte vereint. Solch ein riesiger Geist leuchtet unbestritten aus den meisten Werken R. Wagners hervor. Trotz der Anfechtungen, die diesem Manne von vielen Seiten zu Theil wurden, ist der Sieg dieses gewaltigen Bahnbrechers unzweifelhaft.

Es wäre nur zu wünschen, dass jene Schwäche der menschlichen Natur, jene Kurzsichtigkeit der Gegenwart, die erst dem Auge der Nachwelt die Berechnung der richtigen Polhöhe für den Stern überlässt, allmählig immer mehr abnehme, immer sonnenhafter dieses Auge werde zum wenigstens annähernd rechten Erkennen des Genius in der Zeit, zum Erstarken für den rechten Cultus bei lebendigem Leibe. Der Griffel der Kunstgeschichte würde weniger Beschämendes in ihre Blätter einzutragen haben. Will man also, um auf Wagner zurückzukommen — dessen Intentionen verstehen, so gibt es nur ein sicheres Mittel: „Man halte sich an die concrete Verkörperung seiner Ideen, an die Noten

selbst, weiche aber auch keinen Schritt von demselben ab, und suche Nichts ausserhalb des Materials.

Hiebei versteht es sich von selbst, dass die Noten nicht Jedem dieselbe Bedeutung geben, dass die Ansicht verschieden sein kann; der Vergleich eines und desselben Themas (Tongestalt) an verschiedenen Stellen einer Composition hat die Controle der Interpretation zu sein. — Diese Seite technischer Analysis mit Einem Wort der Thematismus ist bis jetzt fast ganz vernachlässigt worden, und dennoch liegt in einer solchen vergleichenden thematischen Analysis der einzige Schlüssel zum Verständnis jedes Instrumentalwerkes. Wer in einem solchen keine Persönlichkeiten, keine dramatis personae unterscheidet, kann sich nicht rühmen die wahren Schönheiten des Kunstwerkes erfasst zu haben, die Sprache, in der der Dichter zu uns redet, wird eine unbekannte bleiben, von der sich bloß einzelne Wörter nicht aber auch deren Zusammenhang im grossen Ganzen verständlich machen. Je concreter, je handgreiflicher aber der Componist zu uns spricht, desto weniger wird er vom Zuhörer gefasst werden, wenn Letzterer seine Aufmerksamkeit den einzelnen Tongestalten, der formellen Schönheit ihrer Verflechtungen und nicht zugleich der Verkörperung des Gedankens zuwendet, dem dies alles unterthan ist.

Es ist nun Richard Wagner's unerschütterlicher Grundsatz, gewisse Hauptmotive und lyrische Situationen seiner Dramen auch durch eine entsprechend musikalische Tongestalt (Themas) zur Erscheinung zu bringen, welche stets erscheint, sobald dessen Träger als in die Handlung eingreifend eintreten. Da sich die Motive eines Dramas an die Hauptpersonen desselben anlehnen, so erscheinen diese durch das unendlich reiche Farbenmaterial der charakteristischen Melodien ungleich feiner gezeichnet.

Jede Aenderung des Affectes eines dramatisch gezeichneten Characters wird durch eine entsprechende Aenderung des ihm entsprechenden musikalisch gezeichneten Motivs angedeutet.

Während also früher das Thema als absolut melodische Phrase sich kund gab, unabhängig von der sie tragenden Harmonie und beschränkt durch die Haupttonart, während es selten breit, meist nur leicht bewegt auftrat, sind seit Wagner die lang gezogenen breiten choralartigen Motive in verdiente Aufnahme gekommen. Ganz besonders aber ist die harmonische Grundlage der Melodie zu solcher Wichtigkeit gelangt, dass erste füglich als Bestandteil derselben angesehen werden musste und daraus die Schöpfung der harmonisch-melodischen Themen daraus resultiren musste.

Diese Art von Melodienführung musste, wie Alles Neue, begreiflicher Weise zunächst befremdend wirken und dies nicht zum Mindesten auf jene bedeutende Zahl von Musikern, die von jeher allen Neuerungsversuchen streng conservativ gegenüberstanden.

Die harmonisch-melodischen Themen ergaben sich als notwendig, sobald die Musik malerisch-dramatisch sein sollte. Wie sollten die verschiedenen Stimmungswechsel, wie die sich steigende Leidenschaft, wie der culminirende Affect und all das Stimmungsleben der im Drama handelnden Charactere musikalisch auch gezeichnet werden, als durch Themen, die eine Menge von accordlichen Einkleidungen möglich machen. — Verwerflich wollen uns von jetzt an solche melodischen Tonfolgen erscheinen, welche in Verbindung von nur Einer harmonischen Auskleidung möglich sind. In der Aufhebung einer Haupttonart als harmonische Grundlage der früheren Motive war die Hauptbedingung für das Entstehen melodisch-harmonischer Themen gegeben. Nach deren Rechtfertigung betreten wir zugleich das speziell harmonische Gebiet, den Schauplatz der lebhaftesten musikalischen Controversen in neuester Zeit. — Aber all die Vorwürfe, die man Richard Wagner in Hinsicht seiner Harmonisirung macht wegen „allzugrosser Dissonanzanhäufung, unlogischer Zusammenstellung fremdartiger Accorde, unzulässigem Misbrauch der enharmonischen Mittel, fallen in ein Nichts zusammen, sobald man nichts weiter zugesteht als „ungehinderte Benützung der Enharmonik“ Auf die Nothwendigkeit dieses Zugeständnisses haben wir schon früher hingewiesen und wir wiederholen hier noch die Worte eines der grössten Theoretiker der Neuzeit, der da sagt; „Einer theoretisch idealen nicht aber der praktisch realen Musik“ kann ein reines Tonsystem zu Grunde gelegt werden; denn sowie wir das natürliche reine Gold erst mit Kupfer versetzen, um es für die Kunst brauchbar darzustellen, und wie es darum seinen Werth und seine Schönheit nicht einbüsst, so verliert auch die Musik weder ihre Macht noch ihre Würde, wenn sie durch ein abgegrenztes gleichschwebend tempirtes System aus ihrem Naturzustande in die Region der Kunst emporgehoben wird.

Unzweifelhaft tritt dem aufmerksamen Beobachter auf dem Gebiete der neuesten Harmonik das andauernde Bestreben entgegen, die einzelnen Tonarten zusammenzuschmelzen, die Verwandtschaftsverhältnisse weiter auszudehnen, den Begriff des fremd Gegenüberstehenden allmählig hinwegzuräumen, ein Streben, welches nothwendig zur Aufhebung der diatonischen Schreibart führen und die freieste

Bewegung auf harmonischem Gebiete nach sich ziehen musste, eine Freiheit, welche durch die Natur der Tonkunst selbst nirgends untersagt ist. Denn viele der alten italienischen Kirchencomponisten mit ihren Fortschreitungen in ganzen Tönen zeugten nicht im Mindesten für die unbedingte Notwendigkeit unseres modernen absolutistischen Tonartensystems. Lezteres offenbarte sich vielmehr als eine willkürliche Erfindung des musikalischen Zeitgeistes, welcher bestimmt war, ähnlich dem Netze der Landkarten, das unermessliche Reich der Accorde leichter übersehen zu helfen. Und eben wie auf Landkarten Gebirgszüge und Stromläufe nicht von den Länge- und Breitengraden bestimmt scheinen, so lag auch in der Harmonik kein Grund vor, der einzelnen Tonart solch übermässige Rechte zu vindiciren.

Im Wesentlichen schreckte also die Musiker nur das Herbeiziehen neuen Materials; „das unvermittelte Nebeneinanderstellen einfacher aber nach der alten Theorie unverwandter Accorde, keineswegs jedoch eine fälschlich vorgeworfene Häufung von Dissonanzen; dass aber neues Material herbeigeschafft werden musste, beweist ein Hinblick auf die Ausläufer der Schumannschen Schule, welche, nicht verwegen genug, das Regieren der Haupttonart zu verwerfen, sich veranlasst sahen, das alte noch vorhandene Material der Art zuzuspitzen, dass ein Fortschritt darüber hinaus zur totalen Unklarheit und Ungeniessbarkeit geführt haben würde. Wagner war es ferner, welcher nach vielen vorausgegangenen vergeblichen Anstrengungen früherer Meister sich von der absoluten Herrschaft des Taktes zu befreien, zuerst den drückenden Alp abschüttelte und die thatsächliche Unabhängigkeit des musikalischen Inhaltes vom absoluten Taktregime feststellte. — Sprachen wir vorhin, bei Gelegenheit der absoluten Haupttonart von dem Landkartennetze, welches eine grosse Hilfe für die leichtere Uebersicht des Inhaltes, nimmer auf das Wesen des letzteren einzuwirken vermag, so bietet die Metrick ebenfalls Gelegenheit genug jenes Vergleiches zu gedenken. Denn, dass der Takt, oder vielmehr die Takteinteilung für eine Partitur in der That nichts anders als jenes Netz für die Landkarte bedeute, dass der Takt als Mittel aufzufassen sei, und nicht als Zweck, dass die Herrschaft desselben zu einer Schranke geworden, welche willkürlich aufgethürmt, durch das innerste Wesen der Musik keineswegs bedingt schien, bedarf keines weiteren Beweises mehr. Nur der Rhythmus bildet ein wesentliches Element der Tonkunst, und viele Beispiele aus den Tonwerken früherer Meister zeigen, wie oft schon früher der Takt mit dem Rhythmus

in Zwiespalt gelegen. Als Kind dieses Zwiespaltes kennt man die Syncopen, eine Schöpfung der Musik, welche in solchen Fällen fort zu kultivieren sein dürfte, wo durch jenen Zwiespalt ein vom Künstler beabsichtigter Eindruck — sei es des Widerstrebenden, des Athemlosen, des leisen Nachzitternden — erreicht werden soll.

Indem also Wagner mit den alten Formen der dramatischen und symphonischen Musik gebrochen, hat dieser Meister nur den allgemeinen Satz, „dass der Inhalt die Form bestimmt,“ auf den Boden des tonkünstlerischen Schaffens verpflanzt und zum kräftigen Gedeihen gebracht, ein Axiom, welches Poeten, Maler und Bildhauer schon längst als feststehend zu betrachten gewohnt sind. Wenn endlich derselbe Meister das Widersinnige der alten Oper erkannte und sein Genius ihn drängte grosse Formen zu schaffen und mittelst der prinzipiell aufgestellten Festhaltung von Hauptmotiven, ausgedehnte musikalisch einseitliche Szenen statt einer Reihe unzusammenhängender lyrischer Musikstücke hinzustellen bemüht war, ist er dem ganzen Streben der Gegenwart gerecht geworden und erscheinen daher „Einheit, Ebenmass und Fluss“ als die drei einzigen notwendigen Faktoren, deren ein Componist der Jetztzeit nicht leicht entzathen kann. — Durchbrechen mag und soll er aber alle jene Schranken, welche im Laufe der Zeit willkürlich entstanden und durch das innerste Wesen der Musik durch ans nicht bedingt sind.

Der musikalische Styl entsteht bildet sich, verändert sich mit der Weltgeschichte und es ist nur ein Zeichen des Genius, den Strömungen des politischen Lebens auch auf anderen Gebieten rechtzeitig nachzugeben. Wagners Musik ist die Musik aller Gefühle des neunzehnten Jahrhunderts, dessen lautester und geheimster Pulsschlag hier empfunden und dargestellt ist. —

Was Richard Wagner für die dramatische, das hat Liszt für die kirchliche und symphonische Musik gethan. In der That, das ganze kirchlich-musikalische Sein der Gegenwart fasst sich wol ausschliesslich in dem Namen und Wirken des Kirchencomponisten Franz Liszt zusammen: Seine Kirchenmusik vertritt den Standpunkt des „Katholicismus“ in seinen weitesten Consequenzen. Er bringt diesen Gedanken in die für unsere Zeit möglichst nahen Beziehungen zur Kunst der Töne. Aus Liszt's kirchlichen Werken sieht man den Umsatz specifisch urchristlicher Gedanken, also kurz das Verpflanzen Palästrinascher Absichten auf den Boden der Neuzeit. —

L. A. Zellner bemerkt in seiner Broschüre „Liszts Graner Fest-Messe“ (pag 9): „Liszt ist in diesem Werke als Ganzes und Grosses betrachtet, prinzipiell vom Standpunkt der Beethoven'schen Errungenschaft ausgegangen; doch es ist nur die Idee der dramatischen Anschauung des dogmatischen Substrates“, die Liszt mit Beethoven theilt. Im Uebrigen zeigt Liszts Graner Messe einen Fortschritt, der sich allen Vergleichen mit Gewesenen entzieht, daher jeder Rückblick zum Behufe des Auffindens von Analogien mit Vergangenen fruchtlos wird.

Das geistige Uebergewicht der Graner Messe im Vergleiche mit der Beethoven'schen missa solemnis ruht in der durchgreifenden Auffassung der Situationen, in der ausserordentlich determinirten Characteristik des Ausdruckes, in der massvollen Plastik der Gestaltung, in dem concisen Zusammenfassen und Hinstellen des Kernes der Sache, in dem Verschmähen aller subjektiven Meditationen, in den reinen Linien der Zeichnung.

Für Liszts specifisch katholische, also nach einem ihrer Grundzüge hin ebenso streng abgegränzte allgemeine, als nach dem Anderen zum sinnbildlichen Begreifen alles Seinenden hingelenkte Weltanschauung behauptet die Singstimme die wesentlich übergeordnete Stellung als Sprecher „des heiligen Wortes.“ — Sie ist für den Kirchencomponisten Liszt die eigentliche Grundlage des musikalischen Baues, die fundamentale Trägerin des musikalischen Ausdruckes, um welchen sich die mannigfaltigsten Organe des Orchesters als den Ausdruck verstärkende, die innigsten Beziehungen und Analogien versinnlichende, die dramatische Situation auswallende, fortführende, überleitende Faktoren gruppiren.

Auf solche Weise rundet sich in Liszts Messe jede noch so unscheinbare Phrase zu einem bedeutungsvollen Momente ab. Jede derselben tritt gleichsam plastisch aus dem Rahmen hervor. Und auch dieser Zug entspricht genau dem Willen des Katholicismus. Wie kaum in einer anderen Phase des Gottbewusstseins waltet eben hier das Gesetz einer strengen Rückbeziehung alles Besonderen auf das Allgemeine; die Gebundenheit des einzelnen Subjektes an seinen Ausgangspunkt, an die dreipersönliche, doch einseitliche Gottheit tritt nirgends schlagender hervor als im Katholicismus, und das ewig Bindende ist die Liebe. An diesen Grundgedanken schmiegt sich nach Liszt die Musik, die erotische Kunst par excellence, an. Zellner bemerkt in seiner schon erwähnten Broschüre sehr richtig: „Je nachdem sich nun aus einer Reihe solcher bedeutungsvollen Momente eine oder mehrere Theile gestalten, entstehen

in entsprechender Anzahl völlig individualisirte Gruppen, die, je nach Umständen entweder contrastirend sich gegenüberstehen oder, eine gemeinschaftliche Idee auszudrücken beseelt, zu einem einmüthigen Walten zusammentreten.

In der Betonung aller entweder streng dogmatischen oder allgemeine Stimmung abspiegelnden Momente des heil. Textes stellt sich Liszt mit ebenso selbstverläugnender Entschiedenheit als mit strenger Wahrung der künstlerischen Ansprache seiner Zeit auf einen weit hinter Beethoven und Bach zurückliegenden Standpunkt.

Diesem „urechristlichen“ Standpunkt entspricht auch Liszt's häufiges und anhaltendes Schwelgen in reinen Dreiklangsharmonien und durchkreuzen sich die letzteren mit den kühnsten Errungenschaften der Gegenwart im Reiche der Harmonien.

Eines der wichtigsten Momente der Liszt'schen Graner Messe ist jenes der chromatischen Arbeit. — Jede der Hauptideen des Messtextes wird ein Thema von ganz bestimmter, selbstständig in sich geschlossener musikalischer Zeichnung. Bei jeder entweder offen ausgesprochenen oder verhüllten, doch aus dem Sinne des Ganzen leicht zu erschliessenden Wiederkehr gewisser Messtextworte erscheint ihr musikalisches Characteristicon in gesänglich unveränderter, nur harmonisch und rhythmisch immer anders gestalteten Form; diese Art thematischer Arbeit, wie sie nach Wagner's Vorgänge im musikalischen Drama — nun nach Liszt auch in der Kirchenmusik — auftritt, war, ausnahmslos gesprochen, allen grossen Meistern der Vergangenheit eine „terra incognita.“ — Das Herausstellen dieser speziellen Eigenthümlichkeit ist unbestritten eine That der neuesten Zeit.

Es bewährt sich denn auch bei Liszt der Satz:

„Die jedesmalige letzte Stufe der Geistesentwicklung ist die Rückkehr zur ersten. Sie ist dies aber nur im Sinne höherer Verklärung, Vermannigfachung und Durchgeistung“.

Ungleich grösser erscheint uns Liszt als Symphoniker. Er schuf uns eine Reihe von Tongemälden, die er an die Grundidee poetischer Werke innig anschloss und auf diese Weise Schöpfer der sogenannten „Programm Musik“ wurde. Dahin gehören seine „Festklänge“, „entfesselte Prometheus“, „Faustsymphonie“, „Dantesymphonie“ u. s. w. Eine kurze Betrachtung der letzteren möge uns mit der Art und Weise bekannt machen, wie Liszt bei der

Composition seiner Tongemälde vorgeht, und welche Tendenzen er hiebei verfolgt.

In keiner Zeit hat ein Dichter Grösseres unternommen, als der florentinische Meister Dante, der es wagte, die Geheimnisse der beiden Extreme, Himmel und Hölle, in Worten wiederzugeben, der seiner Phantasie zumuthete, ein ganzes Weltall zu durchdringen, Bilder, sei es höchster Vollendung, sei es höchster Verworfenheit, zu schaffen, wie sie Jedem sich vorzustellen bis auf den heutigen Tag versagt geblieben, und dies Alles mit dem verständigsten der Kunstmittel, den Worten, was die Mysteriosität weniger begünstigt, als des Malers Farbenduft, oder des Musikers Harmoniegewoge.

Wäre der grosse Dichter nur darauf ausgegangen „zu malen“, auf das Gefühl zu wirken, so würde sich bald die sprichwörtlich gewordene „epische Langweile“ eingestellt haben; Bilder hätten sich auf Bilder häufen müssen, die Sucht nach Steigerungen hätte zu Extravaganzen geführt und um Einheit, Fluss und Uebersichtlichkeit wäre es vollends geschehen. —

Dennoch finden wir im ganzen Werke Mass gehalten, trotz der Bilderpracht tritt des Stoffes durchsichtige Gliederung so klar vor die Augen, dass sie in Jedem ungeheuchelte Bewunderung wachrufen muss.

Welches Hilfsmittels hat sich der Künstler also bedient, um mit Beseitigung aller der zu befürchtenden Mängel wahrhaft Grosses zu wirken?

Wir beantworten die Frage in Kurzem dahin: „Bei Hereinziehung philosophischer Speculation, die Appellation an die Thätigkeit des Verstandes; und in ihr erblicken wir in der That das hauptsächliche Hilfsmittel des Poeten. Ob auch des Künstlers im Allgemeinen, ist eine andere Frage, die wir nun etwas erörtern wollen.

Es gibt viele, die da meinen, dass die Reflexion einen allzugrossen, mithin schädlichen Einfluss auf die Kunst unserer Zeit gewonnen habe. Diesen wäre zu erwiedern, dass jede folgende spätere Epoche im Vergleich zu der vorausgegangenen immer mehr Gedankenstoff überkommt, den sie zu verarbeiten hat. Im weiteren Fortgange aber setzt sich das, was die Reflexion herausgearbeitet hat, immer wieder ins Naive, ins Unmittelbare um, je mehr es in Fleisch und Blut übergegangen ist, und es ist demnach nur eine Selbsttäuschung, wenn man annimmt, dass die Epoche in der man sich gerade befindet in der Reflexion stecken bleiben werde. Nur kurze Zeit bedarf es, und schon ist das, was eben Reflexions-

stoff war, zur Unmittelbarkeit herabgesetzt, d. h. zur Voraussetzung und Grundlage für weitere Bestrebungen geworden. Geht man der Sache näher auf den Grund, so ergibt sich bald, wie in unserer Zeit so viel Elemente der Reflexion enthalten sind, dass ihnen auch seitens der Kunst gar nicht mehr aus dem Wege zu gehen ist. Alles ist berührt von so gearteten Einflüssen, und in der Abwendung davon sein Heil zu suchen, wäre gerade so absurd, als wenn man der Wissenschaft die bekannte „Forderung der Umkehr“ ernstlich zumuthen wollte. Der Unklarheit, dem Schwanken der Zersplitterung ist auch in unserer Sphäre nur durch gesteigerte wissenschaftliche Erkenntnis ein Ende zu machen.

Nur dadurch, dass man bis ans Ziel wirklich vordringt, können schädliche Einflüsse paralytisch werden. Es ist ferner auf die Thatsache hinzuweisen, dass alle Dichter und Künstler, die Grosses geleistet haben, auch grosse Capacitäten, ja im gewissen Sinne sogar Denker gewesen sind. Nicht blos die spezifisch dichterische Begabung hat Schiller und Göthe zu dem gemacht was sie sind, sie waren zugleich gross durch ihre Intelligenz und haben lange Jahre ihres Lebens auf die möglichst vollkommene Entwicklung ihres Reflexionsbewusstseins verwendet. Nur dem kleinen Talent kann hin und wieder die Reflexion schaden, weil dadurch der geringe Fond von Productivität und Phantasie vollends absorbirt wird.

Man betrachte schliesslich die Aufgabe unserer Zeit, wie weit ohne umfassende Bildung zu kommen ist; oder glaubt man vielleicht, dass in Zukunft der Operndichter ein sehr genaues dichterisches Verständnis werde entbehren können, oder meint man, dass dies auf anderem Wege, als durch literarische und ästhetische Bildung zu erlangen sei.

Wenn demnach ein musikalischer Meister die „divina comædia“ zur poetischen Grundlage einer grossen symphonischen Tonschöpfung zu benutzen versuchte, war es notwendig, von all den geistreichen Details in Dante's Gemälde abzusehen und sich blos an die Hauptpunkte zu halten, also die Aufgabe wesentlich zu vereinfachen, nur die Grundstimmungen des Epos musikalisch zu verklären und auszuführen. — Würde aber Jemand die Frage aufwerfen, ob auch trotz dieser Abänderung der Stoff musikalisch noch zu bewältigen sei, die Musik nicht ebenfalls den Gefahren ausgesetzt werde, denen die Dichter durch die Aufnahme der philosophischen Spekulation aus dem Wege gegangen, ob nicht endlich die fortwährende Appellation an Geist und Gefühl zur Monotonie führen konnte, diesen diene nur Eine Eigenschaft der Tonkunst

als abschliessende Antwort, wohl geeignet, alle die Befürchtungen am kräftigsten zu widerlegen; wir meinen die „mysteriöse Macht der Musik“. Sie ermöglicht es, der Hölle Schrecken und Verzweiflung unsern Augen vorzuführen, unsere Seele den Glanz ahnen zu lassen, welcher von des Ewigen Thron aus die Gestalten der Seligen und zur Seligkeit anstrebenden umfließt; und zwar Alles dies ohne ihrem eigentlichen Wesen untreu zu werden, oder die Grenzen zu überschreiten, welche durch das gegenseitige Verhältnis der verschiedenen Künste bedingt wurden.

Jede Musik, auch die symphonische, basirt zunächst auf der Stimmung. Von ihr hat also der Tonkünstler auszugehen, will er Bildergestalten, Vorgänge darstellen. Die Stimmung musst ihm zur Grundlage deren Wiedergabe erster Zweck sein. Will er nun weitere Zwecke verfolgen, die poetische Idee in den Bereich der Tonkunst ziehen — Programmusik schaffen — so muss er zunächst darauf bedacht sein, die Stimmungen zu Bildern zu verkörpern, letztere zu Gedanken zu vergeistern. Mozart und Haydn freilich konnten sich mit dem „Stimmung-Darstellen“ begnügen; ihnen schien die schöne Form bei der Symphonie die Hauptsache, der Alles, auch selbst der Wechsel der Gefühle untergeordnet wird. Beethoven gieng in sofern einen Schritt weiter, da er die Form je nach einer festgehaltenen Stimmung modifizierte. Lisst aber hielt sich von vornhinein an einen bestimmten Inhalt, dessen Grundstimmungen je nach ihrem Wechsel oder ihrer Aufeinanderfolge die jedesmalige Form des betreffenden Tonwerkes bestimmen. Ihm gilt daher der epische Inhalt das Meiste, wogegen die Form als etwas Abhängiges jeder zwingenden Macht entkleidet ward. Ihm ist daher gelungen, der symphonischen Musik die Poesie zu vermählen. — Seine musikalische Zeichnung ist charakterisch und treu, dass sie die Bilder des Gedichtes abzuspiegeln scheint, wodurch er den klarsten Beweis lieferte, dass die Musik von Stimmungen zu plastischen Bildern vorwärts zu schreiten im Stande sei.

Seine Anordnung des Bildes ist aber so fein durchdacht, dass aus ihrer Totalwirkung die poetische Grundidee des dichterischen Inhaltes hervorleuchtet, und so war der letzte Sprung vom Bilde zum Gedanken — Reflexion gethan.

Das Meer der Stimmung bildet demnach stets die Basis, von der aus jeder Tonkünstler auszugehen hat, will er Bild und Idee musikalisch verklären, von ihm aus muss operirt, aus ihm herausgeboren werden. Die Möglichkeit solcher Geburten ist nun unzweifelhaft festgestellt. Sowol Bild als Gedanke sind dem Musiker

keine unerreichbaren Ziele mehr. In Betreff des Weges, welchen er zu durchlaufen hat, erscheint aber der Musiker dem Dichter entgegengesetzt; denn Letzterer, vom Gedanken ausgehend, strebt diesen plastisch zu verkörpern, um mittels der gewonnenen Bilder Stimmungen in uns zu erwecken, macht daher zu seinem Ziele, was des anderen Ausgangspunkt und Grundlage gewesen.

Und fragen wir uns, wie Liszt nach dem bezeichneten Vorgange seiner Aufgabe gerecht geworden ist, so dürfen, ja müssen wir auf diese Frage mit dem Ausdrücke höchster Bewunderung und unbeschränkter Verehrung antworten. Die Aufgabe Liszt's bestand, wie bereits auseinander gesetzt, darin, die Grundstimmungen des Dante'schen Gedichtes musikalisch zu zeichnen. Sind auch dessen Zeichnungen deutlich und erkennbar, sind sie auch schön und dem Wesen der Kunst entsprechend wiedergegeben?

In der That, der mit Dante vertraute Laie bedarf kaum eines Wegweisers. So plastisch geschildert ist die blutrothe Majestät des Schreckensortes, die endlose Qual der unhergetriebenen Verworfenen, das verzweifelte Hohngelächter der die Hoffnung von sich stossenden; deutlich das Bild der reuevollen Sünder im „Purgatorio“; wir fühlen einen nach Erlösung ringenden Zustand, sehen das Gebäude ihrer Hoffnung sich hoch aufrichten und mittelst der göttlichen Ruhe, unterstützt durch die weise Resignation welche sich mit der Ahnung begnügt und von der Zeichnung absieht, vermochte Liszt am Schlusse seines Werkes eine erhabene Unendlichkeit wiederzuspiegeln, den Abglanz einer vollendeten Verklärung festzuhalten, wie wir sie bis jetzt in der musikalischen Literatur vergeblich suchen.

Was die zweite Frage betrifft, werden gewiss Viele Anstand nehmen, in gleich positiver Weise zu antworten. Dennoch schön dünkt uns dieses und alle symphonischen Werke Liszt's, freilich muss der Begriff von Schönheit über gewisse willkürliche eng gezogene Grenzen sich hinausbewegen; dass eine musikalische Schilderung der Hölle im Vorhinein mit den ästhetischen Vorschriften der Mozartianer in Collision gerathen müsse, scheint uns bei Berücksichtigung des darzustellenden Vorwurfes klar.

Freilich „Melodie“, das Feldgeschrei alles Philisterthums, Melodie in jenem engezogenen Sinne, der von Charakteristik und Gleichberechtigung anderer Elemente absieht, um nur die Oberfläche ungestört zu geniessen, — Melodie solcher Art wird man vergeblich suchen, denn auch hier ist das harmonische Element mit dem melodischen so enge verschmolzen, dass ein getrennter Genuss

nicht wol denkbar ist. Aber Themen, fassliche concise Themen, um die sich das übrige gruppirt, und die sofort als Hauptpunkte sich auszeichnen, wird der Laie bei erstem Verstehenwollen leicht erkennen. In harmonischer Hinsicht fallen besonders zwei Eigenthümlichkeiten, welche wol geeignet sind zu frappiren, allein durchaus nicht als unverständlich und ungerechtfertigt zu bezeichnen sind, auf. Die erste hauptsächliche und eigenthümliche Neuerung ist das unvermittelte Nebeneinanderstellen der entferntesten Dreiklänge, eine Wiederaufnahme Palästrina'scher Harmonienfolge.

Durch Hinzuziehung des melodischen Elementes ist jedoch die Wiederaufnahme des Palästrinischen Materials unserer Anschauungsweise näher gerückt, und ein moderner kirchlich-symphonischer Stil geschaffen worden, der trotz seiner Neuheit doch weihevoll und erhaben seine Bestimmung erfüllt und im vollen Contrast zu aller weltlichen Kunst sich darstellt.

Die zweite Eigenthümlichkeit seiner Harmonieführung ist das unbedingte prinzipielle Einführen des übermässigen Dreiklangs. Schon die Anschauung dieses auf 2 grossen Terzen aufgebauten Dreiklanges lehrt, dass das bisher beliebte durch Regeln und Formeln geheiligte Tonarten- und Modulationssystem sich als unsinnig erweist, wenn der übermässige Dreiklang in einigemassen ausgedehnter Weise verwendet wird.

Gehört ja derselbe verschiedenen Tonarten zugleich an, verleihen ihm doch die zwei grossen Terzen einen bei weitem kräftigeren Charakter. In Bezug auf Rhythmik gelten für Liszt durchwegs Wagner's Prinzipien. Das viertaktige System ist gründlich über den Haufen geworfen; Taktarten, die früher unmöglich schienen, wie $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$ bilden sich wie von selbst. Der Rhythmus gestaltet stets die Einteilung je nach seiner augenblicklichen Beschaffenheit und der Takt ist vom Herrscher zum Bedienten herabgestiegen.

Die Instrumentation unseres Meisters endlich hat selbst von Seiten der Gegner nicht geringe Anerkennung genossen, wegen ihres Glanzes, ihres Farbenreichtums, ihrer Fülle, Schönheit und Originalität. Es sei darum hier nur noch hingewiesen, dass ein Etwas, was weder zu beschreiben noch zu erlernen, sondern blos zu empfinden ist, an der Instrumentation nach Liszt's Vorgänge besonders auffallend ist — „Die mit dem Gedicht stets correspondirende Farbe“. Sie erscheint so recht als ein Ausfluss des Genius, der instinctiv thun muss, was richtig und notwendig ist, und oft genug weder vorher noch nachher im Stande ist, seinen eigenen Thaten bis auf den Grund nachzuspüren.

Schon haben die symphonischen Dichtungen Liszts, auch dem geistig Fernstehenden die Möglichkeit unwiderlegbar darge-
than, innerhalb der Instrumentalmusik den Gedanken des Dichters
annähernd bestimmt wiederzugeben. Fortan wird, — man möge
nun über die Form dieser Werke denken, wie man wolle — die
geistige Bedeutung derselben nicht umgangen oder gar geläugnet
werden, falls überhaupt der Sinn für die höchsten Kräfte des
Menschen nicht am äusserlichen Kling Klang an sinnlosem Form-
getändel hängen bleiben soll. Und so weit auch die Ausdrucks-
weisen der Meister der Gegenwart verschieden, ihre Individuali-
täten sogar bis zum Aeussersten contrastirend genannt werden
müssen, der Eine Zug nach dichterischer Bestimmtheit, nach höch-
ster Wahrheit des Ausdruckes bei unendlich gesteigerten Mitteln
verbindet sie alle: Schumann, Wagner und Liszt.

So findet denn das überzeugungsmuthige Wort Gallilei's
„Und sie bewegt sich doch“ auf den Zustand der modernen Ton-
kunst seine volle Anwendung.“ Der grossartige ebenso berech-
tigte wie notwendige Aufschwung, den diese Kunst trotz alles
Dagegensträubens gewonnen hat, ist als vollendete Thatsache con-
statirt. Auch das Kunstleben und das Kunstschaffen ist der allge-
meinen Entwicklung unterworfen.

Auf den Schultern der Vergangenheit erhebt sich, die Phasen
der Uebergangszeit durchkämpfend, eine neue Gegenwart. Die
Thaten der Vorfahren vermitteln gradmässig in notwendiger Folge
geistigen Werdens die Anforderungen und die Leistungen der Jetzt-
lebenden. So war es zu allen Zeiten und die Kulturgeschichte
aller Epochen liefert den Beweis, wie mit der fortschreitenden Gei-
stesentwicklung, mit dem Aufblühen der Wissenschaft und Gesit-
tung auch die Weiterbildung der Künste gleichen Schritt halte in
notwendig ergänzender Folge und wie trotz immer nur scheinbarer
Rückschritte die Menschheit unaufhaltsam im Vorwärtsschreiten
begriffen ist, so eben auch im Kunstleben; insbesondere in
Bezug auf die lebendigste und einflussreichste aller Künste, die
Musik. Die Meister der früheren Zeit sind unangetastet ihrer
individuell abgeschlossenen Grösse und Bedeutung — doch in
der Gesamtkette productiver Künstler die vermittelnden Bahnbre-
cher einer neuen Kunstaera — sowie diese in künftigen Tagen
wieder die Grundlage zu erneuertem Aufschwung sein wird. Mit
der Entwicklung neuer Kunstideen geht die Bildung neuer Kunst-
formen Hand in Hand, denn die Form des Kunstwerkes wird
stets von dem Inhalte bedingt, der zum Ausdrucke gelangen soll.

Immer derselbe Inhalt in gleicher traditioneller Form führt zum Stillstand des Lebens, zur Versumpfung; moderner Inhalt in traditioneller Form erzeugt, wenn nicht caricaturmässige Gebilde, so doch Kunstwerke ohne gesundes langes Leben.

Bei Erwägung des Gesagten wird man leicht begreifen, dass — was die Erscheinungen auf musikalischem Gebiet betrifft — schliesslich alles so kommen musste, wie es gekommen ist. Tadeln man also vom Standpunkt des Alltäglichen, des Ewig-Gestrigen diese oder jene etwas kühne Neuerung, so findet dieselbe in dem höheren Entwicklungsprozess der Geschichte ihre erklärende Rechtfertigung. — So ist der Musik jetzt die Aufgabe zugekommen, welche im vorigen Jahrhundert die Sturm- und Drangperiode hatte. Auch die Bewegung des jungen Deutschlands zu Anfang der 30er Jahre, soviel Uebereiltes und Unreifes darin war, und so wenig sich dieselbe an innerem Werte unserer musikalischen Gegenwart vergleichen darf, ist keineswegs ohne Bedeutung geblieben, und auch sie bietet ein Analogon zu den musikalischen Bestrebungen unserer Zeit. Die Musik setzt diesen künstlichen Entwicklungsprozess fort und hat die grosse weitreichende ihr zum ersten Male zu Teil gewordene Aufgabe, im Verein mit der Poesie in dem künstlerischen Bewusstsein der Nation einen Abschluss insofern herbeizuführen, als allem vereinzelt Erstrebten eine Beziehung zum Ganzen verliehen wird.

Während ferner die älteren Meister aus der starren Regel hinaus zur fessellosen Freiheit strebten, ihre künstlerische Thätigkeit mit der Theorie im Kampfe lag und einen oppositionellen Charakter trug, wird die Aufgabe der frei gewordenen Kunst in dem Streben nach weiser Selbstbeherrschung zu suchen sein. Alles thun zu können, muss dem Künstler unbenommen bleiben, eine feine Geschmacksbildung aber mit desto grösserer Strenge gefordert werden, damit die Freiheit nicht in Willkühr umschlage, und die für so manche Aufgabe erforderliche Einfachheit und Keuschheit der Empfindung nicht verloren gehe.

Bedeutend erleichtert würde freilich die beschleunigte Erfüllung dieser Forderung werden, falls die Gegner der Fortschrittspartei sich entschliessen wollten, ein Verleumdungs- oder Verfolgungssystem aufzugeben, welches die angegriffene Seite nach Innen zwar gekräftigt, nach Aussen aber verbittert hat. Denn obwohl es leider ein Ding der Unmöglichkeit scheint, mittelst der



lebenden Künstler die Todten wieder ins Leben zu rufen, so folgt doch keineswegs die Notwendigkeit daraus, dass man darum verpflichtet sei, den Lebenden mittelst der Todten das Leben zu verkümmern. Die seligen Träume vom zweiten Mozart und zweiten Beethoven mögen denn endlich einmal in das Reich der Nacht zurückkehren. Der Spruch: „tempora mutantur, et nos mutamur in illis“ wäre nur zur Hälfte wahr, wenn das neunzehnte Jahrhundert statt seiner ihm eigenthümlichen Genies die treue Copie eines Haydn oder Händl erstehen sähe. Und so wie C. M. v. Weber, dessen künstlerische Individualität keineswegs mit den „classischen Grössen“ sich zu messen vermochte, doch recht that, einen neuen Weg einzuschlagen anstatt im Bunde mit Vielen als entehrlicher Bruchtheil Mozarts zu erscheinen, so waren auch die Componisten der Neuzeit vom richtigen Gefühle geleitet, als sie die nutzlose Copierung vorhandener Musterleistungen vertauschten mit dem Streben nach „neuen Bahnen,“ um im Hinblick auf die Scheinbelebungsversuche klassischer Künste mit Selbstbewusstsein ausrufen zu können:

„Nur das Lebende hat Recht.“

JOSEF SMITA.

SCHULNACHRICHTEN.

I. Lehrverfassung.

A. Der Lehrkörper.

Das kathol. Staats-Gymnasium in Teschen hatte am Anfange des Schuljahres 186 $\frac{1}{4}$ 8 wirkliche Lehrer (mit Einschluss des Directors), 2 Katecheten, 2 Supplenten und 3 Nebenlehrer.

Der k. k. Gymnasial-Lehrer Herr Wenzl Reich wollte sich nach länger anhaltenden Studien, behufs abzulegender Ergänzungsprüfung in Prag, am 15. August 1861 zur Erholung nach Ratibor begeben, wurde aber auf der Reise dahin in der Eisenbahnstation Pruchna, beim Aussteigen aus dem Teschner Mietwagen, von einem nervösen Schlaganfalle derart betroffen, dass die linke Körperseite gelähmt wurde und eine Transportierung, ungeachtet möglichst schnell herbeigerufener Hilfe aus Teschen und Schwarzwasser, nicht weiter ausführbar war. Durch die rasche und edle Bereitwilligkeit der Herren Stationsleiter der k. k. a. p. Ferdinands-Nordbahn zu Pruchna und zwar des Herrn Franz Pucher, Expeditors und des Herrn Carl Scheiner, Ingenieur-Assisten, wurde der schwer erkrankte Lehrer im Wartzimmer der 1. Klasse unterbracht und unter aufopfernder Theilnahme des gesammten Stations- und Hauspersonales sehr sorgfältig gepflegt. — Für alle diese Beweise wahrer Nächstenliebe spricht die Direction des Gymnasiums den verbindlichsten Dank aus. — Nach 3 Wochen wurde der Leidende auf einem eigens hergerichteten Bettwagen von dem Stadtphysikus aus Schwarzwasser, Herrn Med. Dr. Joseph Lang, welcher von Pruchna bis Teschen zur Seite des Kranken in aufopfernder Weise zu Fuss gieng, nach Teschen geführt und zur weiteren ärztlichen Behandlung übergeben. Dem Manne der schönen That gebührt innige und öffentliche Anerkennung.

Der Lehrer Reich war dienstesuntauglich geworden und erhielt vom hohen k. k. Staatsministerium einen einjährigen Urlaub zur Wiederherstellung seiner tief erschütterten Gesundheit. Diese besserte sich bei angemessener Pflege und reger Theilnahme der Herren Med. Dr. Joseph Fischer und Alois Kohn während des Winters so weit, dass der hart Geprüfte schon am 8. April l. J. die Reise zu den Töplitzer Heilquellen in Böhmen in Begleitung eines eigenen Krankendieners antreten konnte, wozu auch das k. k. Staatsministerium in Wien mittelst hohen Decretes vom 26. März 1862, Z. 3083 C. U. eine namhafte Unterstützung von 200 fl. ö. W. huldvollst bewilligt hatte. Nach erhaltenen Nachrichten schreitet die Heilung nur langsam vorwärts.

Der Lehramtscandidat Johann Štěpán (Weltpriester der Olmützer Erzdiöcese) wird mit Erlass der k. k. schles. Landesregierung vom 13. Oktober 1861 Z. 9110 als interimistischer Supplent für die Dauer des Bedürfnisses berufen und übernimmt das Lehramt am 2. November 1861.

Der seit 15. November 1861 suspendierte k. k. Gymnasiallehrer Herr Florian Lukas wird mit hohem k. k. Staatsministerial-Erlasse vom 15. Oktober 1861 Z. 8723 aus Teschen abgerufen und der k. k. mähr. Statthalterei zur Disposition gestellt.

Der k. k. Gymnasiallehrer Herr Josef Elsensohn wird mit hohem Staatsministerial-Erlasse vom 7. Dezember 1861 Z. 12036 C. U. definitiv angestellt.

Am 28. März 1862 starb der k. k. Gymnasial-Katechet Se. Hochwürden Herr Adam Dorda, Mitglied des höheren Priester-Bildungs-Institutes zum h. Augustin in Wien, Doctorand der Theologie nach einem langen und unheilbaren Lungenleiden, das er sich bei schwächlicher Leibesconstitution durch unermüdeten Eifer im seelsorglichen Hirtenamte, durch rastlose Studien im Frintischen Institute in Wien und durch die mit letzterem verbundenen Erkältungen zur Nachtzeit zugezogen hatte. Das öffentliche Lehramt, das er seit dem 1. October 1858 am Teschner k. k. kath. Gymnasium bekleidete, verbunden mit der Anstrengung des deutlichen Vortrages und des methodischen Erklärens der Grundbegriffe, die verantwortliche Aufgabe der öffentlichen Erziehung als zweiter Vorsteher im Carl Freiherrlich Cselesta'schen adeligen Convicte in Teschen durch 18 Monate, mussten die Lebenskraft des würdigen Lehrers erschöpfen. Er lehrte, nachdem er sich seit September 1861 aus dem Convicte zurückgezogen hatte, nur mit grosser Anstrengung bis zum 22. Dezember v. J. und wurde über das Parere des k. k. Bezirksarztes med. Dr. Augustin Stahala vom hohen k. k.

Staats-Ministerium mit Erlass vom 11. Jänner l. J. Z. 311 C. U. bis zum Schlusse des Schuljahres 186 $\frac{1}{2}$ beurlaubt.

Das Gymnasium verlor an dem Dahingeschiedenen einen charaktvollen und berufseifrigen Religionslehrer, welchem treue Pflichterfüllung durch Förderung der Sittlichkeit und Religiosität in Wort und Beispiel das Höchste war.

Die Theilnahme an dem feierlichen Leichenbegängnisse am 30. März l. J. war eine allgemeine, indem viele Priester des österreichischen f.-b. Breslauer Diöcesan-Antheils, die anwesenden k. k. Schulräte von Schlesien, die Lehrkörper der beiden k. k. Staats-Gymnasien in Teschen mit sämmtlichen Schülern der k. k. Haupt- und Unterrealschule, die k. k. Herren Officiers, Beamte der Teschner k. k. Behörden und der k. erzherzoglichen Kammer, Mitglieder des städt. Gemeindeausschusses, ein grosser Theil der Stadt- und Landbevölkerung den im 34. Lebensjahre abgerufenen, hochverehrten Priester in ehrender Weise zur Ruhestätte am Spitalsfriedhofe begleitete. Die Trauerrede sprach der k. k. Obergymnasial-Catechet Herr Joseph Bitta in der Stadtpfarrkirche. Die Gesangschüler beider Gymnasien trugen am Grabe den tiefergreifenden Chor „Still ist das Haus der Trauer“ vor.

Gerechter Schmerz über die verlorene edle Kraft und das reine ungeheuchelte Wirken des früh Heimgekehrten werden bei Lehrern und Schülern des Gymnasiums in steter Erinnerung bleiben. Er lebte und wirkte zur eigenen und Aller Ehre. — Friede seiner Asche!

Die Supplirung des Religionsunterrichtes im Unter-gymnasium übernahmen mit Genehmigung der k. k. schles. Landesregierung vom 13. Februar 1862 Z. 1542 der k. k. Obergymnasial-Catechet Herr Joseph Bitta in der 1. und 2. Classe, der k. k. Gymnasiallehrer Herr Franz Danel in der 3. und 4. Classe bis zum Schlusse des Schuljahres.

Herr Dr. Philipp Gabriel erhält mit hohem k. k. Staatsminist.-Erlasse vom 16. November 1861 Z. 10920 die erste Decenal-Zulage pr. 105 fl. ö. W. und wird mit Allerhöchster Entschliessung Sr. k. k. Apostol. Majestät vom 28. März l. J. zum wirklichen Director des Gymnasiums ernannt.

Der Supplent Herr Vincenz Bienert wird mit hohem k. k. Staats-Minister.-Erlasse vom 31. März l. J. Z. 1802 zum wirklichen Lehrer am Franz-Josephs-Gymnasium zu Drohobycz in Galizien ernannt, und reiste dahin am 3. Mai ab. Der Gymnasiallehrkörper verlor diesen Lehrer ungeru aus seiner Mitte. Er war ein geborener Teschner, absolvierte hierorts die Gymnasialstudien und zeichnete sich

sowol als Schtler und nachher als Lehrer durch Berufseifer, vielseitiges und gründliches Wissen aus.

Der disponible k. k. Gymnasiallehrer zu Pressburg, Herr Joseph Christ wird mit hohem k. k. Staatsministerial-Erlasse vom 18. April l. J. Z. 4267 an das k. k. kathol. Gymnasium zu Teschen übersezt.

Am Schlusse des Schuljahres 1852 waren am Gymnasium: 9 wirkliche Lehrer (mit Einschluss des Directors) 1 Katechet, 2 Supplenten, 3 Nebenlehrer, zusammen 15 Individuen.

Davon waren:

a) Hauptlehrer.

1. Herr Dr. Philipp Gabriel, Director.
2. Herr Joseph Bitta, (Weltpriester der Olmützer Erz-Diöcese), geistlicher Rath des f. b. General-Vicariates und kirchlichen Diöcesan-Ehegerichtes, Conventpriester des Elisabetiner-Klosters in Teschen, Katechet des Obergymnasiums.
3. Herr Joseph Christ.
4. Herr Dr. Johann Mrhal.
5. Herr Eduard Siegl.
6. Herr Franz Danel.
7. Herr Dr. Joseph Fischer.
8. Herr Joseph Smita.
9. Herr Joseph Elsensohn.
10. Herr Paul Wallnoefer.
11. Herr Johann Wondraček, Supplent.
12. Herr Johann Stěpan, Supplent.

b) Nebenlehrer.

1. Herr Dr. Georg Prutek, Weltpriester der Breslauer f.-b. Diöcese, österr. Antheils, geistlicher Rath des f.-b. General-Vicariates und Diöcesan-Ehegerichtes, Inhaber des goldenen Verdienstkreuzes, Katechet der k. k. Haupt- und Unterrealschule, Lehrer der englischen Sprache.
2. Herr Simon Friedmann, Teschner Kreisrabbiner, Lehrer der israelitischen Religion für die Schüler der Teschner Gymnasien.
3. Herr Johann Wanke, Lehrer an der k. k. Haupt- und Unterrealschule in Teschen, Lehrer des Zeichnens und Schönschreibens.

B. Der Lehrplan.

a) Obligate Lehrgegenstände.

I. Classe.

Ordinarius: Herr **Johann Stépan**.

1. *Religion*, 2 St. W. Der christliche Glaube. Die zehn Gebote. Die Gnadenmittel.

J. Bitta.

2. *Latein*, 8 St. W. Regelmässige Formenlehre. Der Conjunctiv und Infinitiv in den wichtigsten Fällen nach M. Schinnagels lateinischem Elementarbuch. Uibungsbeispiele. Memorieren und Aufschreiben der Vocabeln mit wöchentlichen Schularbeiten.

J. Stépan.

3. *Deutsch*, 4 St. W. Der einfache, erweiterte, zusammengezogene und zusammengesetzte Satz in Verbindung mit der Interpunctiionslehre. Flexion der Verba mit der hievon abhängigen Wortbildung nach der altdeutschen Elementargrammatik des Friedrich Bauer. Mündliche und schriftliche Einübung durch Beispiele. Lesebuch von Mozart I. für Untergymnasien. Wiedererzählen des Gelesenen mit Aufschreiben über Haus. Vortragen memorierter Stücke.

J. Stépan.

4. *Geographie*, 4 St. W. Allgemeine Ubersicht der Erdbeschreibung. Angabe der Hauptpunkte der politischen Geographie nach J. Bellingers Leitfaden mit Benützung grosser Wandkarten.

P. Wallnöfer.

5. *Mathematik*, 3 St. W. Die 4 Rechnungsarten mit benannten und unbenannten Zahlen. Gemeine Brüche und Decimalbrüche. Abgekürzte Multiplication und Division. Primzahlen. Aus der Anschauungslehre: Linien, Winkel, Parallele, Dreiecke und Vierecke.

J. Smita.

6. *Naturgeschichte*, 2 St. W. Einleitung. Zoologie der Säuge-, Glieder- und Bauchthiere nach Dr. Alois Pokorny.

J. Smita.

II. Classe.

Ordinarius: Herr **Dr. Josef Fischer**.

1. *Religion*, 2 St. W. Erklärung der Gebräuche und Ceremonien der kathol. Kirche nach Dr. Frenzl.

J. Bitta.

2. *Latein*, 8 St. W. Wiederholung und Ergänzung der regelmässigen Formenlehre. Unregelmässigkeiten in Declination und Conjugation. Das Nothwendigste aus der Casuslehre. Der Coniunctiv, Infinitiv, Imperativ, Ablativus absolutus nach M. Schinagl's latein. Sprachlehre. Uebungsbeispiele nach dem Lesebuche von demselben Verfasser. Alle 8 Tage 1 Schul- und alle 14 Tage 1 Hausarbeit. Anfang häuslicher Präparation.

Dr. J. Fischer.

3. *Deutsch*, 4 St. W. Der zusammengesetzte Satz. Die Formenlehre des Nomen. Lesen mit sprachlicher und sachlicher Erklärung aus Mozarts Lesebuche Nr. II. für Untergymnasien. Vortrag memorierter Lesestücke. Jede Woche 1 Haus- oder Schulaufgabe.

J. Christ.

4. *Geographie und Geschichte*, 3 St. W. Alte Geschichte bis 476 n. Christo nach W. Pütz. Geographie eines jeden in die Geschichte eintretenden Landes. Kartenzeichnen.

E. Siegl.

5. *Mathematik*, 3. St. W. Aus der Arithmetik: Verhältnisse und Proportionen. Anwendung derselben nach Dr. F. Močnik. Aus der Anschauungslehre: Messung, Theilung, Verwandlung und Aehnlichkeit geradliniger Figuren.

J. Smita.

6. *Naturgeschichte*, 2 St. W. Zoologie (Vögel, Amphibien, Fische) und Botanik nach Dr. A. Pokorny.

J. Smita.

III. Classe.

Ordinarius: Herr **Johann Wondráček.**

1. *Religion*, 2 St. W. Die Geschichte der Offenbarungen Gottes im alten Bunde nach Schumacher.

F. Danel.

2. *Latein*, 6 St. W. Casuslehre nach der lat. Sprachlehre des M. Schinagl. *Historiae antiquae* nach der Ausgabe von Hoffmann lib. I. II. III. IV. Tägliche Präparation. Im 1. Sem. alle 8, im 2. alle 14 Tage eine Schul- oder Hausaufgabe.

J. Wondráček.

3. *Griechisch*, 5 St. W. Regelmässige Formenlehre mit Ausschluss der Verba in μ nach Dr. K. Schenkl. Memorieren geeigneter

Sätze und Sentenzen. Im 2. Sem. alle 14 Tage 1 Hausaufgabe, alle 4 Wochen 1 Schulaufgabe.

J. Wondráček.

4. *Deutsch*, 3. St. W. Lesen von Musterstücken aus Mozarts B. III. für Untergymnasien mit sprachlicher und sachlicher Erklärung. Alle 14 Tage 1 Schulaufgabe.

J. Wondráček.

5. *Geographie und Geschichte*. 3. St. W. Mittlere und neuere Geschichte bis zum westfälischen Frieden mit Hervorhebung der Hauptereignisse aus der Geschichte des österr. Staates nach H. u. III. Pütz Anzug. Entsprechende Geographie mit Benützung der Wandkarten von Bretschneider.

P. Wallnöfer.

6. *Mathematik*, 3. St. W. Grundoperationen der Buchstabengrößen. Potenzieren, Radicieren, Combinieren nach Dr. F. Močnik. Anschauungslehre: Der Kreis und die regelmässigen Polygone in Construction und Rechnung.

Dr. J. Mrhal.

7. *Naturgeschichte*, 2 St. W. (Im I. Sem.). Mineralogische Anschauungslehre nach S. Föllöcker.

J. Smita.

8. *Physik*, 2 St. W. (im II. Sem.) Einleitung. Anfangsgründe der Chemie und Wärmelehre nach Dr. A. Kunzek.

J. Smita.

IV. Classe.

Ordinarius: Herr **Eduard Siegl**.

1. *Religion*, 2. St. W. Geschichte der Offenbarungen Gottes im neuen Bunde nach Schumacher.

F. Danel.

2. *Latein*, 6 St. W. Tempus- und Moduslehre nach M. Schinnagls lat. Grammatik. Prosodie. Metrik. Lectüre aus Caesar de bello gallico. lib. I. II. III. IV. V. Buch mit Auswahl. Ovidii. Metam. VIII. v. 611—734; I. 89—162. Trist. I. eleg. 3. Präparation und Verwerthung der Lectüre unter Mitbeschäftigung der ganzen Classe. Alle 14 Tage 1 Haus- und Schulaufgabe.

E. Siegl.

3. *Griechisch*, 4. St. W. Wiederholung der regelmässiger und Vollen- dung der unregelmässigen Formenlehre nach Dr. K. Schenkl.

Übungen nach dem Lesebuche desselben Verfassers. Memorieren werthvoller Stellen. Alle 14 Tage 1 Pensum und in 4 Wochen 1 Composition.

J. Elsensohn.

4. *Deutsch*, 3. St. W. Lectüre aus dem Lesebuch von Mozart N. IV. für Untergymnasien mit sprachlicher und sachlicher Erklärung, Geschäftsaufsätze im 1. Sem. Deutsche Prosodie und Metrik im 2. Sem. Alle 14 Tage 1 Hausaufgabe.

E. Siegl.

5. *Geographie und Geschichte*, 3 St. W. Schluss der neueren Geschichte, Wiederholung des geographischen Unterrichtes. — Vaterlandskunde (im 2. Sem.) Uebersicht der Hauptmomente der österr. Geschichte, des Anwachsens der Monarchie zu dem jetzigen Bestande und mit besonderer Rücksicht auf das Kronland Schlesien.

P. Wallnöfer.

6. *Mathematik*, 3. St. W. Zusammengesetzte Verhältnisse und deren Anwendung. Gleichungen des I. Grades nach Dr. Fr. Moënik Anschauungslehre: stereometrische Grundbegriffe mit der Inhalts- und Oberflächenberechnung der Körper.

Dr. Ph. Gabriel.

7. *Physik*, 3 St. W. Die Lehre vom Gleichgewichte und der Bewegung fester, flüssiger und ausdehnbarer Körper. Akustik, Magnetismus und Elektrizität. Grundbegriffe der Optik und Astronomie.

J. Smita.

V. Classe.

Ordinarius: Herr **Josef Elsensohn**.

1. *Religion*, 2 St. W. Die vorchristliche Offenbarung nach Dr. K. Martin.

J. Bitta.

2. *Latein*, 6 St. W. T. Livii lib. I. II. Ovidii mit Auswahl nach der Ausgabe von Grysar. Präparation. Jede Woche 1 St. gramm. stil. Übungen aus Süpffe II. Theil. Alle 14 Tage 1 Pensum, alle 4 W. 1 Composition.

J. Elsensohn.

3. *Griechisch*, 5 St. W. Xenophont. Memorabilium I. nach der Ausgabe des Dr. Carl Schenk; Homeri Iliad. I. II. III. (edit. Hohegger.) Eine grammatische Stunde wochentlich nach Dr.

Curtius. Memorieren der Vocabeln und einzelner werthvoller Stellen. Präparation. Alle 4 W. 1 Pensum oder 1 Composition.

J. Elsensohn.

4. *Deutsch*, 2 St. W. Lectüre von Musterstücken der neueren Literatur nach dem Lesebuche von Mozart Nr. I. für Obergymnasien, mit sprachlich-sachlicher Erklärung und literar-historischen Bemerkungen. Vorträge von Lesestücken. Alle 14 Tage eine Hausarbeit.

J. Elsensohn.

5. *Geographie und Geschichte*, 3 St. W. Die Völker des alten Asiens und Africa, die Griechen und Macedonier sammt den aus Alexanders Weltreiche hervorgegangenen Dynastien nach Pütz grösserem Werke mit der darauf bezüglichen Geographie.

E. Siegl.

6. *Mathematik*, 4 St. W. Algebra: Die Zahlensysteme. Algebraische Grundoperationen. Theilbarkeit der Zahlen und ihre Anwendung. Vollständige Lehre der Brüche und Verhältnisse nach A. Decker. — Geometrie: Longimetrie und Planimetrie nach Dr. F. Močnik.

Dr. J. Mrhal.

7. *Naturgeschichte*, 2 St. W. Mineralogie in Verbindung mit Geognosie nach Fellöcker. Botanik mit Paläontologie und geographischer Verbreitung der Pflanzen nach Dr. Bill.

J. Smita.

VI. Classe.

Ordinarius: Herr Josef Christ.

1. *Religion*, 2 St. W. Die christliche Kirche. Besondere Dogmatik nach Dr. K. Martin.

J. Bitta.

2. *Latein*, 6 St. W. Salutii bell. Jugurth. c. 1—78. — Ciceronis Oratio I. in Catilinam. — Caesarius de bello civili lib. II. Virgilii Aeneid. III. IV. Ecl. 1. 5. — Georg II. v. 136—172. Grammat. stilist. Uebungen nach Süpfle 2. Theil. Präparation. Alle 14 Tage 1 Pensum, alle 4 Wochen 1 Composition.

J. Christ.

3. *Griechisch*, 5 St. W. Homeri Iliad. XVI. XVII. XVIII. XXIII. (v. 261—360.) nach Ho cheggers Schul-Ausgabe. Herodotis

VII. 1 — 100 nach Wilhelms Schul-Ausgabe. Grammat. synt. Stunde nach Dr. Curtius. Memorieren einzelner werthvoller Stellen. Präparation und Inhaltsangabe. Alle 4 Wochen 1 Pensum oder 1 Composition.

J. Christ.

4. *Deutsch*, 3 St. W. Lectüre von Musterstücken der neueren Literatur nach Mozarts Lesebuch Nr. I und II für Obergymnasien mit sprachlich-sachlicher Erklärung und literar-historischen Bemerkungen. Vorträge von Lesestücken. Alle 14 Tage eine Hausarbeit.

J. Christ.

5. *Geographie und Geschichte*, 3 St. W. Römische Geschichte. Das Mittelalter bis Gregor VII. nach Pütz grösserem Werke mit der darauf bezüglichen Geographie.

P. Wallnöfer.

6. *Mathematik*, 3 St. W. Algebra: Potenz, Wurzel, Logarithmen. Imaginäre Grössen. Gleichungen des I. Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Reduction algebraischer Ausdrücke. — Geometrie: Trigonometrie und Stereometrie nach Dr. F. Močnik.

Dr. J. Mrhal.

7. *Naturgeschichte*, 2 St. W. Zoologie in enger Verbindung mit Paläontologie und geograph. Verbreitung der Thiere nach Dr. C. Giebl.

J. Smita.

VII. Classe.

Ordinarius: Herr **Franz Danel**.

1. *Religion*, 2 St. W. Schluss der speciellen Dogmatik. Christliche Moral nach Dr. K. Martin.

J. Bitta.

2. *Latein*, 5 St. W. Ciceronis Oratt. pro Milone, pro lege Manilia, pro Archio Virgilii lib. VII. VIII. IX. X. Grammat. stilist.-Uebungen nach Seufferts palaestra Cic. 1 St. W. Präparation. Alle 14 Tage 1 Pensum und alle 4 W. 1 Composition.

F. Danel.

3. *Griechisch*, 4 St. W. Demosthenis Oratt. Olynth. 1. 2. 3. und die 1. Philippische Rede. Sophoclis Antigone. Grammat. synt. Uebungen nach Dr. Curtius 1 St. in 14 Tagen. Alle 4 W. 1 Pensum oder 1 Composition.

F. Danel.

4. *Deutsch*, 3 St. W. a) *Mittelhochdeutsch*. Die Hauptpunkte der Laut- und Formenlehre des Mittelhochdeutschen nach Weinhold. Proben von jeder Gattung der mittelhochdeutschen Poesie und Prosa nach Weinhold's Lesebuch. Zum Schlusse wurde ein Abriss der mittelhochdeutschen Literaturgeschichte gegeben unter steter Hinweisung auf die allgemeine Geschichte des deutschen Reiches. Von den drei für den deutschen Unterricht angesetzten Stunden wurden zwei für das Mittelhochdeutsche verwendet, und eine für das b) *Neuhochdeutsche*. Die Lesestücke aus Mozarts II. Bande wurden mit Auswahl bis Rückert vorgenommen. Im II. Semester wurde Göthe's „Iphigenie auf Tauris“ gelesen.

P. Wallnöfer.

5. *Geographie und Geschichte*, 3 St. W. Mittlere und neuere Geschichte bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts mit besonderer Rücksicht auf die Geschichte des österr. Staates nach W. Pütz grösserem Werke und mit entsprechender Geographie.

P. Wallnöfer.

6. *Mathematik*, 3 St. W. Algebra: Unbestimmte Gleichungen des I. Grades. Quadratische Gleichungen mit 1 Unbekannten. Progressionen. Combinationen. Der binomische Lehrsatz. — Geometrie: Anwendung der Algebra auf Geometrie. Analytische Geometrie in der Ebene. Kegelschnitte. Nach dem Lehrbuche von Dr. F. Močnik.

Dr. J. Mrhal.

7. *Physik*, 3 St. W. Allgemeine Eigenschaften der Körperchemie. Statik. Dynamik. Akustik mit der Wellenlehre nach Schabus.

Dr. J. Mrhal.

8. *Philosophische Propädeutik*, 2 St. W. Logik nach Dr. Beck.

Dr. Ph. Gabriel.

VIII. Classe.

Ordinarius: Herr Dr. Johann Mrhal.

1. *Religion*, 3 St. W. Die Geschichte der Kirche Christi nach Dr. Fessler.

J. Bitta.

2. *Latein*, Tacitus Annal. I. c. 1—15; II. c. 5—32; c. 69—73 c. 82 und 83; III. c. 1—22; 26—28; 52—55; IV. c. 1—11; 32—35; 51—59; Agricola. Horatius, Odarum 1. 1. 2. 3. 4. 7. 10. 11. 12. 14. 18. 22. 24. 29. 35. 37. II. 1. 2. 3. 6. 9. 10.

14. 15. 16. 18. Satir. I. 1—6; II. 2. — Epist. I. 1—10 et ad Pisones. Grammat. stilist. Übungen aus Seufferts palaestra Ciceron. Präparation. Alle 14 Tage ein Pensum, alle 4 Wochen 1 Compos. mit Beziehung auf die Lectüre.

Dr. J. Fischer.

3. *Griechisch*, 5 St. W. Platonis Apologia und Protagoras. Sophoclis Philoctetes. Alle 14 Tage 1 Stunde grammat. synt. Übungen nach Dr. Curtius. Präparation. Alle 14 Tage 1 Pensum, alle 4 W. 1 Compos. mit Beziehung auf die Lectüre.

F. Danel.

4. *Deutsch*, 3 St. W. Lectüre aus Mozarts Leseb. Nr. III für O. G. nach aesthetischen Grundbegriffen geordnet und in Verbindung mit analytischer Aestetik. Zusammenfassung der gesammten Literaturgeschichte. Alle 2—3 W. eine grössere Hausaufgabe. Vorträge selbstständiger Aufsätze in der Schule.

E. Siegl.

5. *Geographie und Geschichte*, 3 St. W. Schluss der neueren Geschichte mit Rücksicht auf Oesterreich nach W. Pütz. Statistik des österr. Kaiserstaates nach Dr. Schmiedl.

P. Wallnöfer.

6. *Mathematik*, 1 St. W. Wiederholung der Hauptlehren der Algebra und Geometrie. Übungen in Lösung algebr. und geom. Probleme.

Dr. J. Mrhal.

7. *Physik*, 3 St. Magnetismus, Elektrizität, Wärme-Optik, Anfangsgründe der Astronomie und Meteorologie nach Schabus.

Dr. J. Mrhal.

8. *Philosophische Propädeutik*, 2 St. W. Empirische Psychologie nach Dr. Lichtenfels.

Dr. Ph. Gabriel.

b) Bedingt-obligate Gegenstände.

I. Böhmisches.

1. *Abtheilung*, 2 St. W. (Nach H. J. Karlík's Grammatik.) Kurzfasser Ueberblick der Lautlehre, das Wichtigste über Lesung und Schreibung mit Lehr- und Schreibübungen — Hilfsverbum býti, die Substantiva und Adjectiva nach Genus und Numerus und die Steigerung der Adjectiva. Alle 14 Tage abwechselnd eine Schul- und Hausaufgabe. (Schülerzahl 52.)

J. Smita.

2. *Abtheilung*, 2 St. W. Nach II. Joh. Karliks Grammatik regelmässige Formenlehre, verbunden mit Uebersetzung der betreffenden böhmischen und deutschen Uebungsstücke. Lectüre aus „Čitanka pro první třídu nižšího gymnasia od Jos. Jirečka“. Alle 14 Tage eine Haus- oder Schulaufgabe.

Johann Stěpán.

3. *Abtheilung*, 2 St. W. Wiederholung der regelmässigen Formenlehre mit Inbegriff des darin vorkommenden Unregelmässigen — vergleichende Zusammenstellung der böhmischen und griechischen Zeitformen — Lectüre aus „Čelakovskýs česká čitací kniha“. Alle 14 Tage eine Haus- oder Schulaufgabe.

4. *Abtheilung*, 2 St. W. Das Wesentliche aus der böhmischen Literatur der neueren Zeit, verbunden mit Lektüre aus Čelakovskýs čitací kniha pro vyšší gymnasion; Erklärung schwierigerer namentlich vom Deutschen abweichender syntaktischen Fügungen und lautlichen Erscheinungen nach „Hatala mluvnice gazyka českého a slovenského. Alle 14 Tage eine Schul- oder Hausaufgabe.

J. Wondráček.

II. Polnisch.

1. *Abtheilung*, 2 St. W. Grammatik nach Pohl: Die regelmässigen Formen vom Nomen Substantivum und Adjectivum. Dann vom Verbum das Notwendige mit schriftl. Hausaufgaben. Alle 4 Wochen 1 schriftliche Schulaufgabe. Lectüre aus Wypisy polskie. 1. Theil.

Dr. J. Fischer.

2. *Abtheilung*, 2 St. W. Grammatik nach Pohl. Die unregelmässigen Formen vom Nomen Subst. und Adject. und vom Verbum. Das Pronomen, das Numerale und die Partikeln. — Lectüre aus Wipisy polskie I, tom Schriftliche Hausaufgaben und alle 4 Wochen 1 Schulaufgabe.

Dr. J. Fischer.

3. *Abtheilung*, 2 St. W. S. Eigenthümlichkeiten der polnischen Syntax und zuweilen eine Vergleichung derselben mit lateinischen und griechischen Constructionen vorgenommen bei der Lectüre aus „Wypisy polskie dla użytku Klas niższych gymnazyalnych“ tom 3. Vortrag und Memorieren classischer Stellen. Alle 4 Wochen eine Composition.

Fr. Danel.

4. *Abtheilung*, 2 St. W. Kurzer Ueberblick der altpolnischen Formen bei der Lectüre aus „wypisy polskie dla użytku Klas wyż-

szych gimnazjalnych tom 1 część“ 1. — Im 2. Semester wurden nebstdem noch mehrere Nummern aus dem Lesebuche für die 3. Abtheilung zur Wiederholung der poln. Syntax gelesen. Memorieren und Vortragen klassischer Stellen; alle 4 Wochen eine Composition.

Franz Danel.

e) Freie Gegenstände.

1. *Englisch*, 2 St. W. II. Jahrgang. Syntax nach J. B. Hoegel's „Elementarbuch der Englischen Sprache“ mit dessen Uebungsstücken fürs Uebersetzen aus dem Englischen ins Deutsche und umgekehrt, welche mündlich und schriftlich auf der Schultafel bearbeitet wurden.
Dr. Prutek.
2. *Französisch*, 2 St. W. Formenlehre nach dem Handbuche des J. A. Burkhard „Systematische Darstellung der Eigenthümlichkeiten der französischen Sprache“. Im 2. Semester wurde aus dem französischen Lesebuche für Anfänger von Dr. H. Robolsky: *Récits de l'histoire de France* gelesen „le Fléau de Dieu“ 1—14.
Dr. Gabriel.
3. *Italienisch*, 2 St. W. Grammatik nach P. A. de Filippi's praktischem Lehrgang der italienischen Sprache nach Dr. F. Ahn's Lehrmethode, 15. Auflage, 1. Cursus, mit den dazu gehörigen Lesestücken. Uebungsbeispiele auf der Schultafel.
J. Elsensohn.
4. *Schönschreiben*, 2 St. W. Deutsche Current- und englische Cursivschrift. Der Haar- und Schattenstrich, dessen Länge, Dicke, Entfernung, Bildung der Buchstaben aus dem Grundstriche mit Beobachtung des Verhältnisses der Ober- und Unterlänge, systematisch nach eigener Lehrmethode.
J. Wanke.
4. *Zeichnen*, 2. St. W. Nach Vorlegeblättern und zwar für Landschaften von Steinbach, Sandmann, Hermes; für Köpfe von Julien, Kaiser, Hermes; für Thierstücke von Adam, Hermes, Canton; für Blumen von Meichelt; für Geometrie von Bilordeaux.
J. Wanke.
5. *Gesang in 2 Abtheilungen*. 1. Abtheilung: Stimmbildung. Der Ton nach Höhe, Dauer und Stärke. Ein- und zweistimmige Uebungen.
2. Abtheilung. 2. St. W. 4 stimmige Uebungen im gemischten Chor. Sonntags 1. St. W. zum Einstudieren kirchlich-musikalischer Aufführungen.
J. Smita.

Israelitischer Religionsunterricht.

Obere Abteilung, 2. St. W. Geschichte der Juden vom Regierungsantritt Hyrkan des II. bis zum Tode des Herodes und die Entwicklung des gesetzlichen Judenthumes während dieser Zeit. Nach Jost und Grätz.

Untere Abteilung, 2. St. W. Die Lehre von der jüdischen Zeitrechnung und von den Fest- und Feiertagen. 1. St. W. Hebräische Grammatik verba quiescentia nebst praktischen Uebungen aus dem Pentateuch.

S. Friedmann,
Kreisrabbiner.

Deutsche Aufgaben.

V. Classe.

1. Der Jüngling verglichen mit vier Naturerscheinungen.
2. Der Allerseelentag und das Osterfest sind auch Feste der Natur.
3. Warum lieben wir die Blumen, und was können wir von ihnen lernen?
4. Gedanken beim Anblicke eines schönen, mit köstlichem Inhalte gefüllten, aus Muthwillen oder Unachtsamkeit zerschlagenen Gefässes?
5. Eine Mutter erklärt ihren Kindern den Grund, warum die Süßigkeiten des Weihnachtsbaumes an den stehenden Zweigen desselben angebracht sind.
6. Warum soll man die Thiere nicht quälen?
7. Was ist nützlicher, Gold oder Eisen?
8. Charakterschilderung der zwölf Apostel nach Klopstocks Messiad Buch III.; ist die Reihenfolge eine zufällige oder mit Kunst gewählt?
9. Der Jüngling am Bache. (Nach Klopstock).
10. Fabeln über das Thema: „Schuster bleib bei deinem Leisten“.
11. Fabel über das Thema: „Wer einem Andern schaden will, findet bald Gelegenheit dazu“.
12. Erklärung des Gedichtes „die Hoffnung“ von Schiller.
13. Welchen Nutzen und welche Freude gewährt uns die Botanik auf dem Spaziergange.
14. Erklärung der letzten Strophe des Gedichtes „An die Freude“ von Schiller.
15. Gedanken beim Anblicke des gestirnten Himmels.
16. Sehnsucht und der Träume Weben
Sind der weichen Seele süß,
Doch edler ist ein starkes Streben
Und macht den schönen Traum gewiss. Uhland.

17. Inhalt des zweiten Gesanges der Iliade.
18. Erklärung des allegorischen Gedichtes: „Der Adler und die Taube“ von Göthe.
19. Beschreibung der Abfahrt der Hellenen nach Troja (Nach Schiller's „Iphigenia“. III. Chor).
20. Klytemnestras Bitte an Achilles, die Opferung ihrer Tochter zu verhindern. (Schillers Iphigenie).

Jos. Eisensohn.

VI. Classe.

1. Nicht für die Schule, für das Leben muss man lernen.
2. Welche Betrachtungen erregt ein Spaziergang in der herbstlichen Natur.
3. Welchen Nutzen bietet das Studium der Geschichte, besonders der alten.
4. Welche Stellung nehmen die Athener zu den übrigen griechischen Staaten ein?
5. Ueber die Bedeutung des Ostracismus bei den Athenern.
6. Vorzüge des Geistes ohne sittliche Gesinnungen haben keinen Wert.
7. Ueber den Unterschied der Bedeutung der drei Dichterschulen: der ersten und zweiten schlesischen und der sächsischen Schule in der deutschen Litteratur.
8. Parallele zwischen der Verfassung des Solon und der des Servius Tullius.
9. *Dulicia non meruit, qui non gustavit amara.*
10. Das Leben ist der Güter grösstes nicht, der Uebel grösstes aber ist die Schuld.
11. Das Leben und Ende eines Trägen.
12. Willst du dich selber erkennen, so schau wie die Andern es treiben, Willst du die Andern verstehn, blick in dein eigenes Herz.
13. Ueber den Unterschied der Kriegführung vor und nach der Erfindung des Schiesspulvers.
14. Weshalb verdient Friedrich II. den Beinamen des Grossen.
15. Nutzen des Glases für die Wissenschaft.
16. Ueber den Einfluss des peloponnesischen Krieges auf die Moralität der Griechen.
17. Welcher Mittel bedient sich die Natur zur Verbreitung der Thiere und Pflanzen.
18. Sittliche Vorkommenheit der Adelpartei zu Rom nach der Zeit der Gracchen. Nach Sal: Jugurth: XXX.

19. Wer ist wahrhaft unser Freund?
 20. Welchen theils heilsamen, theils verderblichen Einfluss üben Gewohnheiten im menschlichen Leben aus und welche Rücksichten hat der Jüngling bei Ausbildung seines Charakters hierauf zu nehmen?

Jos. Christ.

VII. Klasse.

1. Welchen Nutzen bringt der Aufwand eines Fürsten auf Kunstgegenstände einem Lande? Oder: Beschreibung einer Ferienreise.
2. Stehen Schillers „Worte des Glaubens“ mit den „Worten des Wahnes“ im Widerspruche, oder ergänzen sie sich wechselseitig?
3. Wie ehrt man am besten das Andenken grosser Männer?
4. Verhältnis der griechischen Jugend zur bürgerlichen Gesellschaft.
5. Doch mit des Geschickes Mächten
Ist kein ew'ger Bund zu flechten,
Und das Unglück schreitet schnell. (Schiller.)
5. Bildet das öffentliche Leben oder die Einsamkeit mehr den Mann?
7. Dialog zwischen Konradin und seiner Mutter, worin ihn diese vom Zuge nach Unteritalien abzuhalten sucht.
8. Parallele zwischen Odysseus und Iiagen.
9. Welchen veredelnden Einfluss üben a) Familienfeste auf die Familie und b) Volksfeste auf das Volk?
10. Aus welchen Gründen ist die eingreifendste Kritik nicht im Stande die Volkssage zu verdrängen?
11. Anwendung der einfachen und zusammengesetzten Maschinen im gewöhnlichen Leben.
12. Welchen Gegensatz zwischen Mittelalter und Neuzeit hat die Erfindung des Schiesspulvers hervorgebracht?
13. Charakterschilderung der Iphigenia nach Göthe.
14. Zu welchen Gedanken geben die Ruinen von Ritterburgen Veranlassung?
15. Ein frei gewähltes Thema (über die Pfingstfeiertage.)
16. Auf welche Zeitbegebenheiten deutet Walter von der Vogelweide in den Gedichten hin, die in Weinhold's Lesebuch aufgenommen sind?
17. Euch, ihr Götter, gehört der Kaufmann. Güter zu suchen
Geht er, doch an sein Schiff knüpft das Gute sich an. (Schiller.)
18. Elisabeth von England und Heinrich IV. von Frankreich Stellung zu den politisch - religiösen Parteien ihrer Königreiche und beider

Regenten Wirken für ihr Volk. (Deutsches und zugleich geschichtliches Tentamen)

19. Erläuterung der Stelle aus Freidank's Spruchgedichte „von dem alter“:

Hânt alte liute jungen muet,
die tungen alten, deist nicht guet.

P. Wallnöfer.

VIII. Classe.

1. Innere Ursachen des Verfalls der Staaten.
2. Wem Gott ein Amt giebt, dem giebt er auch den Verstand.
3. Des Lebens Mühe lehrt uns allein des Lebens Güter schätzen.
4. In wie ferne ist Seneca's Ausspruch: „Qui sibi amicus est, eum scito omnibus esse amicum“ zu billigen?
5. Geringes ist oft die Wiege des Grossen.
6. Ueber des Weltapostels Zuruf: „Abjiciamus opera tenebrarum et indamur arma lucis“.
7. Character des Demosthenes (nach der Lectüre in der VII. Cl.) —
Oder: Die röm. kath. Kirche, als Pflegerin der schönen Künste.
(Zur Auswahl.)
8. Von der Wurzel hängt des Baumes Krone ab.
9. Welche Momente aus dem Leben Cäsar's characterisiren dessen Herrschsucht?
10. Wer viel sich wünscht, geniesst nicht viel.
11. Ueber den Einfluss ästhetischer Bildung auf das Gemüth.
12. Schön ist es, dem Staate durch Reden und Handlungen zu dienen.
13. Abiturienten-Prüfungsarbeit.

Dass wir nur Menschen sind, der Gedanke beuge das Haupt dir;
Doch dass Menschen wir sind, richte dich freudig empor.

E. Siegl.

II. Lehrmittel.

A. Probst Leopold Scherschmik'sche Sammlungen.

a. Bibliothek.

Im Schuljahre 186 $\frac{1}{2}$ sind angekauft worden:

1. Heeren und Uekert, Geschichte der europäischen Staaten. Spanien, 3. Theil, Russland 6. Theil.
2. Kopp und Will, Jahresbericht über die Fortschritte der Chemie.

3. Ersch und Gruber, Encyclopädie. 1. Sect. Nro. 72—73.
4. von Wüllersdorf-Urbair, Reise der österreichischen Fregatte „Novara“ um die Erde.
5. Conversations-Lexicon von Pierer. Neueste Auflage. 12 Bände.
6. Mittheilungen der Baudenkmale 1861.

Die Gesamtzahl der Werke ist 9242 Werke in 13,390 Bänden.

b) Museum.

Zugewachsen sind: 8 Stück Vögel, 225 Stück Pflanzen, 4 Stück Mineralien, 10 Stück Münzen. — Gesamtzahl der Inventarstücke a) für Zoologie 3670, b) für Mineralogie 3240, c) für Botanik 881, d) für Geographie 193, e) für Numismatik 2881, f) an Kunstobjekten 531 Stück.

B. Die im Gymnasialgebäude befindlichen Lehrmittel.

a. Bibliothek.

Dieselbe zerfällt nach §. 55, 4 des Org. Entwurfes in die Bibliothek der Lehrer und Schüler. Bibliothekar war heuer der k. k. Gymnasial-Suplent Herr Johann Wondráček.

Hinzugekommen sind im Schuljahre 1861/2

1. Für die Lehrerbibliothek:

- a) durch Schenkung: 17 Werke und 25 Hefte und 200 Programme.
 b) durch Ankauf: 38 „ „ 56 „

2. Für die Schülerbibliothek:

- a) durch Schenkung: 61 Werke, 7 Hefte und 1 Schul-Atlas.
 b) durch Ankauf: 2 „ 51 „

Zusammen: 118 Werke 139 Hefte 200 Programme 1 Schulatlas.

I. Die Lehrerbibliothek

erhielt durch Schenkung:

1. Vom h. k. k. Staatministerium: Fr. Pfeifers Germania, Vierteljahrsschrift für deutsche Altertumskunde f. d. J. 1861. 1—4 Heft. Verhandlungen der k. k. zool.-botan. Gesellschaft in Wien. 1. B., Nachträge zu Maly Enumeratio plantarum phanero gamicarum v. Neilreich. Wien 1861.
2. Von der k. k. Akademie der Wissenschaften in Wien: Almanach der k. Akademie f. d. J. 1861, Archiv f. Kunde östr. Geschichtsquellen 26., 27. B. 1. Heft., Sitzungsberichte d. k. Akademie math.-nat. Cl. 3 Hefte, Sitzungsbericht phil.-hist. Cl. 3 Hefte, Sitzungsberichte math.-nat. 5 Hefte, Sitzungsberichte der k. Akademie für 1861

11 Hefte, *Fontes rerum Austriacarum*, herausgegeben v. d. hist. Commission d. kais. Akad. d. Wissenschaften in Wien XIV—XX. B. und des III. Bandes I. Abt., Sitzungsberichte math.-naturwiss. Cl. 40 B. 1 Heft, *Archiv f. Kunde österr. Geschichtsquellen* 27. B. 2 Hefte, Register zu den Bänden 31—42 math.-naturwiss. Cl. 4. Von der k. k. geologischen Reichsanstalt: *Jahrbuch der k. k. geolog. Reichsanstalt f. 1860* 4 Hefte. 4. Von der k. k. mähr.-schles. Ackerbaugesellschaft: *d'Elvert (Ch.) Historische Literaturgeschichte Mährens* 1 B. 5. Vom Prof. Böhmer *Bibl. in Frankfurt: Regesten Kaiser Ludwigs d. Baiern.* 1 B.

Durch Ankauf:

a) Neue Anschaffungen:

1. Platons *Phitebos* von W. Wagner, 2. *Aristotelis Ethica Nicomachea* edit. Stereot. 3. *Gentz über die Tagebücher von Fried. v. Gentz.* 4. *Zeller Platonische Studien.* 5. *Platonis opera omnia* ed. Stallbaum. 6. *Ueberweg Untersuchungen über die Echtheit und Zeitfolge Platonischer Schriften.* 7. *Nibelungenlied* von Hotzmann. 8. *Schleicher, Die deutsche Sprache.* 9. *Waegner Roma.* 10. *Hatalla mluvnice jazyka českého a slovenského.* 11. *Schmidt, Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland.* 12. *Schleicher, Compendium der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen.* 13. *Hultsch, Griechische und römische Meteorologie.* 14. *Jireček, Die Echtheit der Königinhofer Handschrift.* 15. *Hartmann von der Aue der arme Heinrich*, herausg. v. den Gebrüder Grimm. 16. *Hartmann von der Aue Iwein*, herausg. v. Benecke und Lachmann. 17. *Mayer, Gedrängte Vergleichung der griech. und latein. Deklination.* 18. *Tomaschek, Schiller in seinem Verhältniss zur Wissenschaft.* 19. *Manzoni, I promessi sposi.* 20. *Gfrörer Papst Gregorius VII. und sein Zeitalter.* 21. *Nauka poezyi przez Cegielskiego.* 21. *Tasso La Jerusalemme liberata.*

b. Fortsetzungen:

23. *Historische Zeitschrift* von Heinr. v. Sybel, III. Jahrgang 4 Hefte. 24. *Zeitschrift für das Gymnasialwesen* herausg. von Dr. Jul. Mützell. 25. *Slovník naučný* red. Rieger. 25—39 Hft. 26. *Gindely, Böhmen und Mähren im Zeitalter der Reformation*, 2 Hfte. 27. *Lüben und Nacke, Einführung in die deutsche Literatur*, 3. 4. Lief. 28. *Caesar Cantu, Allgemeine Geschichte des Mittelalters und der neueren Zeit*, V.—X. Bde. 29. *Herodotos, erklärt* von Stein IV. und V. Heft. 30. *Gymnasialzeitschrift österreichische.* 31. *Broekhaus, Centralanzeiger für Freunde der Literatur.*

II. Die Schülerbibliothek

erhielt durch Schenkung:

1. Von der k. k. schles. Landesregierung: 1 Gwiazdka Cieszyńska und andere Drucksorten verschiedenen Inhaltes. 2. Vom Abiturienten L. Wiskoczil: Schädel und Kohlrausch, Mittelhochdeutsches Lesebuch, Pischon Leitfaden zur Geschichte der deutschen Literatur, Weber Geschichte der deutschen Literatur, Xenophontis expositio Cyri, Crusius vollständiges Wörterbuch zu Virgil's Werken. 3. Vom Abiturienten A. Nowak: König histor. - geogr. Handatlas, Schultz, Lateinische Sprachlehre, Ciceronis orationes recog. Reinh. Klotz 10., 14., 17. Hft. Ciceronis de officiis libb. III. Garve Cicero's Abhandl. über die menschlichen Pflichten, Ciceron. orat. selectae v. Crusius. 4) Von einem Ungenannten: Xenophontis scripta, quae supersunt Parisiis, Homeri Ilias ed Koch., Balmes Lehrbuch der Elemente der Philosophie, Gesenius hebräische Grammatik, von Goerrers Kirche und Staat, Pischon Leitfaden zur Geschichte der deutschen Literatur, Kühner Elementargrammatik der griech. Sprache, Recherches philosophiques, Badia Prediche quadresimali, Doria la vita civile, Nossek Uebungen zum Uebersetzen aus dem Deutschen ins Englische, Institutio ad eloquentiam, Milton's Paradis lost. 5) Sokol Josef: Schule der böhmischen Sprache. 6) Wittwe nach Maj. Aug. Esquisses de l'histoire. 7. Buchhandlung Calve in Prag: Křížek Latinsko-česko-německý slovník. 8) Dr. C. Schwippel Prof. in Brünn: Schwippel Krystallographische Tabellen. 9) Nogol Schüler der VII. Cl. Pomsta mouřeninova. 10. Skupin Schül. der VII. Cl. Ciceronis orationes ed. Klotz 2 Hefte. 11) Herr Consistorial-Rath Prof. und Katechet d. Obergymn. Jos. Bitta. Ludwig Lang's Neues Hausbuch f. christl. Unterhaltung. 4 B. Katholische Unterhaltungen im häuslichen Kreise 8 B., Moshammer Der Erdball und der Mensch 2 B. Moshammer. Die allgemeine Weltgeschichte. Haas Populäre Kirchengeschichte. Dumax Charakteristische Züge aus dem Leben Pius IX. Volksbuch kathol. illustr.; (v. Schmid) Schmerzenreich Fortsetzung zur Genovefa; v. Schlegel (Fr.) Sämmtliche Werke Neue Ausgabe 15 Bände.

Neue Anschaffungen:

12) Sophoclis tragœdiæ rec Dindorfus 7 Hefte. 13) Sophoclis tragœdiæ ed Th. Bergk 7 Hefte. 14) Platonis Charmides, Laches et Lysis ed. Hermann. 14) Schinnagl Lateinische Grammatik. 15) Platon's Gorgias von Jahn. 16) Ciceronis orator reg. Klotz. 3. B. 17) Livii ab urbe condita libb. partes selectæ ed. Grysar 2. B. 18) Demosthenes 10 Reden f. d. Schulgeb. von Pauly 1. B. 19) Tacitus Cor. Libri

qui supersunt. 20) Sallustius Jugurtha rec. Linker. 21) Virgilii Aeneidos epitome ed. Hoffmann. 22) Ciceronis oratt. ex recens. Klotzii et Kochii 12 Hefte. 23) Ovidii carmina selecta ed. Grysar. 24) Horatii carmina selecta ed Grysar. 25) Homeri Odysseæ epitome ed. Pauly. 26) Herodoti de bello Pers. libb. epitome ed. Wilhelm. 27) Ciceronis orationes recog. Klotz 3 Hefte. 28) Parthe (Aufgaben aus der Arithmetik).

Fortsetzungen:

Eckstein Jugendbibliothek. 12. Lieferung. Die Geschichte der Perserkriege von Dr. Günther nach Herodot. $19/21$, $22/24$, $13/15$ Lieferung, 9. und 10. Lieferung, 12. Band.

Für die geschenkten Bibliothekswerke sagt der Lehrkörper den verehrten Gebern den verbindlichsten Dank.

b) Naturwissenschaftliche Lehrmittel.

1. Ein grosses Ohr-modell mit den Gehörknöchelchen von Papiermaché. 2. Ein Auge, mechanisch - physiologisch dargestellt und zerlegbar. 3. Eine geognostische Sammlung von 140 Gebirgsarten und Petrefacten aller Formationen.

des k. k. katholischen Staats-Gymnasiums in Teschen am Schlusse des Schuljahres 1861—2.

III. Statistische Tabelle

| Lehrer | Geistlich | | Weltlich | | Zusammen | | Classe | Im Anfange des Schuljahres | Hinzugekommen während des Schuljahres | Abgegangen | Sind am Schlusse des Schuljahres | Vom Teschner katbol. Gymnasium | Aus der Hauptschule u. fremd. Gymnas. | Repetenten | öffentliche | Privat- | Lehrmittelbe- träge | | Schulgeld | | Stippen- disten | Religion | Vaterland | | | | | | | | Mutter- sprache | | |
|-------------|-----------|----------|----------|--------|----------------------------|---------|--------|----------------------------|---------------------------------------|------------|----------------------------------|--------------------------------|---------------------------------------|------------|-------------|---------|---|---------------------------------|------------|-------------|--------------------|----------|-----------|----------|----------|------------|------------|-----------|----------|--------|--------------------|--------|-------------------|
| | Geistlich | Weltlich | Zusammen | Classe | Darvon sind eingetreten | Schüler | | | | | | | | | | | Aufnahmestaxen a 2 fl. 10 kr. ö. W. | Beiträge a 1 fl. 5 kr. ö. W. | Im I. Sem. | Im II. Sem. | | | Zahlende | Befreite | Zusammen | Katholiken | Israeliten | Schlesien | Galizien | Mähren | | Böhmen | Inner-Oesterreich |
| Director | 1 | 6 | 1 | I | 51 | 1 | 2 | 44 | 1 | 102.90 | 2.10 | 10 | 52 | 42 | 2 | 2 | 49 | 3 | 43 | 2 | 2 | 39 | 3 | 6 | 29 | 9 | 5 | 1 | 1 | 1 | 2 | 36 | 16 |
| Ord. Lehrer | 2 | 6 | 8 | II | 46 | 1 | 2 | 44 | 1 | 4.90 | 37.80 | 11 | 12 | 35 | 33 | 1 | 2 | 39 | 6 | 29 | 2 | 39 | 6 | 29 | 9 | 5 | 1 | 1 | 1 | 2 | 29 | 16 | |
| Katecheten | 1 | 1 | 1 | III | 32 | 3 | 3 | 29 | 25 | 2.10 | 23.10 | 11 | 11 | 21 | 18 | 2 | 28 | 1 | 17 | 10 | 2 | 28 | 1 | 17 | 10 | 2 | 2 | 2 | 13 | 16 | | | |
| Supplenten | 1 | 1 | 2 | IV | 39 | 1 | 3 | 37 | 1 | 2.10 | 21. | 18 | 17 | 21 | 21 | 6 | 38 | 2 | 29 | 4 | 5 | 38 | 2 | 29 | 4 | 5 | 2 | 2 | 30 | 8 | | | |
| Nebenlehrer | 2 | 1 | 3 | V | 32 | 2 | 2 | 32 | 28 | 2.10 | 13.65 | 16 | 13 | 16 | 19 | 4 | 26 | 2 | 26 | 3 | 3 | 26 | 2 | 26 | 3 | 3 | 2 | 2 | 26 | 6 | | | |
| Zusammen | 7 | 8 | 15 | VI | 28 | 2 | 2 | 26 | 25 | 6.30 | 8.40 | 7 | 6 | 9 | 10 | 3 | 15 | 1 | 10 | 2 | 4 | 15 | 1 | 10 | 2 | 4 | 2 | 2 | 18 | 9 | 7 | 2 | |
| | | | | VII | 16 | 1 | 1 | 16 | 16 | 2.10 | 10.50 | 4 | 3 | 10 | 12 | 1 | 15 | 2 | 9 | 4 | 2 | 15 | 2 | 9 | 4 | 2 | 2 | 2 | 9 | 7 | 2 | | |
| | | | | VIII | 14 | 1 | 1 | 14 | 14 | 2.10 | 10.50 | 4 | 3 | 10 | 12 | 1 | 15 | 2 | 9 | 4 | 2 | 15 | 2 | 9 | 4 | 2 | 2 | 2 | 9 | 7 | 2 | | |
| Summa | 258 | 3 | 8 | 253 | 187 | 50 | 16 | 250 | 3 | 119.70 | 131.25 | 81 | 84 | 178 | 169 | 26 | 8 | 34 | 212 | 11 | 184 | 36 | 26 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 174 | 79 | | |

Schulgeld im I. Sem. 747.6 fl. öst. W.

II. Sem. 709.8 fl. „

Zusammen: 1457.4 fl. öst. W.

IV. Prüfungen.

1. Am 26. Juli 1861 wurde die mündliche Maturitätsprüfung unter dem Vorsitz des k. k. Schulrathes und Gymnasial-Inspectors Herrn Andreas Wilhelm abgehalten und es verliessen das Gymnasium:

a) mit dem Zeugnisse der Reife „mit Auszeichnung“:

1. Luser Alexander, 18 Jahre alt, aus Teschen in Schlesien.
2. Minster Josef, 21 Jahre alt, aus Teschen in Schlesien.
3. Swizi Ignaz, 22 Jahre alt, aus Gross-Kuntschitz in Schlesien.

b. mit dem Zeugnisse „der Reife“:

1. Machačzek Hugo, 19 Jahre alt, aus Friedek in Schlesien.
2. Nowak Anton, 19 Jahr alt, aus Teschen in Schlesien.
3. Waniek Heinrich, 19 Jahr alt, aus Peterswald in Schlesien.
4. Wiskoczil Ludwig, 18 Jahr alt, aus Teschen in Schlesien.

c. Ein Schüler war nach Ablegung der schriftlichen Maturitätsarbeiten zurückgetreten.

d) Ein Schüler wurde auf 6 Monate reprobiert.

e. Mit den diesjährigen Schülern werden die Jahres-Prüfungen in nachstehender Ordnung abgehalten werden:

- a) die schriftlichen Versetzprüfungen vom 7—19 Juli
- b) die mündlichen vom 21—28. Juli
- c) die schriftliche Maturitätsprüfung vom 7—12. Juli
- d) die mündliche am 3. 4. August l. J.

V. Wichtige Erlässe

des hohen k. k. Staats-Ministeriums und der k. k. schles. Landesregierung.

a. Normalien.

1. Vom 26. September 1861 (k. k. Staats-Minist. Z. 9386. C. U.) Die erledigten Lehrerposten sind bis zum Ausgange des 1. Semester 1861—62 suppletorisch zu besetzen.

2. Vom 16. Oct. 1861 (k. k. St. M. Z. 9506 C. U.) die disponiblen k. k. Gymnasiallehrer aus Ungarn und Galizien sind den deutsch-slavischen Provinzen zuzuweisen.

3. Vom 30. Dec. 1861 (k. k. L. R. Z. 12282.) Die Herausgabe eines Verordnungsblattes für das Kronland Schlesien in 3 Sprachen bei Anton Pawlitschek in Troppau.

b. Lehr- und Hilfsbücher.

1. Vom 7. August 1861 (k. k. St. M. Z. 7489 C. U.) veröffentlicht ein Verzeichnis der deutschen Lehr und Hilfsbücher für Gymnasien.

2. Vom 29. Aug. 1861 (k. k. St. M. Z. 8004 C. U.) erklärt die im Verlage des Friedrich Tempsky in Prag unter dem Titel „Antologie z novočeské literatury pro vyšší gymnasia“, sestavil Fosef Jireček für zulässig an Obergymnasien.

3. Vom 31. Aug. 1861 (k. k. St. M. Z. 7479 C. U.) empfiehlt den Atlas von Heinrich Kiepert für die alte Geschichte in 8 Blättern, mit Titeln und Namen in lateinischer Sprache, zum Schulgebrauch.

4. Vom 12. December 1861 (k. k. L. R. Z. 11867,) unter Hinweisung auf den k. k. St. M. E. vom 12. Aug. 1861, Z. 9271, wird die 2. Abteilung des 2. Bandes des poln. Lesebuches für Ober-Gymnasien: Wypisy polskie dla użytku klas wyższych w. c. k. szkołach gymnazyalnych, zum Unterrichtsgebrauche empfohlen.

5. Vom 28. Dec. 1861 (k. k. St. M. Z. 11199 C. M.) empfiehlt die böhmische und polnische Ausgabe der kurzen Reichs- und Länderkunde des Kaisertums Oesterreich.

6. Vom 3. Febr. 1862 (k. k. St. M. Z. 79489^0 C. U.) Die Geographie für Mittelschulen von Dr. W. S. Klum ist am ganzen Gymnasium zulässig.

7. Vom 1862 (k. k. St. M. Z. 2773^0 C. U.) Die in böhmischer Sprache erschienenen Religionsbücher u. z. Religionslehre, 3. Auflage und: Liturgik 2. Auflage sind zum Gebrauche zuzulassen.

VI. Das Baron Cselesta'sche adelige Convict.

Die Verhältnisse des Convictes haben sich seit 1858 nicht geändert.

Stiftsvorsteher sind:

Herr Dr. Philipp Gabriel, k. k. Gymnasialdirector, 1. Vorsteher.

Herr Franz Danel, k. k. Gymnasiallehrer, 2. Vorsteher.

Stiftsarzt ist: Herr Dr. Josef Fischer.

Stiftlinge:

1. Anton Ritter v. Schildenfeld; 2. Franz Waleček; 3. Sigmund Wagner; 4. Hugo Baron Bretfeld; 5. Jos. Hannold; 6. Carl Rothstock; 7. Ludwig Kössler; 8. Norbert Kaufmann; 9. Wilhelm Lobkowitz; 10. erledigt.

Kostzöglinge: 1. Moritz Ritter v. Harasowski; 2. Paul Gross.

Stiftsbedienter: Jos. Wrubl.

1 Hausmeister, 1 Köchin, 1 Stuben- und Küchenmagd.

Personalstand des Convictes anno 1862 18 Personen.

VII. Chronik des Schuljahres 1861-2.

Am 1. October 1861: feierliche Eröffnung des Schuljahres 1861-2 mit dem h. Geistamte. Nachher Verlesung der Schulgesetze in Gegenwart des Lehrkörpers.

Am 4. October 1861: feierlicher Gottesdienst in der Stadtpfarrkirche aus Anlass des A. H. Namensfestes Sr. k. k. Apost. Majestät Franz Josef I.

Am 19. November 1861: feierlicher Gottesdienst in der Gymnasialkirche aus Veranlassung des A. H. Namensfestes Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth — mit einem Ferialtage.

Am 1. März 1862: Schluss des ersten Semesters mit Verteilung der Semestralzeugnisse. Ferien vom 1—7 März.

Am 31. März bis inclusive 5. April 1862 wurde das Gymnasium vom k. k. Schulrathe und Gymn.-Inspector, Herrn Andreas Wilhelm visitiert.

Am 10. 11. 12. April 1862: Religiöse Exercitien der Charwoche. Am Schlusse derselben Beicht und Communion der Lehrer und Schüler. Ausserdem wurden die Gymnasialschüler noch viermal während des Schuljahres zur Beichte geführt.

Am 21. Juni 1862: feierliches Hochamt in festo S. Aloysii.

Am 31. Juli 1862: wird der öffentliche Unterricht geschlossen. Nachher folgt das feierliche „Te Deum laudamus“ in der Gymnasialkirche mit der Verteilung der Prämien und Schulzeugnisse. Zugleich findet die Verkündigung der Rangordnung der Schüler nach den Finalleistungen in allen Classen durch die Herrn Ordinarien statt.

Das *Schuljahr 1862—3* beginnt am *1. October l. J.* mit einem feierlichen h. Geistamte um 8 Uhr früh. Zur Aufnahme der Schüler, welche mit ihren Eltern zu erscheinen oder eine schriftliche Erklärung derselben mit dem Ansuchen um Aufnahme vorzuzeigen haben, ist der gefertigte k. k. Gymnasialdirector am 28. 29. 30. September d. J. bereit.

Die darauf bezüglichen Aufnams-, Nachtrags- und Wiederholungsprüfungen werden am 1. und 2. October für alle Classen abgehalten werden.

Dr. Gabriel.

