

## NDB-Artikel

**Marx, Adolph Bernhard** Musiktheoretiker, Musikpädagoge, Komponist, \* 15.5.1795 Halle/Saale, † 17.5.1866 Berlin. (israelitisch, dann evangelisch)

### Genealogie

V Samuel Moses, Dr. med., Arzt in H.;

M N. N.;

• Dessau 1838 Marie Therese (\* 1820, isr., seit 1836 ev.), T d. Kaufm. Salomon Cohn in Dessau u. d. Fanny Schönig;

1 S, 3 T.

### Leben

M. studierte zunächst in seiner Geburtsstadt Jura und absolvierte das Referendariat am Oberlandesgericht in Naumburg. Der in Halle, gemeinsam mit Carl Loewe, genossene Musikunterricht bei →Daniel Gottlob Türk|prägte ihn entscheidend; die weitere musikalische Ausbildung erfolgte im wesentlichen autodidaktisch. In Berlin wandte er sich mehr und mehr der Musik zu und übernahm 1824 den Posten des Chefredakteurs an der 1824 gegründeten Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung (bis 1830).

1828 wurde M. an der Univ. Marburg zum Dr. phil. promoviert und hielt in den folgenden Jahren Vorlesungen an der Berliner Universität (1830 ao. Professor). Er war damit nach G. Breidenstein der zweite Vertreter des jungen akademischen Faches Musikwissenschaft in Deutschland. 1832 wurde er außerdem mit der Aufgabe des Universitätsmusikdirektors betraut. 1837-47 erschien sein schriftstellerisches Hauptwerk, die vierbändige „Lehre von der musikalischen Komposition“ mit zahlreichen Neuauflagen (1871-87 bearb. v. H. Riemann). 1841 wurde sein bedeutendstes musikalisches Werk, das Oratorium „Moses“ veröffentlicht. Die Weigerung Mendelssohns, dieses Werk zur Uraufführung zu bringen, wurde zur Ursache des Bruches zwischen den ehemaligen Freunden. Gemeinsam mit J. Stern und Th. Kullak gründete M. 1850 die Berliner Musikschule, aus der später das „Sternsche“ oder „Städtische“ Konservatorium hervorging. Er zog sich jedoch bereits 1856 von diesen Verpflichtungen zurück. Durch sein Augenleiden behindert, widmete sich M. in den letzten Jahren überwiegend der musikhistorischen Forschung mit den Schwerpunkten Gluck und Beethoven sowie der Behandlung musiksoziologischer, -pädagogischer und -ästhetischer Probleme seiner Epoche.

M. war wohl der einflußreichste Kompositionstheoretiker des 19. Jh. Seine Kompositionslehre wurde zur Pflichtlektüre aller, die sich um theoretische Einsicht in die Musik bemühten. Erst M. machte „Komposition“ zu einem Lehrgegenstand im umfassenden Sinn. Vor ihm verstand man darunter überwiegend die getrennt voneinander behandelten Gebiete des Kontrapunktes und der Harmonie- bzw. Akkordlehre. Demgegenüber steht bei M. die Form als Erscheinungsweise des Geistigen im Zentrum. In der „Formenlehre“ (der Begriff stammt von M.) werden die musikalischen Formen nicht nur deskriptiv nebeneinandergestellt, sondern sie bilden ein einheitliches System, in welchem aus den einfachen „Liedformen“ fortschreitend die differenzierteren abgeleitet werden. Übereinstimmend mit der herrschenden Ästhetik der Zeit gipfelt das System in der Form des Sonatenhauptsatzes. Dieser systematische Aufbau sollte der Musiktheorie – im Sinne Hegels – den Charakter einer Wissenschaft verschaffen, obwohl die systematische Genese der Formen häufig im Widerspruch zum tatsächlichen musikgeschichtlichen Verlauf steht. M.s Theorie wurde von ihm zwar durchweg an der Musik der Wiener Klassik (vor allem Beethovens) exemplifiziert, er reflektierte sie jedoch aus der Perspektive der eigenen Zeit, die auf die Klassik als auf eine vergangene Epoche zurückblickte. M. sah seine Kompositionslehre nicht als in sich abgeschlossen an, sondern als Grundpfeiler für ein viel umfassenderes „System der Musikwissenschaft“, zu dessen Ausarbeitung es jedoch nicht gekommen ist. Auch liegt in der Konzeption von M. das Ziel des kulturellen Fortschrittes in der Verbindung der Musik mit den anderen Künsten zu einer vernünftigen Einheit. Schließlich betrachtete er das entwickelte System der musikalischen Formen als ein Arsenal, das einzig dem adäquaten Ausdruck eines neuen Inhaltes diene und in jeder Hinsicht verfügbar und erweiterungsfähig sei. Darin wird die Nähe des nur vordergründig akademischen Lehrgebäudes zu jenen kompositorischen Tendenzen deutlich, die damals als Fortschrittsträger galten. Eine bedeutende Rolle spielte in M.s Wirken die Verbindung von musikalischer Theorie und Praxis. Im Zwiespalt zwischen der philanthropischen Verpflichtung zu musikalischer Volksbildung und dem Anspruch einer hochentwickelten „vernünftigen“ musikalischen Kunst fiel die Entscheidung zwar durchaus zugunsten der letzteren, doch bemühte sich M., den Abstand zwischen beiden Sphären nicht noch größer werden zu lassen.

### **Werke**

*Weitere W Kompositionen:* Oratorien u. einige geistl. u. kleinere weltl. Kantaten (*ungedr.*). – Lieder op. 2, 9, 13, 14, 22, 24, 1830-48;

Klavierwerke: Phantasien „Am Nordgestade“ op. 11, „Um Mitternacht“ op. 12 zu 4 Hd., 1844/45;

Große Sonate in A-Dur op. 16, 1846. – *Schriften:* Die Kunst d. Gesanges, prakt.-theorel., 1826;

Über Malerei in d. Tonkunst, Ein Maigruß an d. Kunstphilosophen, 1828;

Allg. Musiklehre, 1839;

Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit, 1841;

Die Musik d. 19. Jh. u. ihre Pflege, Methode d. Musik, 1855;

L. v. Beethoven, Leben u. Schaffen, 1859;

Gluck u. d. Oper, 1863;

Anleitung z. Vortrag Heethovenscher Klavierwerke, 1863;

Erinnerungen, Aus meinem Leben, 1865.

## **Literatur**

ADB 20;

L. Hirschberg, Der Tondichter A. B. M., in: Sammelbde. d. Internat. Musikges. 10, 1908/09, S. 1-72;

G. Kähler, Stud. z. Entstehung d. Formenlehre in d. Musiktheorie d. 18. u. 19. Jh., Diss. Heidelberg 1958;

H. Kirchmeyer, Ein Kapitel A. B. M.: Über Sendungsbewußtsein u. Bildungsstand d. Berliner Musikkritik zw. 1824 u. 1837, in: Btrr. z. |Gesch. d. Musikauffassung im 19. Jh., hrsg. v. W. Salmen, 1965, S. 73-101;

A. Edler, Zur Musikauffassung v. A. B. M., ebd., S. 103-12;

K.-E. Eicke, Der Streit zw. A. B. M. u. G. W. Fink um d. Kompositionslehre, 1966;

F. Ritzel, Die Entwicklung d. Sonatenform im musiktheoret. Schrifttum d. 18. u. 19. Jh., 1969;

A. Forchert, A. B. M. u. s. Berliner Allg. musikal. Ztg., in: C. Dahlhaus (Hrsg.), Stud. z. Musikgesch. Berlins im frühen 19. Jh., 1980, S. 381-404;

C. Dahlhaus, Gesch. als Problem d. Musiktheorie, ebd., S. 405-13;

ders., Ästhet. Prämissen der „Sonatenform“ bei A. B. M., in: Archiv f. Musikwiss. 41, 1984, S. 73-85;

ders., Die Musiktheorie im 18. u. 19. Jh., 1. T., 1984;

M. Roske, Zur Bedeutung v. A. B. M. in d. Gesch. d. Musikpäd., in: Musikpäd. Forschung 6, 1985, S. 209-16;

MGG VIII;

Riemann;

The New Grove;

Enc. Jud. XI (*P*).

### **Portraits**

in: Allg. Musikal. Ztg. 50, 1848, Beil.

### **Autor**

Arnfried Edler

### **Empfohlene Zitierweise**

, „Marx, Adolph Bernhard“, in: Neue Deutsche Biographie 16 (1990), S. 321-323  
[Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/.html>

## ADB-Artikel

**Marx:** *Adolf Bernhard M.*, nominell der Begründer der modernen Harmonie- und Compositionslehre, war nach dem Register der israelitischen Gemeinde in Halle am 15. Mai 1799 geboren, sein Vater dagegen behauptete, daß er am 28. November 1795 geboren sei. Der Vater war Arzt und ein Freigeist, trotzdem blieb er der jüdischen Gemeinde getreu, denn, sagte er, man müsse sich den bürgerlichen und religiösen Gesetzen äußerlich unterwerfen, und da die eine Religion so viel Mängel habe wie die andere, so sei es deshalb ganz gleich, welcher Religionsgemeinde man angehöre (Marx, Erinnerungen aus meinem Leben). Ebenso eigenartiger Natur waren auch seine Erziehungsprincipien; obgleich er seinen Sohn zum Juristen bestimmt hatte, trieb er ihn dennoch an, sich in allen anderen Fächern umzusehen, und so mußte er medicinische Bücher aus des Vaters Bibliothek lesen, mußte Zeichnen, Malen, Musik betreiben u. a. m. Bei seinem guten Kopfe pflanzte er sich dadurch eine Unmasse Wissen und Fertigkeiten ein, die ihm aber das Lebensziel eher ferner als näher rückten; dazu kam noch die Verarmung der Familie und M. sah sich genöthigt das Studium der Rechte ernsthafter zu betreiben und daneben noch für seinen Lebensunterhalt zu sorgen. Wahrscheinlich gab er Musikunterricht, obgleich er sich in seiner Selbstbiographie darüber nicht ausspricht. Musik übte eine mächtige Anziehungskraft auf ihn aus und schon als Gymnasiast beschäftigte er sich mit Componiren, obwol er bis dahin noch keinen regelrechten Musikunterricht erhalten hatte. Nach einem glänzenden juristischen Examen kam er als Auscultator nach Naumburg; doch sowol das gesellige Leben als die Juristerei überhaupt, auch die Unbeliebtheit, die er sich durch sein Wesen bei seinen Vorgesetzten zugezogen hatte, verleiteten ihm Naumburg in dem Maße, daß er eine Versetzung nach Halle wünschte. Obgleich er sich zu jeder vacanten Richterstelle meldete, wurde er doch stets übergangen. Er reichte nun dem Minister eine juristische Arbeit ein: „Ueber den Beruf unserer Zeit zur Gesetzgebung“, die sich gegen Savigny's berühmte Abhandlung richtete und erhielt vom Minister das Versprechen, daß seinen Wünschen willfahrt werden solle. Man bot ihm eine Richterstelle in Wittenberg an, da aber zu gleicher Zeit auch eine in Halle frei ward, schlug er die erstere aus und wünschte die zweite. Dies wurde ihm aber übel vermerkt. Er reicht seine Entlassung ein und geht an das Kammergericht zu Berlin. Weit mehr als seine juristische Stellung beschäftigt ihn aber die Musik und die eingetretene Mußzeit benutzt er um eine Oper zu schreiben, zu der er sich selbst den Text abfaßt. Arm wie Hiob muß er der Billigkeit halber in der Ladenstube eines Schusters in Berlin wohnen und neben dem Feilschen des Schuh und Stiefel kaufenden Publikums schreitet seine Oper rüstig vorwärts. Auch am Kammergericht gewährt man ihm nicht diejenige Stellung, die er wünscht und verweist ihn auf die Provinzen. Trotz aller Noth nimmt er den Abschied, kehrt der Juristerei den Rücken und widmet sich ganz der Musik. Ein Cursus bei Türk in Halle und der Umgang mit Naue waren eigentlich die einzigen Vorbereitungen zum neuen Lebensberufe. Hier, in Berlin, machte er nun eine Bekanntschaft, die für seine fernere Wirksamkeit von großer Bedeutung werden sollte. Logier war soeben von London auf Wunsch des preußischen Ministeriums nach Berlin gekommen, um seine Wundermethode praktisch daselbst

einzuführen. Logier und M. waren verwandte Naturen, nur gebrauchte der eine seine Geisteskräfte vorzüglich als Praktiker, während sie der andere als Theoretiker verwendete. Logier (vgl. Bd. XIX S. 110) brachte ein in englischer Sprache abgefaßtes und gedrucktes Buch „System der Musikwissenschaft und der musikalischen Komposition“ mit und ersuchte M., dasselbe ins Deutsche zu übersetzen. Marx' eigene Darstellung ist für ihn so bezeichnend, daß ich die Stelle aus seinen „Erinnerungen“ citire: „Ich befand mich unter den Hausfreunden Logier's, als mich derselbe eines Tages aufforderte, sein im Englischen erschienenenes Lehrbuch ins Deutsche zu übersetzen und obgleich ich erklärte, daß ich Englisch gar nicht verstände, so erwiederte er mir, das thut gar nichts, Sie werden das schon machen, nöthigenfalls wird Lichtenstein (der Zoologe) Ihnen Rath geben. Ich übersetzte das Lehrbuch ohne Rath's zu bedürfen und liegt es in der deutschen Ausgabe des Systems (1827) dem Publikum vor.“ Obgleich M. es nicht eingesteht, daß Logier ihm die Augen geöffnet und den Weg gezeigt hat, den er zu gehen hatte, so zeigt ein Vergleich zwischen Logier und M., daß letzterer auf den Lehren des ersteren fußt, sie aber in freier und weiterer Weise ausgearbeitet und verwerthet hat. Logier's Buch ist ein Werk von wenig Bogen, das von Marx dagegen besteht aus vier dickleibigen Büchern. Die Harmonielehre auf die Naturtöne begründet zu haben ist Logier's Verdienst, ebenso daß die Tonleiter als Grundmelodie aufgestellt und daran die Weiterbildung geknüpft ward. Beide Grundideen, die maßgebend für die moderne Compositionslehre geworden sind und als deren Begründer M. angesehen wird, gehören Logier und nicht M. an. M. selbst schreibt freilich das Verdienst sich allein zu und sagt in seinen Erinnerungen in seiner ihm eigenen blumenreichen Ausdrucksweise: „Ich unterrichtete ein junges schönes Mädchen, Fräulein Romberg, die ich mit der alten schalen Speise vom Accord- und Umkehrungswesen und den Ziffermysterien bekannt machte. Etwas anderes kannte man damals nicht. Als sie mir aber am Schlusse des ersten Monats ein Röllchen harter Thaler in die Hand drückte, meinte ich in die Erde sinken zu müssen; mich überkam das volle Gefühl eines ertappten Diebes.“ Nachdem er sich in schwärmerischer Weise über das „liebliche Wesen“ ergangen hat, fährt er fort: „Was wollte sie denn? sie begehrte Aufschluß über das inwendige Leben in unserer Kunst. Sie wollte schauen, wenn nicht vielleicht Hand dabei anlegen, wie das flüchtige Tonelement im Menschengenosse feste Gestalt erhielte.“ Weiter spricht er von seinen Kämpfen, wie er das wol erreichte und sagt dann: „Endlich schaute ich klar die Wege des Lebens, die Melodien der einen oder mehreren Stimmen, wie sie seligen Friedens voll sich zu einander gesellen, oder im Hader alles irdischen Daseins gegeneinander sträuben und kämpfen. So entstand meine Compositionslehre.“ Logier mußte aus noch unbekanntem Gründen Berlin verlassen und lebte, fast verschollen, in Dublin in Irland. M. hatte daher freies Feld, doch erst 1837 veröffentlichte er den ersten Band seiner Compositionslehre, der bald alle übrigen Lehrbücher verdrängte und wol an 20 Jahre und mehr die Alleinherrschaft ausübte.

Gleich in die erste Zeit seines Berliner Aufenthaltes, als er die Juristerei aufgab, muß die Herausgabe der „Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ fallen und ihm wol die nöthigen Existenzmittel gewährt haben, denn außer der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung gab es zu dieser Zeit kein anderes Organ, und da letztere in sehr einseitiger und oft langweiliger Weise redigirt wurde, so mag das Erscheinen einer neuen Musikzeitung, die so

trefflich geschrieben und geleitet wurde, wol allgemeines Aufsehen gemacht haben. M. selbst spricht sich darüber nicht aus, doch füllte sie damals sein ganzes Wesen aus, wie aus den Erinnerungen zu ersehen ist. Desto eher trat aber auch die Ermattung ein, denn da er der Sache scharf zu Leibe ging und weder Groß noch Klein schonte, so wuchsen ihm die Unannehmlichkeiten über den Kopf und schon nach sieben Jahren ließ er sie eingehen. Zum Theil lag es auch in seinem Wesen. Wenig geneigt zur Polemik, lag ihm das höhere Ziel als Componist und Theoretiker seine Kräfte zu verwerthen mehr am Herzen, als mit aller Welt in Streit und Hader zu liegen und schließlich die Welt doch nicht zu bessern.

Schon im J. 1827 bereitete er sich für die akademische Laufbahn vor, promovirte behufs dessen zum Dr. phil. an der Universität Marburg und hielt sodann Vorlesungen über Musik an der Berliner Universität. Seine ersten Zuhörer waren die heute bekannten Männer Franz Commer, Flodoard Geyer und August Haupt. M. war ein guter Redner, aber schlechter Lehrer, so leicht wie ihm das Wort in gewählter Form von der Zunge floß, so schwer wurde ihm, dem Schüler praktisch seine Lehren in Noten zu übersetzen, und gerade so wie er von Zelter sagt, bei dem er einst einige theoretische Lectionen genommen hatte: er hilft sich oft beim Unterricht mit Redensarten, wo er selbst den Grund nicht anzugeben weiß; so versteckte M. seine Unbehilflichkeit im schnellen Selbstschaffen durch viel Worte, die dem Schüler wenig Nutzen brachten. Charakteristisch für Marx' Wesen ist folgender Vorfall. Ein Schüler brachte ihm eine Arbeit und M. findet bei der Durchsicht nur die vorkommenden falschen Fortschreitungen in Quinten und Octaven. Der Schüler, gereizt durch die kleinlichen Tadeln, fährt endlich heraus: Herr Professor! in Ihrem Choralbuch sind auch Quinten- und Octavenfortschreitungen. Ohne seine Ruhe zu verlieren ob der ungehörigen Einrede erwidert M.: „Mein Lieber, wenn Sie einst Professor sind, können Sie sich auch Quinten- und Octavenfortschreitungen erlauben.“

Im J. 1830 wurde er zum Professor ernannt und 1833 zum Musikdirector an der Berliner Universität. Seine Wirksamkeit als Theoretiker ist aber weniger in seiner Lehrthätigkeit als in seinen schriftstellerischen Werken zu suchen; obgleich er eine Zeitlang — durch seine gedruckten Werke — der gesuchteste Lehrer in Europa war und die Schüler aus allen Gegenden ihm zuströmten, so wußte er keinen Schüler so an sich zu fesseln, daß er bei ihm aushielt. Seine Weitschweifigkeit ermüdete den Schüler in einem Maße, daß er es vorzog einen weniger berühmten Lehrer aufzusuchen, als seine Zeit mit dem Anhören schöner Reden zu vergeuden. Obgleich fast jeder Lehrer die Marx'sche Compositionslehre seinem Unterricht zu Grunde legte, denn es gab damals nichts anderes, so ließ sich doch eben im gedruckten Buch der Kern leichter von der Schale trennen und die Weitschweifigkeiten bei Seite lassen.

Einschneidend in Marx' Leben ist der Umgang mit Felix Mendelssohn, dem sogar noch ein bis über das Leben beider hinausreichendes Nachspiel folgte. Mendelssohn, der mit Glücksgütern gesegnete, dem jede Muse an seiner Wiege ein Geschenk dargebracht hatte, umgeben von dem glücklichsten Familienleben, bildete zu M. in jeder Hinsicht einen scharfen Gegensatz. M., arm, ohne Familienleben, von Figur klein und unansehnlich, mußte sich mit

dem Leben in jeder Form herumschlagen und alles sauer erwerben. Jura hatte er studirt und Musik, was früher nur Nebensache war, sollte nun der Broterwerb werden und strebsam, wie er war, wollte er nicht unter den Letzten stehen. Die Natur, die ihn mit scharfem Verstande ausstattete, hatte ihm die Fantasie verwehrt; daher glaubte er mit dem Verstande alles beherrschen und erreichen zu können. In Mendelssohn's Hause verkehrte Alles, was Anspruch auf Geist und Bildung machte. Eine Empfehlung genügte, um das stets offene Haus zum Empfange bereit zu finden. So war auch M. ein ständiger Gast geworden und Felix, der in der Entwicklung begriffene, schloß sich dem schön und gewandt redenden feurigen M. innig an. Jede Arbeit wurde mit ihm besprochen, alles geprüft, gut geheißt, verworfen und so kam es, daß Mendelssohn's epochemachendes Werk, die Sommernachtstraum-Ouverture, unter Marx' Einfluß entstand und letzterer schreibt sich das Verdienst zu, den ersten Entwurf dazu umgestoßen und Mendelssohn auf den richtigen Weg geleitet zu haben. Es wird Niemanden einfallen dieses Verdienst M. abzusprechen, obgleich es von anderer Seite völlig geleugnet wird, es gibt aber auch zugleich den Schlüssel zu der späteren Verstimmung und völligen Trennung beider. M., sich seines Sieges bewußt, überschätzte seinen Einfluß in einem Maße, der über die Grenzen eines Rathgebers ging. Er drängte sich überall ein, wollte stets gehört sein und verlor dadurch das Vertrauen und die Zuneigung des Vaters Mendelssohn's und dann auch die des Sohnes. Gekränktes Ehrgefühl gab dann die äußere Veranlassung, das einst geliebte Haus zu meiden. So scharf und treffend M. die Arbeiten anderer zu beurtheilen verstand, so urtheilslos war er seinen eigenen Compositionen gegenüber. Um der unsäglichen Mühe willen, die sie ihm gemacht hatten, betrachtete er sie mit einer wahren Affenliebe, und während er Einwendungen gegen seine schriftstellerischen Arbeiten, die ihm von der Hand flossen, mit Bedacht aufnahm und prüfte, konnte er einen Tadel gegen seine Compositionen nicht vertragen. So zeigte auch einst M. ein solches Schmerzenskind, die Composition des 137. Psalms, Mendelssohn; dieser sagte dem Freunde arglos die reine Wahrheit, zwar etwas derb, doch Wahrheit ist selten süß. M. selbst wiederholt das Urtheil, wahrscheinlich um Mendelssohn's Urtheilslosigkeit zu beweisen, denn er veröffentlicht in seinen Erinnerungen auch ein Stück eines Oratorientextes, den einst Mendelssohn für ihn gemacht hat, nur um zu zeigen, wie schlechte Verse Mendelssohn schrieb. Dennoch, nach vielen Jahren, als Mendelssohn auf der Höhe seines Ruhmes stand und M. der anerkannte Theoretiker und Schriftsteller war, unternahm M. die Reise nach Leipzig, um Mendelssohn seinen Moses vorzuspielen und ihn zur Aufführung zu bewegen. Mendelssohn gab ihm merkwürdiger Weise dieselbe Antwort, die er ihm einst als Jüngling gegeben: „Das geht nicht, das ist nicht recht, das ist gar keine Musik“ und M. reiste enttäuscht, ergrimmt, wie er selbst sagt, nach Hause. Alle Hoffnungen ließ er hinter sich. Er hielt seinen Moses für das bedeutendste Werk, was je geschaffen, und die Welt, seine alten Freunde wollten das nicht anerkennen! Nach Hause gekehrt, nimmt er die einst von Mendelssohn empfangenen Briefe und vernichtet sie: dann erst ist ihm wieder wohl, nun ist jedes Band zwischen ihm und Mendelssohn zerrissen. So sehr sich M. auch bemüht, sich in seinen Erinnerungen über jede Kränkung erhaben zu stellen, so leuchtet doch überall der Unmuth hervor und damit eine Verkennung der Leistungen Mendelssohn's. So sagt er z. B. über den Paulus: „das Kunstwerk hat einen so vielfältigen Inhalt, und der Erfolg hat so vielerlei



Ursprung, daß der letztere keine Aufklärung gewährt über das erstere, sondern diese immer nur aus durchdringender Erwägung zu schöpfen ist.“ Kann man sich wol diplomatischer ausdrücken? Wer den Hintergrund dieses Urtheils nicht kennt, wenn man es überhaupt ein Urtheil nennen darf, findet kaum etwas Verhängliches darin, wer aber weiß, daß der Componist des Paulus den Moses des Kritikers nicht aufführen wollte, der liest zwischen den Zeilen. Das oben angedeutete Nachspiel setzte nach dem Tode beider (1869) Marx' Frau in Scene, als E. Devrient's Erinnerungen an Mendelssohn erschienen waren. Devrient läßt nur Weniges über Marx' Verkehr im Mendelssohn'schen Hause fallen, doch das Wenige ist so treffend, daß es allerdings die noch lebende Frau Marx', die nur aus dem Munde ihres Mannes das Verhältniß zwischen ihm und Felix Mendelssohn kannte, kränken konnte. Die kleine Entgegnung der Frau umfaßt nur 24 Seiten; sie stellt M. als den edelsten und neidlosesten Menschen dar und bestreitet alles, was Devrient über ihn sagt. Dorther erfahren wir auch die Antwort, die sich M. in Leipzig geholt hat und es wäre manches unklar geblieben, hätte die Frau geschwiegen.

Im J. 1837 verheirathete sich M., wie er selbst sagt, mit einem sehr schönen Mädchen. Wie er dieselbe in seine Geistesthätigkeit einweihte, theilt er uns S. 186 seiner Erinnerungen in Worten mit, welche seine Eitelkeit offen genug zeigen. Ich zeigte, so schreibt er, meiner Frau die Bilder Correggio's, Tizian's u. a. und „sie hörte meinen tiefsinnigen Auseinandersetzungen andächtig zu.“ In gleich unverholener Selbstbewunderung schreibt er S. 161 über seine ersten Compositionsversuche: „die Zeit für vollendete Werke war noch nicht gekommen.“ Bei einer so ausgeprägten Eigenliebe mußte er sich freilich schmerzhaft durch jedes tadelnde Urtheil getroffen fühlen, und wie sehr ihm sein Leben dadurch verbittert wurde, zeigen folgende Feilen (II, 217): „Mein Oratorium Moses erlangte nicht die Ausbreitung, welche nöthig gewesen wäre, damit es im Volke feste Wurzel bleibend fasse. Dieser Schlag traf mich tiefer als je einer. Ich hatte mein Werk als den Grundstein betrachtet, auf dem ich weiter bauen könne und alle meine Hoffnungen und Bestrebungen wurden dadurch vernichtet.“ Bei seinen weitverzweigten Verbindungen und dem Einflusse, den er damals ausübte, erreichte er dennoch drei öffentliche Aufführungen desselben. Die erste in Breslau; obgleich sich Mosewius, der damalige Dirigent der Singakademie, anfänglich ablehnend gegen das Werk verhielt, wußte ihn doch M. in solchem Maße dafür zu interessiren, daß er sein Urtheil vollständig änderte, das Werk einstudirte, ausführte und dann noch im dortigen wissenschaftlichen Verein einen Vortrag darüber hielt. Breitkopf & Härtel druckten dasselbe und M. hatte die Genugthuung, daß es eine Zeitlang angezeigt, besprochen, aber auch leider hart getadelt wurde. Unterwirft man heute den Klavierauszug einer kritischen Prüfung, so ist man erstaunt, wie ein so kluger und scharfer Beurtheiler anderer Kunstwerke über sich selbst ein so wenig freies und richtiges Urtheil haben konnte. Weder Erfindung noch die technische Behandlung ist irgendwie hervortretend und die Singstimmen werden in einer Weise mißhandelt, daß es allerdings der vollen Beredtsamkeit Marx' bedurft haben muß, um den Chor zum Weitersingen zu bewegen. Von seinen übrigen Compositionen liegt mir noch eine große Sonate für Pianoforte, opus 16, vor. Lang ist sie und die Themata treten mit komischer Prätension auf, aber ihre Taschen sind leer und die Kunst ihres Erzeugers reicht nicht so weit, ihnen durch eine contrapunktische Ausstattung nur einige Lebensfähigkeit zu

geben. Die Nachbildung Beethoven's fällt in die Augen, desto abschreckender wirkt aber der nie fehlende Passagenkram, der vielmehr an Kalkbrenner und Consorten erinnert.

Ins J. 1850 fällt die Errichtung der „Berliner Musikschule“, später umgetauft in „Berliner Conservatorium“. Es hatten sich zu diesem Behufe Th. Kullack, Jul. Stern und M. verbunden, indem ersterer den Klavierunterricht, der andere den Gesang- und M. den theoretischen Unterricht leitete. 1856 schied M. aus dem Verbande und vermied von da an jegliches öffentliche Auftreten. Seine schriftstellerischen Arbeiten, die sich immer mehrenden Auflagen früherer Werke und Privatunterricht sicherten ihm eine sorgenfreie Existenz und so schied er arbeitsam bis zum Schlusse seines Lebens am 17. Mai 1866 aus dieser Welt.

Marx' Verdienste bestehen nicht nur darin, als Theoretiker in neue Bahnen gelenkt zu haben, sondern er war auch ein eifriger und feuriger Kämpfer für die Classiker, die damals wenig bekannt waren und noch weniger in Achtung standen. Schon in seiner Musikzeitung bahnt er das Verständniß für Beethoven an, später ist er ebenso eifrig bemüht, Sebastian Bach und besonders Gluck durch Schrift und neue Ausgaben ihrer Werke bekannt zu machen. M. ist der Erste der es wagt, Beethoven's letzte Werke, die allgemein für unverständlich und überspannt gehalten wurden, zu erklären und ihre Schönheiten hervorzuheben. Vor ihm waren Fétis und Oulibichef mit ihren absprechenden Urtheilen die einzigen, die über Beethoven's letzte Werke geschrieben hatten. Es gehörte Marx' volles Selbstbewußtsein dazu, um gegen alle Welt sein Urtheil abzugeben. Er schreibt z. B. im 1. Bande Seite 29 seiner Beethoven-Biographie gegen diejenigen, die Beethoven Formlosigkeit vorwerfen oder sagen. Beethoven habe die Form zerbrochen: „Beiden Aussprüchen liegt derselbe Irrthum zu Grunde: die Form vom Inhalt zu trennen, sie als etwas ein für allemal Festgestelltes, dem Inhalt fremdes oder gar zwängend und feindlich gegenüberstehendes anzusehen, während sie nichts Anderes als Gestaltung dieses Inhalts, und ohne sie nichts als nebelhaft unbestimmtes Schwanken und Schweben der Seele vorhanden ist, ohne faßbaren Inhalt und ohne andere Wirkung, als gleiche traumhafte und folgenlose Regungen und Wallungen. Beethoven hat bestimmten Inhalt zu offenbar gehabt und darum bestimmte Formen; aber diese Formen sind ihm nicht äußerliche Spaliere und Schranken geworden, wie dem unerweckten handwerklichen Tonsetzer, oder wie die Formeln eines Philosophen für nachsprechende Schüler, sondern sein Geist hat sich in ihnen lebendig befunden, sich in ihnen erkannt, da sie nur der Vernunft der Sache, die in ihm selber gewaltet entspringen und mit der eignen Entwicklung sie selber weiter entfaltet“. Ebenso verständnißvoll und mit seinem scharfen Verstande alle Schönheiten erkennend, hat er die letzten Quartette Beethoven's bis ins Einzelne beurtheilt und man staunt über seinen Fleiß und seine Erkenntniß umsomehr, als zu seiner Zeit keine Quartettisten sich an die Werke heranwagten. Die Virtuosen waren damals zu einseitig auf das Glänzende bedacht und für andere Spieler waren diese Quartette allerdings zu schwer, selbst wenn sie den guten Willen gehabt hätten. M. war daher nur auf das Lesen der Partitur angewiesen und man staunt über seine Belesenheit und richtige Urtheilskraft. Auch die letzten Sonaten Beethoven's beurtheilt er mit demselben seinen Verständniß. Neben Beethoven war es besonders Gluck,

dem er seine ganze Liebe zugewandt hat und den er manchmal sogar über Beethoven stellt. Ob mit Recht, möge folgende Stelle beweisen; er schreibt in seiner Biographie Bethoven's (I, 328): „Beethoven konnte sich Gluck, an dem jede Faser ihm fremd war — bis auf die schlagfertige Thatkraft des Rhythmus vielleicht (sic?) — nicht anschließen“. Gluck und Beethoven gingen so verschiedene Wege, daß ein Vergleich geradezu unmöglich ist und nur zu solchen irrigen Urtheilen führen kann. Sein „Gluck und die Oper“, in 2 Bänden, ist mit derselben Sorgfalt und treffenden Charakteristik geschrieben und sind beide Biographien als die Vorläufer einer Kunstgattung zu betrachten, worin die Deutschen bis heute noch unübertroffen dastehen. Sowie M. Sebastian Bach durch Schrift und Herausgabe wenig bekannter Werke zu verbreiten strebte, so verehrte er auch Händel, und er giebt in seinen Erinnerungen selbst an, daß der Messias von Händel einen so großen und hinreißenden Eindruck schon in jungen Jahren auf ihn ausgeübt habe, daß er aus Schwärmerei für Händel's Messias vom Judenthum zum Christenthum übergetreten sei, worüber freilich sein Vater, trotz seiner freigeistigen Grundsätze, sehr erzürnt war.

M. kann man mit Recht den Begründer der modernen Musikschriftstellerei nennen. Seiner eleganten und flüssigen Schreibweise ist es meist zu danken, daß wir der trockenen und langweiligen Manier der früheren Zeit entrückt sind und die Musikschriftstellerei einen so lebensfähigen Aufschwung nahm, daß selbst das gebildete Publikum Theil daran nahm und vorgebildet wurde, die großen deutschen Meister schätzen und verstehen zu lernen.

### **Literatur**

Seine zahlreichen schriftstellerischen Arbeiten und Compositionen sind bis zum Jahre 1860 sehr sorgsam in von Ledebur's Tonkünstlerlexikon Berlins verzeichnet. Sein Leben und Schaffen Beethoven's ward von Behncke 1884 in 4. Auflage, die „Anleitung zum Vortrage Beethoven'scher Clavierwerke“ von demselben 1875 in 2. Auflage herausgegeben.

### **Autor**

*Rob. Eitner.*

### **Empfohlene Zitierweise**

, „Marx, Adolph Bernhard“, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1884), S. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/.html>

---

02. Februar 2024

© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

---