

JOANNA GIEL
Uniwersytet Wrocławski

Max Kalbeck a Eduard Hanslick. Próba rekonstrukcji wspólnych założeń estetycznych w odniesieniu do muzyki

1. Estetyka a recepcja muzyki

„Estetyka muzyki jest niepopularna”¹ — tym zdaniem Carl Dahlhaus rozpoczyna swoje dzieło *Die Idee der absoluten Musik* (1978), stanowiące jedno z najbardziej wpływowych pism z zakresu estetyki muzyki powstałych w XX wieku. Teza wyjściowa autora może wynikać z obserwacji, że większość osób woli muzykę przeżywać, niż się nad nią zastanawiać. Refleksja nad muzyką wydaje się zbyteczna, a bynajmniej nie warunkuje naszego bezpośredniego zmysłowo-emocjonalnego jej odbierania. Niechęć do estetyki (nie tylko estetyki muzyki) ma w kulturze niemieckiej ponadstuletnią tradycję. Krytycznie wobec estetyki wypowiadał się Friedrich Nietzsche. W opublikowanej w 1872 roku rozprawie *Narodziny tragedii z ducha muzyki*² definiuje on muzykę jako wyraz pierwiastka dionizyjskiego, który — będąc pierwiastkiem dominującym, posiadającym moc destrukcyjną — stanowi o początku sztuki. Paradoksalnie można zauważyć, że nie tylko Nietzsche, lecz także Heidegger, Derrida czy Rosenstein, rozwijając swą krytykę estetyki, przyczyniali się do rozwoju tego dyskursu, uprawiając estetykę na metapoziomie. Estetyka muzyki w rozumieniu refleksji nad muzyką jest jedną z najmłodszych subdyscyplin filozoficznych. Uchodzi ona za materię trudno przystępną. Zdaje się podrzędna wobec muzyki — pewnie można by ją było nawet zignorować. Jednak gdy przyjrzeć się się spolaryzowanej recepcji dzieł muzycznych, zorientowanej wokół paradygmatu

¹ C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1994, s. 7.

² Rozprawa *Narodziny tragedii z ducha muzyki* była pierwotnie dedykowana Richardowi Wagnerowi. Z czasem jednak Nietzsche odżegnuje się od Wagnera, czego wyrazem jest usunięcie dedykacji i publikacja pism polemicznych *Der Fall Wagner* oraz *Nietzsche contra Wagner*. Por. *Texte zur Musikästhetik*, F. von Ammon, E. Böhm (Hrsg.), Stuttgart 2011, s. 212–225.

„muzyki absolutnej” na obszarze niemieckojęzycznym w drugiej połowie XIX wieku, okazuje się, że między recepcją dzieł muzycznych a estetyką muzyki istnieje złożony związek, a jego ignorowanie — i ignorowanie estetyki muzyki — byłoby redukowaniem zjawisk zachodzących w świecie muzyki.

Wspomniana spolaryzowana recepcja skoncentrowana wokół „muzyki absolutnej” była w istocie polemiką dwóch nurtów estetycznych w muzyce: neoromantycznego i pozytywistycznego. Można ją sprowadzić do dwóch zasadniczych opozycji: do klasycznego sporu w estetyce odnośnie do formy i „treści” kompozycji oraz do dyskusji, w jakim stopniu muzyka jest odrębną dziedziną sztuki, wymagającą sformułowania odrębnych kategorii estetycznych, a w jakim stapia się w jedność wraz z innymi dziedzinami sztuki. Można zatem mówić o starciu się (neo)romantycznego przekonania o syntezie sztuk z przekonaniem dziewiętnastowiecznych formalistów o potrzebie ponownego wyznaczenia granic między poszczególnymi dziedzinami sztuki i podkreślenia autonomii każdej z nich. Obie kwestie będą przedmiotem zaprezentowanej tu analizy. Celem niniejszego artykułu jest rekonstrukcja estetycznych założeń Maxa Kalbecka na podstawie wybranych krytyk muzycznych i usytuowanie Kalbecka w świetle sporu między nurtem (neo)romantycznym a formalnym w estetyce muzyki. Jednocześnie jest to próba pokazania wieloznaczności estetycznego formalizmu, za którego twórcę uważa się austriackiego muzykologa Eduarda Hanslicka, i odczytania tego nurtu w sposób mniej radykalny.

2. Perspektywy badawcze twórczości Maxa Kalbecka

Max Kalbeck (1850–1921), zajmując w swoim czasie posadę krytyka muzycznego w najważniejszych dziennikach we Wrocławiu: „Schlesische Zeitung”³ i „Breslauer Zeitung”⁴, a następnie krytyka muzycznego (a także krytyka teatralnego i felietonisty) czołowych periodyków wiedeńskich: „Wiener Allgemeine Zeitung”⁵, „Presse”⁶, „Neues Wiener Tagblatt”⁷, pozostawił po sobie ogromną liczbę artykułów, felietonów, recenzji muzycznych, publikowanych na łamach tych gazet, ale również w postaci osobnych wydań książkowych⁸. Muzyczne krytyki Kalbecka mogą być dzisiaj cennym źródłem historycznym dla badaczy życia muzycznego — z jednej strony dostarczają informacji, jacy soliści i jakie zespoły odgrywały wówczas wiodącą rolę we Wrocławiu i w Wiedniu oraz jakie dzieła cieszyły się naj-

³ Kalbeck obejmuje posadę krytyka muzycznego w „Schlesische Zeitung” w październiku 1874 roku i sprawuje ją do przeniesienia się do Wiednia w marcu 1880 roku.

⁴ Kalbeck związany był z „Breslauer Zeitung” od jesieni 1879 roku do chwili wyjazdu do Wiednia. Ostatnia wrocławska krytyka Kalbecka nosi datę 14 lutego 1880.

⁵ Kalbeck publikuje na łamach „Wiener Allgemeine Zeitung” w latach 1880–1883. Najpierw jako krytyk muzyczny, a od lipca 1880 roku również jako felietonista.

⁶ Kalbeck związany był z „Presse” w latach 1883–1890.

⁷ W 1886 roku Kalbeck obejmuje posadę krytyka teatralnego w „Neues Wiener Tagblatt”, pisząc felietony na temat wiedeńskiego Burgtheater. W grudniu 1895 obejmuje dodatkowo posadę krytyka muzycznego. Z „Neues Wiener Tagblatt” pozostanie związany do śmierci w 1921 roku.

⁸ Najważniejszy i najobszerniejszy artykuł Kalbecka to raport z festiwalu operowego w Bayreuth w 1876 roku. Pełna jego wersja ukazała się rok później we Wrocławiu: M. Kalbeck, *Das Bühnenfestspiel zu Bayreuth. Eine kritische Studie von Max Kalbeck*, Breslau 1877.

większą popularnością, z drugiej strony są równie istotne dla estetyki muzyki: pokazują, jakie koncepcje estetyczne ścierały się nawzajem i jakie koncepcje estetyczne reprezentował sam Kalbeck. Każda krytyka Kalbecka to opis wydarzenia wraz z głęboką, osadzoną w historii muzyki interpretacją artystyczną przedstawianej kompozycji, w połączeniu z opisem warsztatu danego twórcy. Kalbeck nie stworzył wprawdzie *stricte* teoretycznego dzieła na temat estetyki muzyki, jednak jego życie i twórczość pokazują ów silny związek między recepcją a estetyką muzyki.

Max Kalbeck urodził się we Wrocławiu i tutaj miała początek jego aktywność literacko-muzyczna, a także pierwsze publikacje⁹. Rozkwit twórczości Kalbecka nastąpił w Wiedniu, dokąd wyjechał w wieku 30 lat na zaproszenie Eduarda Hanslicka. Hanslick jest kluczem do zrozumienia muzycznej historii Kalbecka. W 1880 roku Hanslick, wówczas profesor w Katedrze Estetyki i Historii Muzyki Uniwersytetu Wiedeńskiego (katedrze zresztą przez siebie utworzonej), rekomendując dla „Wiener Allgemeine Zeitung” Kalbecka jako krytyka muzycznego, umożliwił mu debiut na publicystycznej scenie Wiednia przełomu wieków. Dla młodego Kalbecka była to ogromna szansa dalszego rozwoju i kariery — szansa, której nie zmarnował. Starszy od Kalbecka o 25 lat Hanslick, autor jednego z najważniejszych pism teoretycznych z zakresu estetyki muzyki *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), miał ogromny wpływ na kształtowanie się poglądów estetycznych wrocławianina. Był on dla Kalbecka nauczycielem i mentorem, później łączyła ich także wieloletnia przyjaźń. Z okresu 1880–1904 pochodzi obszerna korespondencja, którą prowadzili między sobą — stanowi ona zapis ich poglądów estetycznych, a także jest odzwierciedleniem ich serdecznych relacji¹⁰.

Kalbeck był publicystą, poetą, prozaikiem, tłumaczem, aktywnie biorącym udział w ówczesnym życiu artystycznym, a jednak znany jest dziś tylko wąskiemu gronu muzykologów. Tymczasem jego bogata i zróżnicowana twórczość może być punktem wyjścia badań nad różnymi zagadnieniami, na przykład na temat śląsko-austriackiego dialogu kulturowego. Po przeniesieniu się do Wiednia Kalbeck nie zaniechał kontaktów z rodzinnym miastem. We Wrocławiu nadal ukazywały się jego teksty¹¹; Kalbeck pielegnował też kontakty towarzyskie¹². Można przypuszczać, że „przenosił” austriackie motywy do rodzinnego Śląska oraz popularyzował motywy śląskie w dominującej wówczas kulturowo Austrii. Jego biografia i twórczość usytuowana na pograniczu kultur mogą służyć ukazaniu konsekwencji, jakie dla recepcji i oceny dzieł artystycznych ma zetknięcie się różnych tradycji. Studia idiograficzne nad twórczością Kalbecka, badające konkretne, szczegółowe wydarze-

⁹ Wydawniczy debiut Kalbecka nastąpił w 1870 roku: dzięki rekomendacji Karla von Holteia wydaje tomik wierszy *Aus Natur und Leben*.

¹⁰ Rękopisy korespondencji między Hanslickiem a Kalbeckiem znajdują się w Bayerische Staatsbibliothek München.

¹¹ Np. M. Kalbeck, *Richard Wagners's Parsifal*. Erste Aufführung am 26. Juli 1882 zu Bayreuth, besprochen von Max Kalbeck, Breslau 1883; *idem*, *Richard Wagner's Nibelungen*. Erste Aufführung vom 13. bis 17. August 1876 zu Bayreuth, besprochen von Max Kalbeck, dritte mit einem Vorworte vermehrte Auflage, Breslau 1883.

¹² Por. P. Szalsza, *Max Kalbeck we Wrocławiu*, [w:] *Max Kalbeck (1850–1921). Wiedeńczyk z Wrocławia. Ein Wiener aus Breslau*, P. Szalsza, R. Kaczmarek (red.), Wrocław-Dresden 2006, s. 56.

nia i zjawiska, mogłyby stanowić uzupełnienie ogólnego przedstawienia transferu kulturowego w odniesieniu do Austrii i Śląska.

3. Hanslick a formalizm estetyczny w muzyce

Eduard Hanslick uchodzi za twórcę estetycznego formalizmu w muzyce, a najczęściej przywoływaną w literaturze formułą z jego studium estetycznego *Vom Musikalisch-Schönen* jest sentencja „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik”¹³, czyli „brzmieniowe poruszenie form jest szczególną i jedyną treścią oraz przedmiotem muzyki”. Piękno muzyczne Hanslick rozumie jako „piękno leżące wyłącznie w tonach i ich artystycznym połączeniu, niezależne od treści pochodzącej z zewnątrz, wcale mu niepotrzebnej”¹⁴. Koncepcje (neo)romantyczne, głoszące, że „treścią” i ostatecznym celem muzyki jest wyrażanie uczuć oraz że muzyka stanowi eksplozję uczucia, wyrzucaną przez kompozytora bez udziału jego woli czy intencji artystycznych, spotkały się z odrzuceniem przez Hanslicka. Drugi rozdział jego studium estetycznego nosi programowy tytuł: „Uczucia nie są treścią muzyki”¹⁵. Nurt estetyczny zapoczątkowany przez Hanslicka uważa się zatem za kontrpunkt romantycznej estetyki uczuć.

Mimo że Hanslick wyraźnie odchodzi od estetyki uczucia, formułując estetykę formy, to jednak definiowanie uczucia i poruszanie kwestii uczuć w kontekście dzieł artystycznych (nie tylko muzycznych) zajmują w jego studium nie mniej miejsca niż pojęcie formy. Jeśli bliżej się temu przyjrzyć, okazuje się, że sława Hanslicka jako radykalnego formalisty, jako patrona „redukcyjnych” metod ujmowania dzieła muzycznego, jest powierzchowna i nie znajduje uzasadnienia w tym, co on sam napisał. Zdaniem Hanslicka uczucia (wbrew pewnemu wyobrażeniu) nie są ulokowane w duszy, lecz są ściśle związane z czynnikami fizjologicznymi, są uwarunkowane przedstawieniami i sądami rozumu, konkretnymi myślami. Przedstawienia, sądy, myśli dookreślają uczucie, warunkują jego istnienie. Dlatego muzyka — jak pisze Hanslick — nie jest w stanie przedstawić czy odtworzyć uczucia, ani przedmiotu uczucia, ani samego uczucia, gdyż myśli i uczucia leżą poza jej zasięgiem¹⁶. Nie należy jednak interpretować tego w ten sposób, że muzyka w koncepcji estetycznej Hanslicka w ogóle odżegnuje się od uczuć. Muzyka może przedstawić właściwości uczucia (dosł. „Adjectiva”), na przykład jego stronę dynamiczną — przez natężenie, potęgowanie, głośność, lub przeciwnie: przez słabnięcie, wyciszenie. Muzyka może także budzić uczucia — może wywoływać subiektywne wrażenie w odbiorcy. Związek uczucia z muzyką ujmuje Hanslick obrazowo następującym porównaniem:

¹³ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Darmstadt 1965 (unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854), s. 32 (polskie wyd.: E. Hanslick, *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, tłum. S. Niewiadomski, Warszawa 1903).

¹⁴ „Ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig und allein in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt”; E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, s. 73.

¹⁵ „Die Gefühle sind nicht Inhalt der Musik”; *ibidem*, s. 12.

¹⁶ Por. *ibidem*, s. 13.

„Myśli i uczucia płyną w żyłach regularnie pięknego ciała muzycznego jak krew. Nie one stanowią to ciało i nie one są też widoczne, lecz ożywiają to ciało”¹⁷.

Co (jeśli nie uczucie) jest jednak „treścią” muzyki? Czy w ogóle muzyka ma „treść”? Kategoria „treści” w odniesieniu do dzieła muzycznego jest niedookreślona — również Hanslick nadaje jej znaczenie metaforyczne. Mówi on o zestroju pewnych elementów składających się na konstrukcję dzieła muzycznego. Ów zestrój tworzy duchową treść tegoż dzieła¹⁸, wyrażony zaś zostaje charakterystycznym dla siebie językiem muzycznym, którego właściwością jest nieprzekładalność. Pod tym względem muzyka różni się od innych dziedzin artystycznych i między innymi dlatego potrzebuje odrębnego traktowania. Hanslick przywołuje przykład z malarstwa: wychodząca z morza Afrodyta pozostanie tą samą treścią czy symbolem przy różnorodnych formach jej przedstawienia¹⁹. Inaczej rzecz ma się z dziełem muzycznym. W tym przypadku kompozytor zmuszony jest do wymyślania wciąż nowych zestrójów, co wymaga od niego niezwykle twórczej wyobraźni. Częste odniesienia do innych dziedzin sztuki w celu ukazania różnicy między nimi a muzyką uzasadniają myśl przewijającą się przez rozprawę Hanslicka, postulującą odejście od romantycznej koncepcji jedności sztuk. Każda dziedzina sztuki wymaga odrębnego traktowania i wypracowania odrębnych kategorii estetycznych w odniesieniu do właściwości tej konkretnej dziedziny. Polemikę z romantyczną koncepcją syntezy sztuk sugeruje już sam tytuł studium Hanslicka: zapowiada on bowiem, że istnieje *das Musikalisch-Schöne*, a zatem piękno muzyczne, które nie może być utożsamiane z pięknem innych dziedzin sztuki.

Podczas gdy postulat rozgraniczenia dziedzin sztuki Hanslick formułuje w sposób jednoznaczny, to jego koncepcja estetycznego formalizmu wydaje się wielowymiarowa, a jej jednoznaczne odczytanie budzi wątpliwość. Sugestia o zbyt radykalnej dotychczasowej interpretacji nurtu estetycznego sformułowanego przez Hanslicka pojawia się w literaturze w połowie XX wieku. Hermann Pfrogner w książce *Musik. Die Geschichte ihrer Deutung*, stanowiącej przeglądowe zestawienie źródeł próbujących wyjaśnić zjawisko i istotę muzyki w ciągu dziejów, zamieszcza następujący komentarz w odniesieniu do formalizmu estetycznego:

Nazwanie tego kierunku ‘formalistycznym’ ze względu na to, że istota muzyki według niego leży wyłącznie w artystycznym połączeniu tonów, jawi się o tyle nieszczęśliwie, jako że sugeruje błędne przypuszczenie, że przynajmniej on muzyce tylko ‘formę’, a nie ‘treść’; tymczasem odrzucona zostaje jedynie ‘treść pochodząca z zewnątrz’ jako obca tej istocie²⁰.

¹⁷ „Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmäßig schönen Tonkörpers: sie sind nicht er, sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn”; *ibidem*, s. 102.

¹⁸ O duchowej treści dzieła muzycznego pisze później Nicolai Hartmann, choć jego koncepcja estetyczna różni się od koncepcji Hanslicka. Hartmann podkreśla między innymi rolę doświadczenia odbiorcy dzieła sztuki — nazywa je „warstwą rzeczy ostatecznych”; dużo miejsca poświęca także zagadnieniu metafizyczności w odniesieniu do dzieła sztuki. (Por. N. Hartmann, *Über die Stellung der ästhetischen Werte im Reich der Werte überhaupt*, [w:] *Proceedings of the Sixth International Congress of Philosophy Harvard University Cambridge Mass. 1926*, New York 1927, s. 428–436; *idem*, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin 1933; oraz opublikowane po śmierci filozofa: *idem*, *Ästhetik*, Berlin 1953).

¹⁹ Por. E. Hanslick, *Vom musikalisch-Schönen*, s. 95–99 n.

²⁰ „Die Benennung dieser Richtung als ‚formalistisch‘ im Hinblick darauf, daß für sie das Wesen der Musik allein in der künstlerischen Verknüpfung der Töne liegt, erscheint insofern unglücklich, als sie die

Na to, że Hanslickowi przypisuje się zbyt radykalne tezy, wskazuje wyraźnie Carl Dahlhaus w książce *Musikästhetik*. W ośmiostronicowym rozdziale *Spór wokół formalizmu* ukazuje, jak różnie może być rozumiane pojęcie formy i jak może być ono problematyczne. W odniesieniu do Hanslicka Dahlhaus mówi o formie wewnętrznej, będącej w pewnym stopniu duchem i istotą, a więc i treścią, a tym samym odróżnianej od formy zewnętrznej jako techniki kompozycyjnej. U Dahlhaus'a znajdujemy stwierdzenie, że równie często cytowane, jak niezrozumiane wyrażenie „tönend bewegte Form” — będące wprawdzie świadomym wyzwaniem na pojedynek estetyki uczucia — zostało sprowadzone do trywialnej formuły²¹.

Dlatego zamiast dość radykalnie brzmiącego słowa „formalizm estetyczny”, można byłoby użyć w odniesieniu do estetyki Hanslicka określenia „estetyka formalna”. Subtelność tej różnicy oddaje niemieckie określenie „formbezogene Ästhetik” — estetyka odnosząca się do pojęcia formy, stawiająca je w centrum, ale niezawężająca się tylko do niego.

4. Muzyczno-estetyczne założenia Maxa Kalbecka

W sierpniu 1876 roku Kalbeck udał się do Bayreuth, by stamtąd opiniować dla Wrocławia prapremierę Wagnerowskiej opery *Pierścień Nibelungów*. Recenzja opery, mająca charakter polemiczny nie tylko z tym konkretnym dziełem, lecz traktująca także o całokształcie dokonań Wagnera, ukazała się w postaci książki pt. *Das Bühnenfestspiel zu Bayreuth. Eine kritische Studie* (Breslau 1877). Sukces, jaki odniosła, sprawił, że jej wydanie było później kilkakrotnie wznawiane. We wprowadzeniu do trzeciej edycji (Breslau 1883) Kalbeck cytuje fragmenty teoretycznego dzieła Wagnera *Oper und Drama* (1851), stanowiącego istotne uzasadnienie Wagnerowskiej idei „Gesamtkunstwerk” i mówiącego o wzajemnym połączeniu zamierzenia poetyckiego oraz jego realizacji przez muzykę²². Dla Kalbecka jest to decydujący moment, w którym Wagner zrywa z ideą muzyki jako absolutu. Kalbeck nie odżegnuje się zupełnie od idei połączenia poezji i muzyki; przyznaje, że głos ludzki, będący z natury organem pośredniczącym w wyrażaniu myśli i uczuć, stanowi bardzo istotny element muzyczno-dramatycznego organizmu. Jednak — zdaniem Kalbecka — Wagner, kładąc nacisk na wyrażoną słowami akcję dramaturgiczną, zredukował wartość muzyki, czyniąc ją „zwykłym” środkiem służącym do osiągnięcia pewnego celu. Ten kierowany *ad personam* zarzut jest w istocie ogólnym zarzutem względem opery jako gatunku muzycznego. Kalbeck przywołuje fragment z dzieła Schopenhauera *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818), w którym niemiecki filozof zwraca uwagę, że opera nigdy nie powinna opuszczać swojego podporządkowanego miejsca wobec muzyki, a warstwa słowna nigdy nie powinna

irrige Vermutung nahelegt, es werde der Musik nur ‚Form‘, aber kein ‚Inhalt‘ zugebilligt, während doch nur ‚ein von Außen kommender Inhalt‘ als wesensfremd zurückgewiesen wird”; *Musik. Die geschichte ihrer Deutung*, H. Pfrogner (Hrsg.), Freiburg-München 1954, s. 287.

²¹ Por. C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, s. 79–86 (wyd. polskie: C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Warszawa 2007).

²² Por. M. Kalbeck, *Richard Wagner's Nibelungen*, s. 13.

być dominująca wobec warstwy muzycznej²³. Kalbeck polemizował wprawdzie często z teoriami Schopenhauera, które miały być źródłem inspiracji dla Wagnera i jego zwolenników, ale w tej kwestii jest zgodny z filozofem romantycznym. Nawet ironicznie komentuje: „Jak to się stało, że Wagner i jego zwolennicy nie poprosili swojego mistrza o radę?”²⁴. Warto wspomnieć, że Wagner po ukończeniu swojego czteroczęściowego dzieła przesłał je Schopenhauerowi w celu zaopiniowania. Ten jednak ustosunkował się do niego krytycznie, zalecając Wagnerowi, by zajął się raczej literaturą aniżeli muzyką. W kontekście przywołanej krytyki Schopenhauera względem opery nie dziwi, że filozof odrzucił dzieło Wagnera. Schopenhauer traktował muzykę jako wyjątkową dziedzinę sztuki, dlatego też obca była mu romantyczna koncepcja jedności sztuki²⁵.

Schopenhauer nie mógł przystać na posługiwanie się muzyką w celu afirmacji mitu germańskiego. Również Kalbeck jest w tym względzie bardzo krytyczny. Mimo iż nie wikła się on w spory ideologiczne, to czynione niekiedy dygresje pokazują jego zdecydowane negatywne stanowisko w tej kwestii. Bardziej interesuje go technika i warsztat twórcy oraz wartości estetyczne dzieła. Zauważa, że Wagnerowska próba stworzenia jedności między warstwą recytowaną a muzyczną jest daremna — połączenie formy dramatu z oprawą muzyczną okazuje się technicznie niemożliwe²⁶. Kalbeck krytykuje w dziele Wagnera także wszechobecny patos, zarówno sposobu inscenizacji, jak i językowy. Gdyby jednak oddzielić warstwę słowną od warstwy muzycznej, Wagner okazuje się — zdaniem Kalbecka — wirtuozem, doskonale znającym się na instrumentach i umiejącym tak połączyć ich tony, by uzyskać niezwykle efekty dźwiękowe. To orkiestra stanowi o właściwości i charakterystycznym pięknie wagnerowskiej sztuki i to ona rekompensuje widzowi niedoskonałości innej natury. Muzyczne motywy, których nośnikiem jest orkiestra, stanowią załączek absolutnej melodii²⁷. Chociaż pojęcie formy w tym kontekście nie pada, to jednak mamy tutaj do czynienia z niebezpośrednim nawiązaniem do estetycznych założeń Hanslicka. Spostrzeżenie Kalbecka dotyczące rozdzielenia warstwy słownej i muzycznej można również traktować jako jego opowiedzenie się za koncepcją rozdzielenia poszczególnych dziedzin sztuk.

Zapowiedź tego stanowiska znajdujemy już wcześniej, gdy Kalbeck pisze, że Wagner przez swoje opery oraz pisma teoretyczne spowodował całkowite zamieszanie w poglądach na sztukę i że potrzebny jest teraz ktoś na miarę Lessinga, kto na nowo wytyczyłby granice między poszczególnymi jej dziedzinami²⁸. To oczywiście

²³ Por. *ibidem*, s. 16–17.

²⁴ *Ibidem*, s. 16.

²⁵ A. Bugła formułuje interesującą tezę, że w odbiorze przez Schopenhauera dzieła Wagnera mogło dojść do nieporozumienia: Schopenhauer, otrzymawszy od Wagnera tylko libretto i partyturę jako szkic kompozycji, wydał osąd, nie zapoznawszy się z przełożeniem tej kompozycji na scenę, a zatem z wykończonym „arcydziełem” (zob. A. Bugła, „*Idee platońskie w filozofii Arthura Schopenhauera*”, Wrocław 2014, s. 109–112).

²⁶ Por. M. Kalbeck, *Richard Wagner's Nibelungen*, s. 16.

²⁷ Por. *ibidem*, s. 15.

²⁸ Por. *ibidem*, s. 9–10.

nawiązanie do jednego z najważniejszych dzieł z zakresu estetyki: *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766). To również symboliczny ukłon Kalbecka w stronę Hanslicka, w którym wrocławianin mógł postrzegać „nowego Lessinga”. Hanslick w swoim studium estetycznym niejednokrotnie nawiązywał do założeń sformułowanych przez niemieckiego twórcę.

Opowiedzenie się za rozdzieleniem poszczególnych dziedzin sztuki uwidacznia się także w następujących słowach Kalbecka:

pozostawmy filozofowi mowę pojęć, poecie mowę uczuć, muzykowi mowę nastroju, malarzowi mowę unaoczniania i nie delektujmy się dyletanckim zabiegiem, usiłującym sprowadzić te zbliżone sposoby wyrażania do wspólnych matczyńskich korzeni, poprzez ich bezładne zmieszanie²⁹.

Kalbeck wyraźnie daje tu do zrozumienia, że każda dziedzina sztuki ma własny język będący środkiem wyrazu czy — idąc dalej — każda dziedzina artystyczna ma odrębną formę przedstawienia. Muzyce przypisuje Kalbeck mowę czy też język budowania nastroju (*Stimmungssprache*), podczas gdy język uczucia (*Gefühlssprache*) rezerwuje dla poezji. Kalbeck pisze także o estetycznym i patologicznym oddziaływaniu muzyki Wagnera. Użycie obok siebie tych dwóch przymiotników może nasuwać skojarzenie z Hanslickiem. W rozdziale *Wrażenia estetyczne wobec patologicznych* austriacki muzykolog mówił jednak o estetycznym i patologicznym odbiorze muzyki. Samej muzyce natomiast nigdy nie przypisywał właściwości patologicznego oddziaływania. Tutaj drogi Hanslicka i Kalbecka zdają się rozchodzić, a może następuje po prostu pewna nieprecyzyjność w wyrażeniu myśli przez Kalbecka.

Stosunek Kalbecka do muzyki Wagnera jest ambiwalentny, początkowe zaciekanie przerodzi się jednak w ostateczną negację. Kalbeck odnotuje w swoim dzienniku w 1897 roku: „Moje odrzucenie Wagnera i [jego] towarzyszy wciąż wzrasta, podobnie jak mój podziw dla Brahmsa. I jedno, i drugie mam we krwi”³⁰. Dojrzałe lata swojego życia Kalbeck poświęcił na studiowanie Brahmsa. Warto nadmienić, że należał on do grona zażyłych przyjaciół kompozytora. Do pierwszego ich spotkania doszło we Wrocławiu w 1874 roku, a kontakty te zintensyfikowały się po roku 1880, czyli po przeniesieniu się Kalbecka do Wiednia, i trwały aż do śmierci Brahmsa w 1897 roku³¹. Dziełem życia wrocławianina jest ośmiotomowa biografia Brahmsa, ukazująca się stopniowo od 1905 roku. Biografia ta, mimo pewnego rysu felietonowego i niekiedy subiektywnych interpretacji, przywoływana jest w najważniejszych

²⁹ „lassen wir dem Philosophen seine Begriffs-, dem Dichter seine Gefühls-, dem Musiker seine Stimmungs-, dem Maler seine Anschauungssprache und ergötzen wir uns nicht an dem diletantenhaften Bemühen, welches diese verwandten Ausdrucksweisen auf ihre mütterliche Wurzel zurückzuführen meint, indem es sie alle durcheinander mengt”; *ibidem*, s. III.

³⁰ „Meine Ablehnung gegen Wagner und Genossen nimmt immer noch zu, meine Bewunderung für Brahms desgleichen. Beides liegt mir im Blute”; M. Kalbeck, *Tagebuch, 11.05.1897*, cyt. za: A. Harrandt, *Max Kalbeck und Richard Wagner*, [w:] *Max Kalbeck zum 150. Geburtstag. Skizzen einer Persönlichkeit*, U. Harten (Hrsg.), Tutzing 2007, s. 270.

³¹ Na temat przyjaźni jaka łączyła Brahmsa i Kalbecka zob. K. Bula, *Johannes Brahms i Max Kalbeck*, [w:] *Max Kalbeck (1850–1921)*, s. 126–129.

leksykonach muzycznych jako istotne dzieło źródłowe dla badaczy życia i twórczości Brahmsa, nigdy niekwestionowane, lecz jedynie uzupełniane³².

W felietonie opublikowanym w „Wiener Allgemeine Zeitung” 2 lutego 1881 roku Kalbeck pozwala sobie na niezwykle odważną krytykę sobie współczesnych:

Budzącym obawy znakiem pomieszanego smaku naszych czasów jest ogólny brak fantazji, w myśl którego używa się wszelkich możliwych środków oraz nie potrafi się dostrzec dostatecznie nagromadzonej i opracowanej materii, co służyć ma tylko temu, by zdolność wyobrażania ociążała i podekscytowanej masy nie miała nic do czynienia³³.

Kalbeck zdaje się tu opowiadać, po pierwsze, za minimalizmem środków w sztuce, po drugie — krytykując zachwyt bezmyślnego tłumu — za indywidualizmem, co może nasuwać skojarzenie z okresem burzy i naporu, będącym czasowym pomostem między epoką oświecenia a romantyzmem. Felieton ten przynosi szczegółowy opis dwóch koncertów w Wiedniu w interpretacji Hansa von Bülowa, uchodzącego dzisiaj za jednego z najwybitniejszych niemieckich dyrygentów XIX wieku.

Głównym bohaterem pierwszego koncertu jest Beethoven, którego uznanie jest bezsporne i nie wymaga — jak widać — dalszego rozwinięcia. Kalbeck skupia się natomiast na uwerturze wybranej przez Hansa von Bülowa jako preludium do kompozycji G-dur Beethovena. Na uwerturę tę składa się tekst dramatyczny [Festspiel] autorstwa Augusta von Kotzebuego pod tytułem *König Stephan, oder: Ungarns erster Wohltäter*, udźwiękowiony przez węgierskiego muzyka i po raz pierwszy wystawiony w lutym 1812 roku w Budapeszcie z okazji otwarcia tamże niemieckiego teatru narodowego. Fakt ten o tyle jest ciekawy, że wpisuje się w silny dyskurs narodowo-patriotyczny, jaki w obliczu wojen napoleońskich miał miejsce w Niemczech przełomu XVIII i XIX wieku. Debata wokół tego dyskursu odbiła się szerokim echem w monarchii habsburskiej, chociaż — ze względu na etniczny pluralizm monarchii — opowiedzenie się tutaj za ideami narodowościowymi było problematyczne³⁴. Przywołanie tych kwestii sto lat później w czasach współczesnych Kalbeckowi dowodzi, że nie straciły one na swej aktualności. Ostatnim utworem w ramach tego koncertu była — jak relacjonuje Kalbeck — najnowsza symfonia Antona Brucknera w tonacji *Es-dur*. Kalbeck ustosunkowuje się negatywnie do tego utworu. Nawet jeśli nie odmawia Brucknerowi talentu muzycznego i nazywa go doświadczonym teoretykiem, to jednak zwraca uwagę na niewłaściwy porządek składającej się z czterech fraz kompozycji i niewłaściwe nią pokierowanie. W tym kontekście pada porównanie z Richardem Wagnerem: symfonia Brucknera, choć pozbawiona tekstu, to jednak sprawia wrażenie dramatu muzycznego. Kalbeck zauważa, że zarówno Bruckner, jak i Wagner nie potrafili zachować owego zdrowego

³² Por. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, L. Finscher (Hrsg.), Bd. 9 (Personenteil), Kassel 2003, s. 1386–1390; „Schlesisches Musiklexikon”, L. Hoffmann-Erbrecht (Hrsg.), Augsburg 2001, s. 325–326.

³³ „Für das bedenkliche Zeichen der Geschmacksverwirrung unserer Zeit haben wir immer die allgemeine Phantasielosigkeit gehalten, welche alle möglichen Mittel in Contribution setzt und nie genug Materie aufgehäuft und verarbeitet sehen kann, damit nur ja die Einbildungskraft der trägen und überreizten Masse nichts zu thun übrig behalte”; M. Kalbeck, „Wiener Allgemeine Zeitung” 23.02.1881.

³⁴ Por. L. Puchalski, *Imaginärer Name Österreich. Der literarische Österreich-Begriff an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, Wien-Köln-Weimar 2000.

minimalizmu środków. Ich fantazja zdaje się nie mieć granic, co należy traktować jako ułomność, gdyż owa właściwość bynajmniej nie działa na korzyść powstającej kompozycji³⁵.

Drugi koncert składał się wyłącznie z utworów Franza Liszta w interpretacji Hansa von Bülowa. Krytyka Kalbecka nie jest skierowana bezpośrednio ku węgierskiemu kompozytorowi, ale ku interpretatorowi jego utworów. Nagromadzenie tak wzniosłych utworów jednego kompozytora czyni pewien przesyt u odbiorcy o tak krytycznym zmyśle jak Kalbeck. Ponownie wrocławianin odżegnuje się od pompatycznych uniesień i opowiada się za skromnością środków. Jednak w celu załagodzenia owej krytyki przywołuje inny koncert w interpretacji Hansa von Bülowa, w którym miał możliwość uczestniczyć, a mianowicie kameralny koncert utworów Brahmsa w prywatnym domu jednego z wiedeńskich miłośników sztuki. Uczestnictwo Kalbecka w tym koncercie dowodzi, że miał on dostęp do wąskiego grona najwybitniejszych osób z kręgu muzycznego w Wiedniu.

Smak estetyczny Kalbecka zdaje się mieć od samego początku wyraźnie zarysowane kontury. Miesiąc wcześniej niż powyższą relację wrocławianin publikuje — również w „Wiener Allgemeine Zeitung” — obszerny felieton dotyczący wieczoru z Beethovenem w Wiedniu. Oba felietony można zestawić jako ciągłość myśli estetycznej Kalbecka oraz dowód preferowanych przez niego wzorców. Dość szczegółowo wypowiada się on tutaj na temat połączenia sztuki muzycznej i poetyckiego, słusznie nazywając utwór muzyczny młodszą siostrą utworu lirycznego, która jednak ów utwór (wiersz, odę, hymn) dalece przerosła. Beethoven, znany z genialnego doboru wierszy do swoich kompozycji, jest tego wzorcowym przykładem. Udźwiękowił on utwory liryczne poetów dawno zapomnianych, którzy jednak żyją w jego kompozycjach. Mowa tutaj o twórcy anakreontyków Friedrichu von Matthissonie czy będącym blisko grupy literackiej Göttinger Hainbund Gottfriedzie Auguście Bürgerze. Matthisson był za życia popularnym poetą, jednak popadł w niełaskę na skutek ostrej polemiki romantyków z jego twórczością. Fakt, że Kalbeck dowartościowuje jego sentymentalny utwór *Adelaide*, wskazuje na kontrpozycję wrocławianina względem niemieckich romantyków. Podobnie ma się rzecz z Bürgerem: jego utwory *Das Blümchen Wunderhold* oraz *Seufzer eines Ungeliebten* dzięki udźwiękowieniu przez Beethovena zyskują zupełnie nową oprawę. Kalbeck przyrównuje je do kwiatów, dla których muzyka jest niczym porcelanowa waza — dzięki niej rozkwitają i dzięki niej ich istnienie zostaje przedłużone. Wrogi operze Kalbeck, co już zostało wykazane, opowiada się za kompozycją, na którą składa się wyrażenie [*Ausdruck*] muzyczne i poetyckie. W tym kontekście Kalbeck przywołuje kompozycję Mozarta *Veilchen* do utworu Goethego pod tym samym tytułem. Kompozycja ta, powstała z Mozartowską lekkością i — zdawać by się mogło — ku „zabiciu czasu”, jest przykładem genialnego połączenia dwóch perełek: literackiej i muzycznej³⁶.

³⁵ Por. M. Kalbeck, „Wiener Allgemeine Zeitung” 23.02.1881.

³⁶ Por. M. Kalbeck, „Wiener Allgemeine Zeitung” 19.01.1881.

5. Z listów Maxa Kalbecka i Eduarda Hanslicka³⁷

Przez siebie współczesnych Kalbeck bywał uszczypliwie określany jako ten, który „rozprzestrzenia poglądy swojego protektora”. Taką opinię znajdujemy w artykule Karla Krausa zatytułowanym *Der Fall Kalbeck*, a opublikowanym w wydawanym przez niego w Wiedniu satyrycznym czasopiśmie „Die Fackel”³⁸. O zażyłości Kalbecka i Hanslicka świadczy obszerna korespondencja między nimi. W Bayerische Staatsbibliothek München przechowywanych jest około 60 kart, pocztówek oraz listów, które wymieniali oni między sobą w ciągu lat 1880–1904, a zatem do śmierci Hanslicka.

Korespondencja ta ma różny charakter. Z jednej strony odbywa się ona na płaszczyźnie czysto prywatnej. Przykładowo z 14 sierpnia 1890 roku pochodzi list Hanslicka, w którym wyraża on troskę o pozycję Kalbecka jako felietonisty i krytyka muzycznego. Jest to okres przejściowy w życiu Kalbecka, kiedy rozstaje się on z czasopismem „Presse”, jednocześnie odchodząc od pisania krytyk muzycznych i skłaniając się ku krytykom teatralnym. W tym samym liście Hanslick nawiązuje do wspólnych z Kalbeckiem upodobań muzycznych, co świadczy o ich zrozumieniu na poziomie estetyczno-teoretycznym. Niektóre z listów stanowią zaproszenia do wspólnych spotkań i wymiany myśli. Dalej przedkładam tłumaczenie jednego z pierwszych listów, jaki Hanslick wystosował do Kalbecka tuż po przeniesieniu się Ślązaka do Wiednia. List pochodzi z 31 marca 1880 roku:

Szanowny Kolego!

Najpierw moje serdeczne gratulacje w związku z Pana artykułem dotyczącym Liszta, który mnie oraz wszystkim muzykom miłującym wartości nad wyraz przypadł do gustu.

Następnie mała prośba. Nie wiem, gdzie w Pana kraju znajduje się Referendarz do Spraw Sztuki, a chciałbym zwrócić jego uwagę na pewien obraz, który będzie wystawiony na najbliższej wystawie w Domu Artystów [Künstlerhaus] i przedstawia budowniczego — mieszkańca miejscowości Annuschen³⁹ [...]. Malarką jest moja siostrzenica, Olga von Fialka, która poprzez swoje prace do „Niemieckich Marzycieli” (*Leander*) oraz do „Szwabów” (Brückmann w München) zaskarbiła sobie wysokie uznanie. Zarówno jej obiecująca przyszłość, jak i jej sumienność zasługują na wsparcie. Będę Panu niezmiennie zobowiązany, jeśli zwróciłby Pan uwagę referendarza sztuki na ów obraz i zechciał się dowiedzieć, czy nie ująłby on go w katalogu następnej wystawy.

Z serdecznymi pozdrowieniami oddany Panu

Eduard Hanslick

PS. Jeśli zechciałby Pan przesłać mi wycinek z numeru gazety, o której mowa, byłbym Panu niezmiennie zobowiązany.

Przytoczony tutaj list jest dowodem oddolnie budowanego dialogu w zakresie kultury między monarchią habsburską a pruskim Śląskiem, o czym była mowa na wstępie. Olga von Fialka była austriacko-węgierską malarką żyjącą w latach 1848–1930, która zasłynęła przede wszystkim jako ilustratorka książek z baśniami. Jej prace, o których mowa w liście, to ilustracje do książek *Träumereien an französischen Kaminen* Richarda Leandra z 1878 roku oraz *Sieben Schwaben Her-*

³⁷ Przedstawiam skromny wycinek korespondencji Hanslicka i Kalbecka. Dokładną analizę listów traktuję jako zadanie na przyszłość.

³⁸ Por. K. Kraus, *Der Fall Kalbeck*, „Die Fackel” 9 [158] (1904), s. 1–13.

³⁹ Annuschen — miejscowość w Prusach Wschodnich.

manna Fischera z 1879 roku. Interesujący jest fakt, że Fialka namalowała obraz umiejscowiony we wschodnio-pruskim Annuschen. Na tym etapie badań trudno mi stwierdzić, jakie zachodziły związki Fialki z tą miejscowością. Niemniej analiza takich pojedynczych faktów może prowadzić do ogólnego wniosku, że nie tylko Śląsk czerpał z dominującej wówczas kulturowo Austrii, lecz także Austria szukała inspiracji z zasobów kulturowych pruskich prowincji.

6. Spostrzeżenia końcowe

Estetyczne stanowisko Kalbecka można zobrazować, wpisując je w charakterystyczny dla modernizmu wiedeńskiego spór między zwolennikami nurtu neoromantycznego w muzyce (tak zwanej *Neudeutsche Schule*), reprezentowanego przede wszystkim przez Richarda Wagnera, Franza Liszta czy Antona Brucknera, oraz zwolennikami nurtu „tradycyjnego”, dla których uosobieniem doskonałości była muzyka Johannes Brahmsa. Kalbeck zawsze zdecydowanie wyrażał swoje stanowisko, nie szczędząc dobitnych określeń, co przysparzało mu tyle samo zwolenników, co przeciwników. Świadczy to, jak niejednorodna była muzyka okresu modernizmu wiedeńskiego, ile emocji i kontrowersji wywoływała. Kluczem do zrozumienia fenomenu tej muzyki jest kategoria pluralizmu, będąca również kluczem do zrozumienia austriackiej kultury i tożsamości w ogóle. Pluralizm wynikający z historycznej realności austriackiego „państwa wielu narodów”, a polegający na wzajemnym przenikaniu różnorodnych elementów językowych, religijnych, etnicznych, decydował o kreatywnym potencjale kultury modernizmu wiedeńskiego⁴⁰.

Rekonstrukcja estetyki muzyki na podstawie krytyk muzycznych i listów jest przedsięwzięciem dość ryzykownym, zwłaszcza jeśli dotyczy autora, który pisał przez tyle lat. Założenia estetyczne Kalbecka w czasie tak długiego okresu niewątpliwie ulegały różnym wpływom i zmianom. Mimo iż przez tyle lat zajmował się profesjonalnie muzyką i krytyką muzyczną, nie pozostawił dzieła teoretycznego, które mogłoby stanowić punkt odniesienia czy dać odpowiedź na pytanie, jak bardzo jego założenia estetyczne dają się ułożyć w spójny system. Pojawia się wątpliwość, czy i jak bardzo Kalbeck był konsekwentny w swoich twierdzeniach estetycznych. Pewna niekonsekwencja w ciągu tych wszystkich lat wydaje się rozumiała i oczywista — zmiana założeń wynika niewątpliwie z rozwoju, jakiego autor doświadcza. Problem pojawia się, gdy nie ma konsekwencji w obrębie jednej krytyki, a niektóre fragmenty zdają się sobie przeczyć. W przypadku Kalbecka mówiłabym raczej o założeniach estetycznych jako zbiorze własnych przemyśleń i odniesień do istniejących nurtów estetycznych nietworzących konsystentnego systemu.

Artykuł nie pozwala na szczegółowe przedstawienie sporu wokół formalizmu, można jedynie zasugerować pewne problematyczne czy niejednoznaczne obszary wymagające dalszego rozwinięcia. Dzieło Hanslicka *Vom Musikalisch-Schönen*

⁴⁰ Autorem wielu prac poświęconych kategorii pluralizmu w odniesieniu do austriackiej kultury i tożsamości jest wybitny austriacki kulturoznawca Moritz Csáky (np. M. Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien-Köln-Weimar 1996).

jest niewątpliwie tekstem zasługującym na ponowne odczytanie. Przytoczone tutaj cytaty pochodzą z pierwszego wydania tego studium (Leipzig 1854). Hanslick przygotował za życia w sumie dziesięć wydań, a każde wydanie było zmienione — kontrowersyjne miejsca pod wpływem polemiki, jaką rozpętało jego dzieło, Hanslick poprawiał, zmieniał. Wersja ostatnia, jaką stworzył, stanowi ostateczny zapis jego przemyśleń w tym temacie. Ja jednak posłużyłam się wersją pierwotną — tą, która była punktem zapalnym owej polemiki. Sukces dzieła Hanslicka i liczne kontrowersje wokół niego pokazują, że estetyka muzyki może być popularna. Także sukces, jaki odniosła książka Carla Dahlhausa *Die Idee der absoluten Musik*, obala prowokacyjną tezę wyjściową jej autora. Prawdopodobnie chciał on podkreślić nieadekwatność dyskursu teoretycznego wobec dzieła sztuki — kompozycji, która zachwyca i trwa bez względu na rozwijane wokół niej teorie.

Max Kalbeck and Eduard Hanslick. A reconstruction of the common aesthetic assumptions in relation to music

Summary

The submitted article introduces the reader to the figure of Max Kalbeck, a music critic who was born in Breslau of Silesia and whose work flourished in the late nineteenth and early twentieth centuries. Kalbeck spent most of his life in Vienna, where he was a music reviewer for the most important journals. This paper attributes Kalbeck's critical creativity to a debate over the music theory, which took place in the German-speaking area. The debate was a polemic of two conflicting trends: neo-romantic and positivist and boiled down to a dispute over music piece's content and form and the issue of separation or fusion of individual arts. The submitted article presents the aesthetic assumptions of Kalbeck in the light of that dispute and assigns them to a formal trend in the aesthetics of music. The main theme of the article is the music theory of the Austrian musicologist Eduard Hanslick, which is a key to the understanding of Kalbeck's career and aesthetic assumptions.

Wien 31/3 80.¹

Grafstor College! [Kalbeck]

Zuerst meine aufrichtige Gratulation
zu Ihrem fröhlichen Liege-Abschied,
der mir nur allzu recht klaffenden
Anstichmenschen überaus wohlthun
hat! —

Sobald eine kleine Lücke. Ich weiß wohl
was Kunstreform in Ihrem Sinne ist
und möchte vor dem Ihre Auf-
merksamkeit auf eine Bild lenken,
das in der nächsten Aufstellung im
Kunstgewerbe-Museum und eine
Bauernmädchen, Kopf vom Korse (Haiden)
vorstellt. Die Malerin ist meine Nichte,
Fr. Blyn von Fräulein, welche nun schon
Hauptstudium zu der „Deutschen Bauern-
u. Leander (bei Breitung & Härtel) und zu
der „Olivabau“ (bei Breithorn & Winkler)

Ich bewaile einen sehr begabten Mann
 gemusst hat u. nicht beob. ob ihres
 bedeutenden Talents, sondern eben-
 so sehr ob ihres fruchtlos u. verflochten
 Fleißes Aufmerksamkeit verdiente.
 Sie würden mir sehr verbunden sein, wenn
 Sie von Hr. Kunstreutanten auf dieses
 Bild aufmerksam werden u. ersuchen
 wollten, es in einem möglichsten
 Ausstellungsbericht nicht zu übersehen.
 Mit sehrtem Gruß Ihr ergebener
 Eduard Hanslick.

P. S. Wenn Sie mir beizugeben einen
 Ausblick auf den betreffenden
 Zeitungsnummern sein wollten
 wäre ich Ihnen sehr dankbar.

Faksymile listu Eduarda Hanslicka do Maxa Kalbecka (Wiedeń 31 marca 1880).
 Oryginał listu przechowywany jest w Bayerische Staatsbibliothek München
 [zbiór „Kalbeckiana”]

