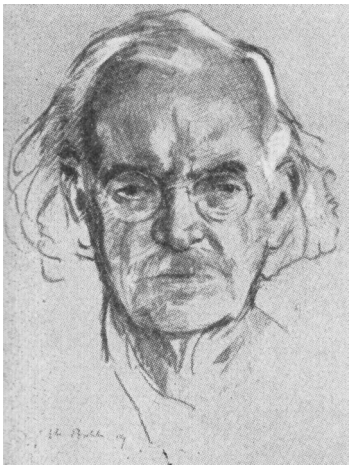
Miszelle

Wilfried Gruhn

Carl Fuchs (1838–1922). Ein Musiker im Umfeld von Arthur Schopenhauer, Hugo Riemann und Friedrich Nietzsche

Abstract: Carl Fuchs (1838–1922). A Musician in the Circle of Arthur Schopenhauer, Hugo Riemann, and Friedrich Nietzsche. The musician, music writer and composer Carl Fuchs was associated with the inner circle of friends around Friedrich Nietzsche and has always been seen as a follower of Arthur Schopenhauer and the famous lexicographer Hugo Riemann. However, the relation was much more differentiated with respect to the doctrine of musical phrasing and the metrics in music and poetry. Fuchs was an esteemed writer of music books on theoretical, aesthetic, and philosophical issues. These publications (especially his early dissertation) aroused Nietzsche's interest and opened a long-lasting friendship documented by the correspondence between 1873 and 1888. Based on the accessible sources, this contribution will shed new light on the biographical relations and internal intellectual connections between Schopenhauer, Nietzsche/Wagner, and Riemann.

Keywords: Music theory, Musical aesthetics, Musical phrasing, Ancient metrics, Metric orthography



Fritz August Pfuhle: *Carl Fuchs* (Zeichnung von 1919), in: Hans Fuchs (Hg.), *Festschrift zum 100. Geburtstag von Carl Fuchs*, Danzig 1938

Prof. Dr. Wilfried Gruhn, Hochschule für Musik Freiburg, Mendelssohn-Bartholdy-Platz 1, 79102 Freiburg, Deutschland, E-Mail: mail@wgruhn.de

Nietzsche-Studien 54 (2025), aop Published online Mai 29, 2025

Open Access. © 2025 the author(s), published by De Gruyter. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. https://doi.org/10.1515/nietzstu-2025-0008

Die Frage, ob Carl Fuchs eine „schillernde Musikerpersönlichkeit“[1] oder nach Meinung Wagners und Nietzsches „bei weitem der geistreichste Musiker“[2] seiner Zeit war (Brief an Constantin Georg Naumann, 27. Dezember 1888, Nr. 1213, KSB 8.552), erscheint im Lichte der musikästhetischen Schriften dieses Musikers und Musiktheoretikers unerheblich. Vielmehr wäre seine Bedeutung als Musikästhetiker zu würdigen und seine Stellung zwischen Arthur Schopenhauer und Hugo Riemann neu zu beleuchten. Seine nicht immer ungetrübte Freundschaft mit Friedrich Nietzsche mag dabei als Richtschnur seiner musikalischen Orientierungen dienen.

Die Tatsache seiner vielseitigen Aktivitäten als Pianist (Schüler Hans von Bülows) und Komponist (Studium bei Carl Friedrich Weitzmann und Friedrich Kiel) sowie seine Tätigkeit als Musikschriftsteller und Theoretiker in Berlin ebenso wie als Organist und Musikkritiker in Danzig[3] mögen den Eindruck begünstigt haben, dass Fuchs nicht nur als praktischer Musiker oder Musiktheoretiker einzuordnen ist, belegen aber zugleich seine breite fachliche Orientierung und Kompetenz in einer Zeit, als sich das Fach Musikwissenschaft erst konsolidierte und die Musikästhetik sich als eigenständige Disziplin herauszubilden begann. Es handelt sich also weniger um eine schillernde als um eine vielseitige Musikerpersönlichkeit von hoher fachlicher Reputation, die von der Philosophie Schopenhauers ausging, sich aber bald davon emanzipierte und in der Freundschaft mit Nietzsche dessen Denken über Musik beeinflusste, wie er zugleich Hugo Riemann auch mit eigenen Anregungen folgte[4] und mit ihm als Co-Autor ein grundlegendes Handbuch zur Phrasierungslehre verfasste.[5]

… im Umfeld Schopenhauers

In seiner Greifswalder Dissertation *Praeliminarien zu einer Kritik der Tonkunst* (1871) stand Fuchs noch ganz im Bann von Schopenhauers Philosophie, mit der er sich aber kritisch auseinandergesetzt hat, indem er Musik nicht mehr nur als Objektivation des Willens gelten lassen mochte, sondern den künstlerischen Ausdruck eines Talents her-

1 Martin Gellrich, „Zwei Stadienmodelle zum Einstudieren von Werken. Zur Aktualität der Schrift *Virtuos und Dilettan*t von C. Fuchs“, in: Heiner Gembris / Rudolf-Dieter Kraemer / Georg Maas (Hg.), *Musikpädagogische Forschungsberichte 1994*, Augsburg 1995, 52–72: 57.

2 Franz Overbeck nannte Fuchs einen „in Deutschland fast exotisch talentvollen Menschen“ (Brief vom 31. Dezember 1888 an Heinrich Köselitz, in: *Franz Overbeck, Heinrich Köselitz. Briefwechsel*, hg. v. David Marc, Niklaus Peter u. Theo Salfinger, Berlin 1998, 199).

3 Zum Leben von Carl Fuchs siehe Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche. Biographie*, Bd. I, München 1993, 667–675, sowie Helmut Scheunchen, „Carl Fuchs“, in: *Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen*: https://kulturstiftung.org/biographien/fuchs-carl.

4 Vgl. Carl Fuchs, *Praeliminarien zu einer Kritik der Tonkunst*, Leipzig 1870, und Carl Fuchs, *Die Freiheit des musikalischen Vortrages im Einklange mit Hugo Riemann's Phrasirungslehre*, Danzig 1885.

5 Vgl. Hugo Riemann / Carl Fuchs, *Praktische Anweisung zum Phrasieren*, Leipzig 1886, und Hugo Riemann / Carl Fuchs, *Katechismus der Phrasierung*, Leipzig 1890.

vorhob.[6] In jedem Talent oder Genie erblickte er eine „Gehirnqualität“ und kein „klingendes Auftauchen des metaphysischen Urgrundes der Dinge selber.“[7] Wenn er dann konstatiert, dass „die akustische Qualität, d. h. die Stärke des Klanges […] nichts Anderes [ist], als die Wahrnehmbarkeit des Willens nach dem Grade seiner Anstrengung, mit welcher er ein bestimmtes Material phonetisch aktivirt“,[8] führt er Schopenhauers Gedanken weiter, indem er das aktive Erleben des Hörers stärker in den Vordergrund rückt. So geht er bewusst über Schopenhauer hinaus, indem er feststellt:

> Hieraus folgt nun gegen Schopenhauer: da die Addition der Eindrücke, die zusammen den Eindruck der Musik schlechthin abgeben müßte, unmöglich, die Abstraction ihres Gemeinsamen aber *per hypothesin* ausgeschlossen ist, so enthält der Ausdruck „die Musik“ in diesem Falle eine falsche Verdinglichung (Hypostasirung) dieser Kunst, als existirte sie selber als Individuum, wogegen sie vielmehr überhaupt nur als Talent oder Genie existirt.[9]

Es ging Fuchs also um einen anderen Blick auf Musik als Kunst und deren Wahrnehmung als Erlebnisqualität oder Gemütsbewegung.

> Gemüthsbewegungen, die im Leben ja immer ein Begehren oder Fliehen sind, [gewinnen] nunmehr einen unpersönlichen, d. i. nach Schopenhauer einen *willensfreien* Ausdruck, ohne doch ihre Eigenschaft als Gemüthsbewegungen gänzlich aufzugeben. Da sie nun in diesen anschaulichen, gleichsam außerhalb des Zuhörers stehenden Formen weder wirkliche noch keine Gemüthsbewegungen [sind], so sind es *illusionäre* Gemüthsbewegungen […], welche die Musik in uns hervorruft, Analogetik aber und Symbolik sind die *Potenzen der Illusion*. Der Musikgenuß ist also, kurz gesagt, eine Illusion des Gemüths durch Ohr und Intellekt.[10]

Auf diese Weise suchte sich Fuchs, im philosophischen Denken durch sein anfängliches Theologie- und Philosophiestudium geschult, von dem mächtigen Vorbild Schopenhauers zu emanzipieren und dessen Ansatz in sein eigenes philosophisches Denken zu überführen – ein Vorgehen, das für einen jungen Wissenschaftler respektabel ist, aber zugleich doch auch etwas bemüht wirkt.

Nietzsche kannte die Dissertation und schätzte offenbar Fuchs’ eigenständige philosophische Denkweise. In einem Brief an den Freund vom 11. August 1875 äußert er sich höchst anerkennend:

> Ebenso gedachte ich wieder ihrer Präliminarien; dadurch, dass Sie dieselben als Dissertation herausgaben, haben Sie einen Ihrer schönsten Pfeile verschossen, ich kann es nicht anders nennen und ärgere mich, weil ich immer noch glaube, dass der Gedanken-Inhalt dieser Schrift als einer ästhetisch-kritischen kaum seines Gleichen habe. […] Nun ein Einfall. Erlösen Sie doch Ihre Präliminarien aus ihrer blutlosen Existenz bei Frit<z>sch [dem Verleger der Dissertation] und machen

6 Fuchs, *Praeliminarien zu einer Kritik der Tonkunst*, 17.
7 Fuchs, *Praeliminarien zu einer Kritik der Tonkunst*, 20.
8 Fuchs, *Praeliminarien zu einer Kritik der Tonkunst*, 68.
9 Fuchs, *Praeliminarien zu einer Kritik der Tonkunst*, 17.
10 Fuchs, *Praeliminarien zu einer Kritik der Tonkunst*, 139.

> Sie etwas Neues daraus. „Briefe über Musik von Dr. Carl Fuchs“ – so etwas schwebt mir vor der Seele (Nr. 479, KSB 5.101 f.).

Seine hohe Meinung bekräftigte er in einem Schreiben an Hugo von Senger in Genf: „Ich erzählte Ihnen von einem ausgezeichneten Pianisten, einem wahren Lehrgenie,[11] Dr. Carl Fuchs in Hirschberg (Schlesien), von dem Hans von Bülow gesagt hat, er sei sein bester Schüler“ (4. Juli 1877, Nr. 634, KSB 5.254). Und elf Jahre später bestätigte er dieses Urteil und empfahl seinen Freund in einem Schreiben an Ferdinand Avenarius:

> Inzwischen ist mir eine Unterlassungssünde eingefallen. Ich hätte Ihnen schlechterdings einen Dritten noch empfehlen sollen, Herrn Dr. Fuchs (in Danzig: diese Adresse genügt). Das ist in allen Problemen der musikal<ischen> Aesthetik und Technik der gelehrteste Kopf, den ich kenne, ein Philosophen- und Musikerkopf in Einem; überdies einer unserer geistreichsten Schriftsteller (14. Januar 1888, Nr. 975, KSB 8.229 f.).

… in der Zusammenarbeit mit Hugo Riemann

Schon in seiner Dissertation hatte Fuchs eine Taktstufenlehre entwickelt und von der „Periodicität abgestufter Accente“[12] gesprochen und damit Heinrich Besselers Begriff des Akzentstufentakts vorweggenommen.[13] Seine Beschreibung der Faktoren des musikalischen Kunstgenusses, nämlich *Dynamik* (mit Accentuation, Gradation) und *Dramatik* (mit Rhythmus, Taktart, Tempo sowie Floskel, Phrase und Recitation) gehen sehr detailliert auf die internen musikalischen Verhältnisse der Taktabstufung und melodischen Phrasierung ein, die Riemanns Ideen sehr nahestehen, so dass man vermutlich ebenso von einem Einfluss von Fuchs auf Riemann wie umgekehrt von Riemann auf Fuchs sprechen kann.

In seiner Schrift über *Die Zukunft des musikalischen Vortrages* (1884) berichtet Fuchs im Vorbericht mit großer Hochachtung von seinem ersten Bekanntwerden mit den Arbeiten von Hugo Riemann:

> Es war am Ostersonntag 1881, als Herr Dr. H. v. Bülow in Danzig eine Clavier-Matinée gab – bei dieser Gelegenheit, flüchtig genug, hörte ich zuerst den Namen H. Riemann von dem berühmten Meister mit bedeutsamem Hinweise nennen. Nicht lange darauf wurde ich mit dem „Musik-Lexikon“ von Dr. Riemann bekannt. Und fand ein Buch, das sieben Bücher in sich birgt von erstaunlicher Gelehrsamkeit …“[14]

---

11 In seiner Schrift *Virtuos und Dilettant* (1869) hatte er ein Phasenmodell zur Erarbeitung von Klavierwerken im Unterricht methodisch ausgearbeitet.

12 Fuchs, *Praeliminarien zu einer Kritik der Tonkunst*, 79.

13 Siehe Heinrich Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959.

14 Carl Fuchs, *Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung. Studien im Sinne der Riemannschen Reform und zur Aufklärung des Unterschiedes zwischen antiker und musikalischer Rhythmik*, Danzig 1884, 1.

Diese Begegnung sollte dann bald darauf zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit führen. Die gemeinsame Veröffentlichung einer Phrasierungslehre[15] belegt die gemeinsame Entwicklung von Vorstellungen über Takt und Rhythmik und den gemeinsamen Austausch über eine musiktheoretisch begründete Phrasierung. Riemann ging von der formalen Regelhaftigkeit von Metrik und Harmonik der Musik der Wiener Klassik aus, die er zum allgemeinen Modell musikalischer Strukturbildung erhob.[16] Seine Phrasierungslehre verstand er deshalb als musikalische Sinn-Rekonstruktion eines Tonsatzes und nicht als expressive Interpretation desselben. Das führte dann zu einer allgemeinen Notationskritik, die ihn zur Umtaktierung von Beethoven-Sonaten veranlasste. Dazu führte er dann eigene Phrasierungszeichen ein. Fuchs folgte den musikalischen Anregungen in seinem Klaviervortrag offenbar bereitwillig. Ob er jedoch auch das ungetrübte Systemdenken Riemanns teilte, ist zweifelhaft; dazu war Fuchs zu sehr praktischer Künstler, der in seinem Unterricht eine musikalisch überzeugende und ausdrucksstarke Klavierpraxis vertrat.

Bereits 1885 hatte er seine Vortragslehre als „im Einklange mit Hugo Riemanns Phrasierungslehre“ veröffentlicht.[17] Darin setzte er sich aber auch kontrovers mit Mathis Lussys Rhythmuslehre (1883)[18] auseinander, die von der Mehrdeutigkeit einer Phrasenstruktur auf der Grundlage verschiedenen Textunterlegungen ausging, was Fuchs rigoros ablehnte. Im Gegensatz dazu betonte Fuchs das Zusammenwirken der thematischen, harmonischen und rhythmischen Voraussetzungen für eine musiktheoretisch begründbare Phrasenstruktur. Dies geschah in der Absicht, dem verbreiteten Missverständnis entgegenzutreten, dass es sich bei der Phrasierungslehre um eine Doktrin handele, die alle persönlichen Interpretationsansätze ausschlösse.[19] Vielmehr sollte die Phrasierungslehre gerade die Freiheit der musikalischen Gestaltung auf musiktheoretisch gesichertem Boden ermöglichen.

In der Basler Zeit, als Nietzsche sich intensiv mit der antiken Verslehre beschäftigte, war der Kontakt sehr eng und persönlich. Als sich Fuchs aber immer enger an die Phrasierungslehre von Hugo Riemann anschloss und dies ihre fruchtbare Zusammenarbeit in den 1880er Jahren begründete, meldete Nietzsche deutliche Vorbehalte gegen Riemanns Lehre an. In einem Brief von Mitte April 1886 (Nr. 688, KSB 7.176–179) erläuterte er dem „werthen und lieben Herrn Doktor“ den Unterschied der antiken Metrik, bei der es um das Verhältnis von Zeitquantitäten („quantitirende Rhythmik“) im Unterschied

15 Riemann / Fuchs, *Praktische Anweisung zum Phrasieren*, und Riemann / Fuchs, *Katechismus der Phrasierung*.

16 Vgl. dazu Matthias Thiemel, *Tonale Dynamik. Theorie, musikalische Praxis und Vortragslehre seit 1800*, Sinzig 1996, 81 ff.

17 Fuchs, *Die Freiheit des musikalischen Vortrages im Einklange mit Hugo Riemann's Phrasirungslehre*.

18 Mathis Lussy, *Le rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation*, Paris 1883.

19 Fuchs, *Die Freiheit des musikalischen Vortrages im Einklange mit Hugo Riemann's Phrasirungslehre*, v.

zur abgestuften Akzentuierung der Wortbetonungen („Hopsasa des Ictus“) ging.[20] Sehr ausführlich nahm er dann zu Riemann in seinem Brief vom 26. August 1888 Stellung, indem er konstatierte, „daß eine „phrasirte“ Ausgabe [wie sie Riemann und Fuchs vorgelegt hatten] schlimmer ist als jede andere – nämlich als eine bösartige Schulmeisterei“ (Nr. 1096, KSB 8.400). Vielmehr schlug er vor, die Bezeichnungen Periode, Satz, Kolon, Komma etc. zu verwenden, „denn die Phrasirungslehre ist schlechterdings das, was für Prosa und Poesie die Interpunktionslehre ist“ (KSB 8.401). Wenn ihn Fuchs aber zu ausufernd mit Riemanns Phrasierungslehre belästigte, wies er ihn schroff zurück. In einem Briefentwurf vom September 1888 mahnte er offensichtlich verärgert, endlich zu erwägen, „daß Phrasirung nichts ist, was mich anginge“ (Nr. 1100, KSB 8.408). Im tatsächlich abgeschickten Brief klang es dann schon konzilianter, wenn er ihn bat zu erwägen, ob seine langen Erörterungen zur Phrasierung an den Philosophen der Umwertung aller Werte nicht „falsch adressirt“ seien (6. September 1888, Nr. 1101, KSB 8.409). In *Der Fall Wagner* (1888) relativierte er jedoch diese Meinung wieder und hob „mit Auszeichnung die Verdienste Riemann's um die Rhythmik“ hervor, „des Ersten, der den Hauptbegriff der Interpunktion auch für die Musik geltend gemacht hat“ (WA 11).

Nach der Bekanntschaft mit Riemann zu Beginn der 1880er Jahre pflegte Fuchs einen regen Briefwechsel mit ihm, der bis zu dessen Tod 1918 anhielt. Der Ton der Briefe war zunächst sehr respektvoll und betraf die aktuellen Fragen der Phrasierungslehre. Fuchs diskutierte mit ihm auch eigene Arbeiten und erhielt dessen zustimmendes Lob: „Diese 20 Seiten sind ganz famos, ich habe kein Wort daran zu mäkeln. Fahren Sie also fort …“[21] Schon bald wurde der intensive Austausch enger und persönlicher, so dass Riemann seinem „Freund und Bundesgenossen“ das Du anbot „als Ausdruck der Interessengemeinschaft und der Sympathie.“[22] Fuchs wirkte nun immer mehr als gleichberechtigter Partner und Anreger; allerdings führte dessen exorbitante Flut an Briefen auch zu Abwehrreaktionen, indem Riemann nicht mehr auf jeden Brief antwortete. „Damit Du nicht denkst, ich sei todt oder habe irgend etwas gegen Dich, muß ich Dir einmal wieder ein Lebenszeichen geben, obgleich mir jetzt so wenig wie vor Wochen und Monaten Briefschreiberig zu Muthe ist.“[23] Nach den gemeinsamen Veröffentlichungen zur Phrasierungslehre nahm dann aber nach 1900 der Kontakt ab und beschränkte sich auf den Austausch von Förmlichkeiten und Glückwünschen.

Ein Besuch von Fuchs bei Max Reger 1892 wirft ein eindrucksvolles Licht auf die menschliche Seite des anfänglich großen Bewunderers von Hugo Riemann. Reger hatte Fuchs, dem er sein 1. Klaviertrio op. 2 (1891) gewidmet hatte, 1892 persönlich kennengelernt. An seinen ehemaligen Lehrer und Freund Adalbert Lindner berichtete er darüber am 21. April 1892:

20 Vgl. dazu auch Fuchs, *Zukunft des musikalischen Vortrages*.
21 Brief vom 18. Juli 1884, GSA 72/2711 a.
22 Brief vom 2. April 1885, GSA 72/2711 a.
23 Brief vom 5. März 1887, GSA 72/2711 a.

> Er war letzthin hier; wir waren abends bei Riemanns, u als wir fortgingen, da lud er mich ein ins Café zu gehen u. da saßen Dr Fuchs u ich allein bis um 5 Uhr früh im Café u. redeten immer über Phrasierung. Denke Dir mal ein Mann von 50 Jahren, groß, mit Haaren à la Liszt u. mit einem Feuereifer für Riemann, den er auf den Knien anbetet. Wenn der Mensch überhaupt erscheint mit seinem Kopf, ich kann Dir versichern er macht äußerlich mehr Eindruck als Riemann selbst [–] dieser Riesenkopf u. die Haarmähne. Er ist aber ein famoser Klavierspieler; er spielt mit wunderbarer Empfindung![24]

Das freundschaftliche Verhältnis zu Riemann bildete zunächst die Grundlage einer kollegialen Zusammenarbeit. Die fruchtbaren Impulse, die er von Riemann erhalten hatte, veranlassten ihn, seine letzte Buchpublikation über *Takt und Rhythmus im Choral* (1911) seinem „verehrten Freunde und Führer Hugo Riemann […] als Frucht seiner Lehre“ zu widmen. Bei diesem Werk handelt es sich noch einmal um Fragen von Taktmetrik und Agogik im protestantischen Choral. In einer angehängten Melodiensammlung stellt er darin eine systematische Kategorisierung der melodischen Strukturtypen mit deren metrisch bestimmter Orthographie zusammen. Andererseits ist aber nach 1888 eine gewisse Enttäuschung festzustellen. Nietzsche gegenüber beklagt Fuchs im August 1888: „Riemann geht seinen Weg wie ein Gestirn, ich könnte ebenso gut mit dem Mond correspondiren, obwohl wir mit kurzem Hin und Her die besten Freunde sind“ (Nr. 562, KGB III 6.254). Er musste erkennen, dass Riemann inzwischen mit seiner Kontrapunktlehre (1888) und Kompositionslehre (1889) neue Wege ging, „so haben wir uns wirklich nichts zu sagen: mein Buch[25] schreibe ich ohne „ihn““ (KGB III 6.255).

… in der Auseinandersetzung mit Nietzsche und Wagner

Fuchs’ Verhältnis zu Friedrich Nietzsche blieb trotz gelegentlicher Trübungen freundschaftlich. Eine persönliche Begegnung hatte bereits Ende 1872 im Hause des Verlegers Fritzsch in Leipzig stattgefunden.[26] Aber Nietzsche kannte Carl Fuchs bereits dem Namen nach, wie die Erwähnung einer Besprechung von dessen *Praeliminarien der Tonkunst* in einem Brief vom 18. November 1871 an Richard Wagner belegt (Nr. 169, KSB 3.245 f.). Nach Curt Paul Janz fanden weitere Begegnungen Ende 1873 und Anfang 1874 in Naumburg statt.[27]

24 *Reger-Werkausgabe online*: https://www.reger-werkausgabe.de.
25 Gemeint ist mit diesem Buch vermutlich der nie erschienene III. Teil seiner *Zukunft des musikalischen Vortrages*.
26 Janz, *Friedrich Nietzsche*, Bd. I, 669.
27 Janz, *Friedrich Nietzsche*, Bd. I, 669.

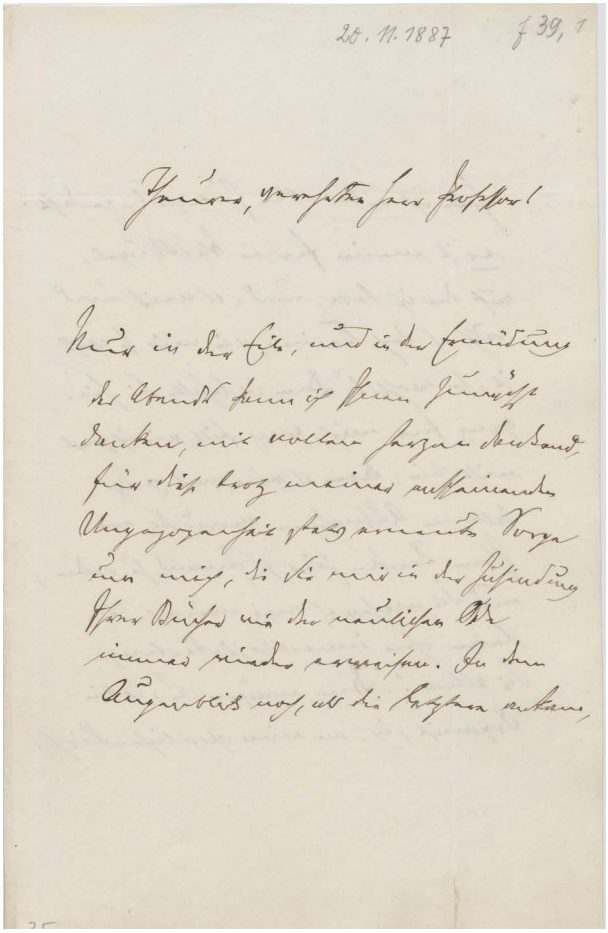


Abb. 1: Brief von Carl Fuchs an Friedrich Nietzsche vom 20. November 1887, Nr. 498, KGB III 6.115 (Archivdatenbank des Goethe- und Schiller-Archivs der Klassik Stiftung Weimar, Public Domain)

Der umfangreiche Briefwechsel zeigt deutliche Schwankungen im persönlichen Umgang. Fuchs' ausufernde Schreiben wurden von Nietzsche oft als lästig empfunden. Trotz wiederholter Zurückweisungen hat Fuchs dem Philosophen aber in freundschaftlicher Verbundenheit die Treue gehalten, wie der umfängliche Briefwechsel bis 1888 belegt und seine Abschiedsworte am Grab Nietzsches unterstreichen: „So […] dankt Dir Einer, dem Du, seit fast dreissig Jahren, mit Deiner Lehre den Sinn auch seines Daseins vertieft, dem Du mit ihr und Deiner hohen Freundschaft den Werth des Lebens, wie rauh es ihm auch begegnete, verdoppelt hast!“[28]

28 Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche. Biographie*, Bd. III, München 1993, 356.

Umgekehrt hat Nietzsche die musiktheoretische und pianistische Kompetenz des Freundes durchaus wertgeschätzt, obwohl er dem wissenschaftlichen Ansatz von Fuchs ablehnend gegenüberstand. In *Menschliches, Allzumenschliches* (1878–80) nahm er eine radikale Relativierung der Kunst vor und kritisierte den Geniekult (MA I 164) und das Virtuosentum (MA I 172). Während Fuchs sein eigenes Kunstverständnis gegen Nietzsche-Wagner verteidigte, erblickte Nietzsche darin nur den „Flor" der „Unreinheit des Denkens" (MA I 151) und sprach der Kunst als einer Sprache der Gefühle jeglichen Einfluss auf das menschliche Denken ab (MA I 215), was Fuchs auf das Entschiedenste ablehnte (Brief vom 19. Juli 1878, Nr. 1093, KGB II 6/2.931) und am 26. September 1884 noch einmal betonte: „Gern lese ich das nicht, was Sie über Musik schreiben" (Nr. 242, KGB III 2.455).

Angesichts von Nietzsches intensiver Auseinandersetzung mit musikphilosophischen und musikästhetischen Fragen,[29] die zeigen, welche Bedeutung er dem Symphonischen als dem dionysischen Prinzip zur Überwindung der inhaltsbezogenen Sprache beimaß,[30] erstaunt es, dass diese Aspekte in seinem Briefwechsel mit Fuchs keine Rolle spielen und er mit dem Freund eher musikpraktische Fragen der Metrik und Phrasierung erörterte als aktuelle musikpolitische Kontroversen aufzugreifen. Seinen Freund Fuchs erkannte er als Experten praktischer Musikausübung an und weniger als Gesprächspartner zur inhaltlichen Auseinandersetzung mit der Differenz zwischen Beethoven und Wagner, dem Symphonischen und der Unendlichen Melodie, zwischen musikalischem und sprachlichem Denken.

1876 hatte Nietzsche Fuchs in Bayreuth eingeführt, doch der Festspielbesuch verlief unglücklich. Im Gespräch mit Wagner muss dieser Fuchs wohl als zudringlich empfunden haben.[31] In einem Brief an Overbeck beklagte Fuchs sich über Nietzsche und diverse Äußerungen, die ihm zugetragen worden waren, über die er um Aufklärung bat: „Herr Professor Nietzsche hat mir hierselbst ein Dutzend Dinge gesagt, wie ich sie in meinem Leben noch von niemandem gehört habe, und hat für die sehr ungünstige Meinung von mir, aus welcher alle diese drakonischen Dicta hervorgingen, sich unter anderem auch auf Sie berufen."[32]

In der nun folgenden Abwendung Nietzsches von Wagner versuchte Nietzsche offenbar, Fuchs auf seine Seite zu ziehen und sich mit ihm als intellektuellem Musiker gegen Wagner zu verbünden. Nachdem sich Fuchs kritisch zu Wagner geäußert hatte, regte er an, dass Fuchs in Anlehnung an *Der Fall Wagner* zusammen mit Heinrich Köselitz eine Schrift *Der Fall Nietzsche* bei Constantin Georg Naumann in Leipzig herausbringen sollte. An den Verleger schrieb er am 27. Dezember 1888:

29 Vgl. dazu die verschiedenen Äußerungen und Notizen im Nachlass 1869 bis 1874.

30 Vgl. Uwe Rauschelbach, „Die singende Seele. Denken und Schreiben ‚durch' Musik bei Nietzsche", in: *Nietzscheforschung* 29 (2022), 85–118: 87.

31 Janz, *Friedrich Nietzsche*, Bd. I, 673.

32 Brief von Fuchs an Overbeck vom 19. August 1876, in: Janz, *Friedrich Nietzsche*, Bd. I, 674.

> Soeben meldet mir Dr. Carl Fuchs, daß er eine Schrift gegen Wagner verbrochen habe, die in Danzig durch esprit und Feinheit – er hat sie in der litterarischen Gesellschaft vorgelesen – und auch bei anderen Fachkennern einen außerordentlichen Erfolg gehabt hat. […] Ich habe ihm geschrieben, daß ich gerne die Herstellungskosten tragen würde; es ist mir wesentlich, daß ein Musiker mir wieder in dieser Sache Recht giebt. […] Als Vorrede zu dieser Arbeit des Dr. Fuchs würden wir den ausgezeichneten Aufsatz des Hr. Gast nehmen können; ich habe schon mit Avenarius darüber mich verständigt. Titel etwa:
>
> Der Fall Nietzsche.
> Randbemerkungen
> zweier Musikanten (Nr. 1213, KSB 8.552 f.).

Aber schon kurz darauf, am 1. Januar 1889, teilte er dem Verleger in Leipzig mit, dass der Gedanke an diese Publikation inzwischen aufgegeben wurde (Nr. 1233, KSB 8.570).

… als Autor und Briefpartner

In seiner umfangreichen Korrespondenz mit Friedrich Nietzsche zeigt sich Fuchs nicht nur als eloquenter Briefschreiber, dessen Ausführungen sich oft über mehrere Tage hinziehen und eher persönlichen Tagebucheinträgen ähneln, sondern dabei auch als ein ungemein mitteilungsbedürftiger Zeitgenosse, der ausführlich alles berichtete, was ihn im Moment bewegte. Allzu redselig breitete er dabei sein Leben aus und ließ seiner Unzufriedenheit mit seiner beruflichen Tätigkeit freien Lauf, was Nietzsche mit entsprechend emotionaler Genervtheit immer wieder schroff zurückwies. Der Ton seiner Korrespondenz wechselt so zwischen Larmoyanz und Arroganz, aber auch zwischen Euphorie und Niedergeschlagenheit.

Das Gefühl des eigenen Scheiterns („mein Leben ist verfehlt“, 8. August 1888, Nr. 562, KGB III 6.255) kompensierte Fuchs durch einen übertrieben gelehrt wirkenden Briefstil voller lateinischer, griechischer oder französischer Ausdrücke und Zitate – eine Schreibweise, die Nietzsche auch in dessen gedruckten Werken als für seinen Erfolg hinderlich moniert hatte:

> Meinen Bekannten mißfällt Ihr Stil in den gedruckten Sachen. Die Gründe sind 1) die Sätze sind 4mal zu lang 2) Sie affektiren Gelehrtenhaftigkeit, recht künstlerhaft, aber eine schreckliche Geschmacksverirrung (fremde wissenschaftl<iche> Worte und Begriffe im Überfluß) 3) die Hauptsachen kommen nicht stark und stämmig heraus, die Neben-Einfälle überwuchern sie, Sie schneiden nicht genug weg und arbeiten nicht genug um 4) Ihr Geist liebt es spitz zu werden, es ist das Geheimniß der guten Schriftsteller, nie für die subtilen und spitzen Leser zu schreiben (zwischen 20. und 27. Juli 1878, Nr. 736, KSB 5.341).

Mehr noch als sein Klavierspiel war ihm die schriftstellerische Arbeit aber zum Lebenselixier geworden. Nietzsches Anregung, die Dissertation (*Praeliminarien*) in kurzen Kapiteln als „Briefe über Musik“ herauszubringen (11. August 1875, Nr. 479, KSB 5.102), griff er bereitwillig auf und entwarf eine Disposition von vier Serien,

A. Die Bayreuther Sache betreffend
B. Positive Studien allgemeinen und besonderen Inhalts, wie jene Methode der analytischen Taktzählung, Beethovens Stileigenheiten, seine Dynamik […]
C. Clavier- und Unterrichtsbriefe, aber mehr für Lehrer als für Lernende, eine Clavierpädagogopädie […]
D. Kritik und Polemik, z. B. gegen die drei kritischen Wagner-Studierer Engel, Ehrlich, Kalbeck, u.s.f. (Brief vom Juli 1877, Nr. 933, KGB II 6/1.632).

die er dann später in seinem Brief vom 29. Juli 1878 noch einmal modifizierte:

1) Methode der rhythmischen Taktzählung.
2) Beethoven's Dynamik.
3) Beethovens Stileigenheiten.
4) Ring des Nibelungen, themat<ische> Analyse, pure [sic] Thatsächliches.
5) Sentenzen allerhand.
6) Christus von Kiel (Nr. 1099, KGB II 6/2.954).

Zu einem Buch dieser Art ist es dann aber nicht gekommen.

Durch die Freundschaft mit Nietzsche trat er auch mit Heinrich Köselitz in Verbindung. Der Kontakt wurde vertieft durch die Tatsache, dass Carl Fuchs sich für die Uraufführung von Gasts Oper *Der Löwe von Venedig* – damals unter dem Titel *Die heimliche Ehe* (*Il matrimonio segreto*) – am 23. Januar 1891 am Stadttheater in Danzig eingesetzt und ein *Thematikon* zu der Oper (1890) verfasst hatte, die Gasts Werk als Rokoko-Oper in Abkehr vom Stile Wagners voll italienischer *gentilezza* und *eleganza* verstanden wissen wollte (Brief vom 9. Februar 1889).[33] Peter Gast blieb dafür dem „hochverehrten Freund" in tiefer Dankbarkeit verbunden.

Ihr reger brieflicher Austausch[34] liegt für die Zeit von 1888 bis 1912 vor, umfasst den Zeitraum seit Nietzsches Erkrankung und betrifft ausführlich die Vorbereitung der Aufführung der Oper *Die heimliche Ehe*. Köselitz als der jüngere von beiden schaute zu Fuchs als dem erfahrenen Musiker bewundernd auf, der ihn in die Phrasierungslehre nach Riemann einführte. Beide pflegten eine überbordende Korrespondenz mit umfangreichen Briefen, die fast täglich zwischen Venedig und Danzig ausgetauscht wurden.

33 Briefe Peter Gasts an Carl Fuchs, in: *Der Nietzsche Channel*: http://www.thenietzschechannel.com/correspondence/ger/nlett-gast-an-fuchs.htm.
34 GSA 102/653.2 und 3 sowie GSA 102/314.1–19.

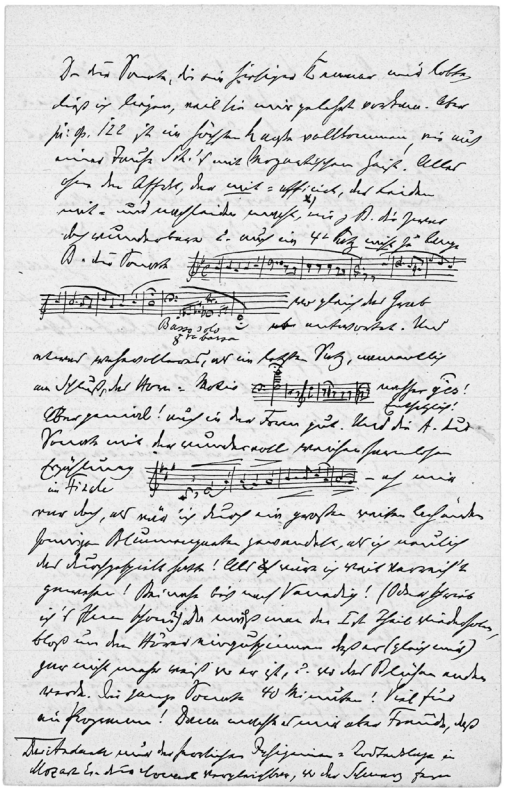


Abb. 2: Brief von Carl Fuchs an Heinrich Köselitz vom 12. August 1889 mit Erläuterungen zur Phrasierung in Schuberts später Klaviersonate B-Dur DV 960 (GSA 102/314,1, mit freundlicher Genehmigung)

Darin ging es um allgemeine Fragen der Kultur, Philosophie und Musik, insbesondere um die Schriften Nietzsches, und nach 1888 natürlich um den Gesundheitszustand des gemeinsamen Freundes. Ausführlich berichtete Köselitz seinem Freund über die Wirkung, die die Musik auf Nietzsche in dieser Zeit hatte. Von Overbeck[35] hatte er erfahren, dass Nietzsche ein Klavier in seiner Wohnung hatte – „und das war Gift für ihn! Musik regte ihn in fast unglaublicher Weise auf“ (Brief vom 22. Januar 1889).[36] Darüber berichtete er dann genauer am 1. Februar 1890:

> Und nun setzte er sich ans Instrument und phantasierte. O, wenn Sie dies gehört hätten! Nicht eine Verkehrtheit! Stimmengewebe von tristanischer Feinheit! Pianissimi und dann wieder Posau-

35 Vgl. dazu den Brief Overbecks an Carl Fuchs vom 12. Januar 1889 (GSA 72/2704, veröffentlicht in: *Friedrich Nietzsche, Franz und Ida Overbeck. Briefwechsel*, hg. v. Katrin Meyer u. Barbara von Reibnitz, Stuttgart 2008, 255), in dem er von Nietzsches „Raserei am Klavier“ berichtet.
36 GSA 102/653,2.

> nenchöre und Trompetenfanfaren und Beethovenischer Grimm und jauchzendes Hineinsingen und wieder Sinnen, Träumen – es läßt sich nicht schildern. Einen Phonograph her! Die Wirkung danach auf sein Cerebralsystem war ganz gewaltig; er war wie umgewandelt danach. Vorzüglich![37]

Später erörterte er mit Fuchs alle technischen Details zur Vorbereitung der Opernpremiere (Herstellung des Klavierauszugs, des Orchestermaterials, des Textbuchs, der Einführung etc.). 1890 knüpfte Fuchs sogar Kontakte nach Berlin, um die Oper eventuell in der Krolloper aufzuführen. Köselitz berichtete Overbeck am 22. April 1890: „Dr. Fuchs war in Berlin, hat dem Director Engel[38] vom Krolltheater vorgespielt und diesen zu einer Zusage gebracht. Aber eine Premiere in Berlin […] vor einem […] Sommertheaterpublicum ist absolut nicht nach meinem Geschmack – und wahrlich nicht nur weil die Sache zu prekär wäre und schiefgehen könnte.“[39]

Schließlich entschied man sich dafür, die Premiere doch in Danzig vorzunehmen, wo ein Erfolg sicherer als in Berlin erschien. Angesichts all dieser Bemühungen um die technischen Details der Aufführung wurde Köselitz nicht müde zu betonen, welch großes Bedürfnis es ihm sei, eine große Dankesschuld abzutragen. Der intensive briefliche Austausch hielt bis in die frühen 1890er Jahre an, nahm danach aber im Lauf der Jahre ab, ohne an Intensität und persönlicher Wertschätzung zu verlieren. Köselitz legte dem Freund seine Lieder zur Beurteilung der Phrasierung im Hinblick auf eine angestrebte Veröffentlichung vor und organisierte Konzerte und Vorträge mit Fuchs. Die sich zusehends als belastend erweisende Herausgabe der Schriften Nietzsches absorbierte offenkundig so viel Kraft, dass Köselitz seinem Ärger in einem Brief vom 11. Januar 1894 Luft machte: „Ich bin wieder einmal veranlasst worden, der Schwester N[ietzsche]’s einen Fußtritt zu geben, und bin im Begriff, mich für solange, als diese Person lebt oder doch ihre Rechtsfähigkeit selbst geltend zu machen vermag, von dem Geschäft der Herausgabe N[ietzsche]’scher Schriften völlig loszusagen.“[40]

Es entbehrt nicht einer gewissen Tragik, dass der intensive Briefwechsel, der auf einer engen Freundschaft beruhte und von gegenseitiger Wertschätzung geprägt war, schließlich – vermutlich aufgrund einer der Arbeitsüberlastung geschuldeten Verbitterung – nach seinem Stoßseufzer: „Aber Sie wissen, Briefe schreibe ich nur im äußersten Notfall“ (24. Februar 1912) – abrupt zum Erliegen kam. Fuchs hatte diesen Brief als persönliche Absage aufgefasst und darauf jeden weiteren Kontakt zu Köselitz abgebrochen.

---

37 GSA 102/653,2.

38 Engel war der Sohn des Kapellmeisters Jakob Engel, der als Ehemann von Auguste Kroll die Kroll’sche Opernbühne bis 1888 geleitet hatte. Sein Sohn übernahm nach dessen Tod das Etablissement und konnte die Kroll-Bühne angesichts des schwindenden Interesses des Berliner Publikums nur bis 1894 weiterführen.

39 *Franz Overbeck, Heinrich Köselitz. Briefwechsel*, 297.

40 GSA 102/653,3. Die Briefe von Peter Gast liegen im Goethe- und Schiller-Archiv nur in einer Abschrift vor; die Originale befinden sich im Besitz von Prof. Dr. G. Fuchs, Posen, zu dem aber kein Kontakt hergestellt werden konnte (Nachweis in Poznań nicht möglich).

Sein weitgespanntes Interesse machte Fuchs aber auch zu einem geschätzten Briefpartner mit Intellektuellen seiner Zeit weit über die engeren Fragen der Musik hinaus. Mit dem Kirchenhistoriker Franz Overbeck in Basel, mit dem er über den Nietzsche-Kreis in Kontakt gekommen war, tauschte er sich schon seit 1873 über theologische Fragen und Schriften aus – Fuchs hatte ursprünglich in Berlin zunächst Theologie studiert – und war später Adressat von Overbecks Berichten über den Krankheitszustand des gemeinsamen Freundes Nietzsche.[41]

1914 nahm Fuchs auch kurzzeitig Kontakt mit dem jungen Musikwissenschaftler Wilibald Gurlitt auf, der damals gerade bei Hugo Riemann in Leipzig promovierte. Es ging dabei zunächst offenbar nur um Korrekturfahnen einzelner Artikel für Riemanns Musiklexikon, dessen 8. Auflage (erschienen 1915) Gurlitt mit Riemann gerade vorbereitete.[42] In dem Zusammenhang berichtete Fuchs dem jungen Kollegen auch über eigene Arbeiten und Vorhaben, wie etwa die Herausgabe eines praktischen Choralbuchs, das im Vieweg-Verlag in Berlin erscheinen sollte (Brief vom 1. Juni 1914).[43] Immer wieder erörterten sie aber auch Fragen der Phrasierungslehre und der antiken Verslehre. Dabei verwies er Gurlitt auf Nietzsches Äußerungen über Riemann in den an Fuchs gerichteten Briefen Nietzsches, die in der Ausgabe der Gesammelten Briefe bei Schuster & Loeffler 1902 erschienen waren (Brief vom 9. Juni 1914).[44] Insgesamt betrifft der briefliche Gedankenaustausch aber nur einen kurzen Zeitraum im Juni 1914.

… als Pianist und Komponist

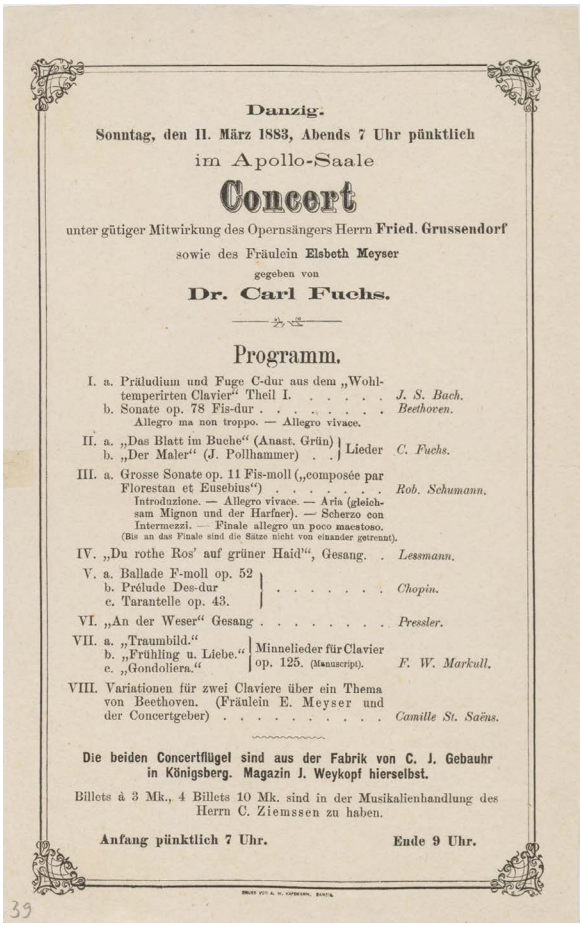
In den Briefen an Nietzsche beklagte Fuchs immer wieder seine berufliche Erfolglosigkeit ohne festen Brotberuf an einer Musikschule oder einem Konservatorium, ja auch die Stellung als Gesanglehrer an einem Gymnasium erschien ihm zuweilen attraktiver, als sich mit privaten Klavierschülern zu plagen und dadurch die Zeit für seine künstlerischen und wissenschaftlichen Tätigkeiten einschränken zu müssen. Daher sehnte er sich nach einer Veränderung seines Lebens, „um eine dritte Zeit zu gewinnen (nach der zweiten die nun mal dem Clavier und der ersten die den Schülern gehört)“ (2. September 1875, Nr. 710, KGB II 6/1.215).

41 Franz Overbeck, *Werke und Nachlaß*, hg. v. Rudolf Brändle, Hildegard Cancik-Lindemaier, Hubert Cancik, Barbara von Reibnitz, Marianne Stauffacher-Schaub, Mathias Stauffacher u. Ekkehard W. Stegemann, Bd. VIII, Stuttgart 2008.

42 Gurlitt gab dann nach Riemanns Tod die 12. Auflage des Personenteils des Riemann Musiklexikons alleine heraus (Mainz 1959/1961).

43 GSA 72/2667 a.

44 GSA 72/2667 a.



Danzig.

Sonntag, den 11. März 1883, Abends 7 Uhr pünktlich

im Apollo-Saale

Concert

unter gütiger Mitwirkung des Opernsängers Herrn **Fried. Grussendorf**

sowie des Fräulein **Elsbeth Meyser**

gegeben von

Dr. Carl Fuchs.

Programm.

I. a. Präludium und Fuge C-dur aus dem „Wohltemperirten Clavier“ Theil I. . . . . *J. S. Bach.*
b. Sonate op. 78 Fis-dur . . . . . *Beethoven.*
Allegro ma non troppo. — Allegro vivace.

II. a. „Das Blatt im Buche“ (Anast. Grün) } Lieder *C. Fuchs.*
b. „Der Maler“ (J. Pollhammer) . . }

III. a. Grosse Sonate op. 11 Fis-moll („composée par Florestan et Eusebius“) . . . . . *Rob. Schumann.*
Introduzione. — Allegro vivace. — Aria (gleichsam Mignon und der Harfner). — Scherzo con Intermezzi. — Finale allegro un poco maestoso.
(Bis an das Finale sind die Sätze nicht von einander getrennt).

IV. „Du rothe Ros' auf grüner Haid“, Gesang. . *Lessmann.*

V. a. Ballade F-moll op. 52
b. Prélude Des-dur } . . . . . *Chopin.*
c. Tarantelle op. 43.

VI. „An der Weser“ Gesang . . . . . *Pressler.*

VII. a. „Traumbild.“
b. „Frühling u. Liebe.“ } Minnelieder für Clavier op. 125. (Manuscript). *F. W. Markull.*
c. „Gondoliera.“

VIII. Variationen für zwei Claviere über ein Thema von Beethoven. (Fräulein E. Meyser und der Concertgeber) . . . . . *Camille St. Saëns.*

Die beiden Concertflügel sind aus der Fabrik von C. J. Gebauhr in Königsberg. Magazin J. Weykopf hierselbst.

Billets à 3 Mk., 4 Billets 10 Mk. sind in der Musikalienhandlung des Herrn C. Ziemssen zu haben.

Anfang pünktlich 7 Uhr. **Ende 9 Uhr.**

39

Abb. 3: Danziger Konzertprogramm mit eigenen Liedern vom 11. März 1883
(Archivdatenbank des Goethe- und Schiller-Archivs der Klassik Stiftung Weimar, Public Domain)

Mit Konzerten und Hörstunden zu Riemanns Phrasierungslehre festigte er seinen Ruf als praktischer Musiker. Doch immer wieder betonte er den Zwiespalt, seine Arbeitsenergie zwischen den Aufgaben als Lehrer und Pianist sowie als Künstler und Schriftsteller aufteilen zu müssen, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Daher ließ er keine Möglichkeit aus, eine Anstellung in Basel oder an einer Musikschule (Mainz, Wiesbaden) zu erhalten bzw. selbst eine solche zu gründen (Hirschberg). Nietzsche empfahl ihn für das Conservatoire in Genf (Brief an Hugo von Senger, Nr. 634, KSB 5.254) und bestärkte ihn darin, vom ungeliebten Danzig nach Bonn zu wechseln (26. August 1888, Nr. 1096, KSB 8.402). Er selbst bemühte sich 1888 um eine einfache Berufung ohne Bewerbung in Rostock (22. Dezember 1888, Nr. 634, KGB III 6.396 f.). Aber alles blieb ohne Erfolg.

Die wenigen überlieferten Kompositionen von Fuchs – Klavierstücke und Lieder – sind bis auf die *Andachtslieder für Tempel und Haus* (1905) nur als Manuskripte erhalten, die sich im Nachlass in der Landesbibliothek Schwerin befinden.[45]

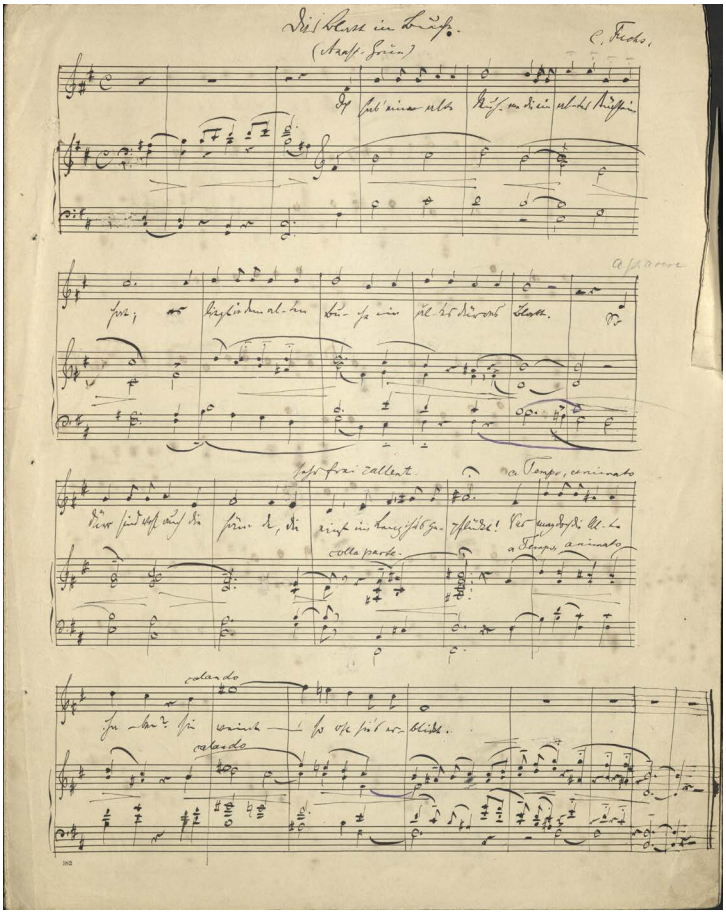


Abb. 4: Carl Fuchs, *Das Blatt im Buche (Anastasius Grün)*, Nachlass in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Günther Uecker (NL 05-A-32, mit freundlicher Genehmigung der Landesbibliothek)

45 Hugo Sočniks Vermutung, dass der Briefwechsel und anderes wertvolles Material aus dem Nachlass im Zweiten Weltkrieg vernichtet worden sei, trifft also nicht zu (Hugo Sočnik, Art. „Fuchs“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. v. Friedrich Blume, Bd. IV, Kassel 1955, 1076–1078: 1077). In der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern befinden sich u. a. die autographen Lieder und Klavierstücke sowie Abschriften der Korrespondenz mit Heinrich Köselitz, Carl von Gersdorff und Franz Overbeck. Das Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar verwahrt den originalen Briefwechsel mit Heinrich Köselitz (GSA 102/314,1 und GSA 102/653,2) sowie den Briefwechsel mit Hugo Riemann von 1883 bis 1918 (GSA 72/2711 a). Für die Ermöglichung der Einsichtnahme in den Nachlass in Schwerin danke ich Frau Dr. Miriam Roner.

Seine Liedkompositionen lassen sich stilistisch dem Typus des Klavierlieds im 19. Jahrhundert zuordnen. Es handelt sich dabei um Vertonungen von stimmungsvoll sehnsüchtigen lyrischen Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Conrad Ferdinand Meyer, Theodor Storm, Emanuel Geibel und Nikolaus Lenau, aber auch von damals populären zeitgenössischen Schriftstellern wie Eduard von Bauernfeld, Anastasius Grün, George Hesekiel, Josef Pollhammer, Friedrich von Schack, Max von Schenkendorf und Albert Traeger. Die meisten der überlieferten Lieder stammen aus dem Jahr 1868, als er in Berlin an der Kullak'schen Neuen Akademie der Tonkunst angestellt war und mit der Sängerin Clara Werner, seiner späteren Ehefrau, der auch einige Lieder gewidmet sind, konzertierte. Köselitz gegenüber äußerte er später, dass er dann aber vom Komponieren abgekommen sei, weil der spätromantische Stil seiner Zeit nicht dem entsprach, was er schreiben wollte und konnte (Briefe vom 30. April und 18. Dezember 1889).[46] Die Lieder sind meist durchkomponiert und zeigen einen durchaus eigenständigen Ton mit einer expressiven Textausdeutung durch überraschende harmonische Wendungen und tonmalende Begleitfiguren. Der durchaus anspruchsvolle Klavierpart verrät dabei den professionellen Pianisten. Kompositorisch weisen sie damit deutlich über bloß gefällige Gebrauchskunst hinaus.

Über die vierhändigen Klavierbearbeitungen zu Orchesterwerken von Georg Riemenschneider[47] – eine zu seiner Zeit übliche Form der Verbreitung – sind wir nur aufgrund seiner Korrespondenz unterrichtet. So erwähnte er Nietzsche gegenüber am 12. Februar und 5. Oktober 1873 Klavierbearbeitungen der Musik zu *Turandot*, einem *Todtentanz*, *Julinacht* und *Nachtfahrt* von Georg Riemenschneider (Nr. 411, KGB II 4.204 und Nr. 461, KGB II 4.301), betrachtete solche Arrangements aber als eine Nebenbeschäftigung ohne eigentlich künstlerischen Anspruch – vielmehr verglich er sie mit „Palmen im Blumentopf" (20. März 1875, Nr. 654, KGB II 6/1.81). Rückblickend musste er daher feststellen, dass er wohl zu wenig komponiert habe, was den Mangel an musikalischer Autorität und Reputation erkläre (22./23. Dezember 1888, Nr. 634, KGB III 6.398).

Was Nietzsche von den wenigen Kompositionen von Fuchs kannte und wie er sie beurteilte, lässt sich nicht sicher feststellen. Lediglich seine zehn Klavierstücke über neugriechische Volkslieder op. 1 mit dem Titel *Hellas* hatte Fuchs im Mai 1875 an Nietzsche geschickt, der sich im Juni bei ihm anerkennend bedankte: „Ich danke Ihnen sehr für Ihre Composition. Was Sie mit dem Klavier-Instrument zusammenhängen! Mir ist so etwas noch nicht vorgekommen. So etwas kann übrigens nur ein wirklicher Klavierist spielen, nicht so ein verunglückter Orchestrist, wie ich bin" (Ende Juni 1875, Nr. 458, KSB 5.66 f.). Seine eingeschränkten kompositorischen Aktivitäten fallen offensichtlich hinter seine Erfolge als konzertierender Pianist und Organist zurück. Er selbst verstand sich

46 GSA 102/314,1.

47 Theaterkapellmeister und Komponist sinfonischer Dichtungen und Opern (1848–1913), dem sich Fuchs wie seinem Lehrer Friedrich Kiel (1821–1885) freundschaftlich verbunden fühlte.

von Anbeginn als praktischer Musiker und Anwalt reproduktiver Kunst (*Virtuos und Dilettant*) und richtete seine Schriften zum Klavierunterricht (1869), zur Phrasierung (1885–86), zum musikalischen Vortrag (1884) wie auch zu Takt und Rhythmus im Choral (1911) immer primär an ausübende Musiker.

Er selbst war als Pianist hoch angesehen.[48] Die, die ihn haben spielen hören, rühmten seine brillante Technik wie seine überzeugende Kunst der Phrasierungspraxis.[49] Über ein Konzert in Zwickau 1892 bemerkte sein Freund Köselitz: „So sprechend, wie dieser Mensch spielt, ist wohl auch noch nicht claviergespielt worden!!“,[50] was Ida Overbeck 1898 nachdrücklich bestätigte.[51] Hugo Riemann würdigte ihn als den „eigentlichen Repräsentanten des phrasirten Spiels,“[52] was ihm andererseits den Ruf einbrachte, dass man bei ihm zu sehr das „Riemann docet“ höre (Köselitz an Fuchs am 5. März 1893).

Darüber hinaus wurde er auch als Vortragsredner geschätzt und entwickelte eine rege Tätigkeit mit Hörstunden in Danzig, in denen er klassische Klavierwerke vortrug und erläuterte. Er blieb in all seinen Aktivitäten aber doch in erster Linie Theoretiker und Musikschriftsteller. Auch wenn seinen musikästhetischen Schriften ein durchschlagender Publikumserfolg versagt blieb, brachte ihm sein Ansehen als Musikwissenschaftler 1904 den Titel eines Königlichen Preußischen Professors ein. In seinen musiktheoretischen Schriften liegt somit seine eigentliche Bedeutung, die Wagner wie Nietzsche, aber auch Riemann erkannten und ihn als Diskussionspartner durchaus schätzten.

Literaturverzeichnis

Besseler, Heinrich: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959

Gellrich, Martin: „Zwei Stadienmodelle zum Einstudieren von Werken. Zur Aktualität der Schrift *Virtuos und Dilettant* von C. Fuchs“, in: Heiner Gembris / Rudolf-Dieter Kraemer / Georg Maas (Hg.), *Musikpädagogische Forschungsberichte 1994*, Augsburg 1995, 52–72

Janz, Curt Paul: *Friedrich Nietzsche. Biographie*, Bd. I u. III, München 1993

Rauschelbach, Uwe: „Die singende Seele. Denken und Schreiben ‚durch‘ Musik bei Nietzsche“, in: *Nietzscheforschung* 29 (2022), 85–118

Scheunchen, Helmut: „Carl Fuchs“, in: *Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen*: https://kulturstiftung.org/biographien/fuchs-carl

48 Werner Schwarz erwähnt in seinem Lexikonartikel zu Carl Fuchs, dass Franz Liszt sein Klavierspiel begeistert gelobt habe (Werner Schwarz, „Fuchs, Carl“, in: *Neue Deutsche Biographie* 5 (1961), 680 f.: https://www.deutsche-biographie.de/pnd116844086.html#ndbcontent). Vgl. dazu auch Max Regers Äußerung an Adalbert Lindner vom 21. April 1892, in: *Reger-Werkausgabe online*.

49 Siehe dazu auch die verschiedenen Rezensionen in *Urtheile ausgezeichneter Künstler und Musikgelehrten über Dr. Carl Fuchs als Clavierspieler*, Danzig 1894, 6, 8, 10 und 12.

50 Brief an Overbeck vom 12. Dezember 1892, in: *Franz Overbeck, Heinrich Köselitz. Briefwechsel*, 367.

51 Brief an Köselitz vom 16. Oktober 1898, in: *Franz Overbeck, Heinrich Köselitz. Briefwechsel*, 455.

52 *Urtheile ausgezeichneter Künstler*, 3.

Schwarz, Werner: „Fuchs, Carl“, in: *Neue Deutsche Biographie* 5 (1961), 680 f.: https://www.deutsche-biographie.de/pnd116844086.html#ndbcontent

Sočnik, Hugo: Art. „Fuchs“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. v. Friedrich Blume, Bd. IV, Kassel 1955, 1076–1078

Thiemel, Matthias: *Tonale Dynamik. Theorie, musikalische Praxis und Vortragslehre seit 1800*, Sinzig 1996