

Music  
ML  
60  
H723

CLOSED  
SHELF  
1

Musikalische Novellen und  
Aufsätze

von

E. T. A. Hoffmann



Insel-Bücherei Nr. 142

mus, csb1

ML 60.H723

Musikalische Novellen und Aufsätze



3 9153 01041135 5

Please  
handle this volume  
with care.

The University of Connecticut  
Libraries, Storrs

Music/ML/60/H723

CLOSED  
SHELF  
1



25

MUSIC LIBRARY  
UNIVERSITY OF CONNECTICUT  
STORRS, CONNECTICUT



# Musikalische Novellen und Aufsätze

von

E. T. A. Hoffmann

E. T. A. Hoffmann



---

Im Insel-Verlag zu Leipzig

MUSIC LIBRARY  
UNIVERSITY OF CONNECTICUT  
STORRS, CONNECTICUT



L  
Ø  
723

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

1911

1911



UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY  
TORONTO, CANADA

## Ritter Gluck

Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809

Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage. Die Sonne tritt freundlich aus dem Gewölk hervor, und schnell verdampft die Nässe in der lauen Luft, welche durch die Straßen weht. Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt – Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben Kleinen in Sonntagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudenmädchen, Professoren, Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere usw. durch die Linden nach dem Tiergarten ziehen. Bald sind alle Plätze bei Klaus und Weber besetzt; der Mohrrübenkaffee dampft, die Elegants zünden ihre Zigaros an, man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Madame Bethmann, ob sie neulich grau oder grün waren, über den geschlossenen Handelsstaat und böse Groschen usw., bis alles in eine Arie aus Fanchon zerfließt, womit eine verstimmte Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungenfüchtige Flöte und ein spasmatifcher Fagott sich und die Zuhörer quälen. Dicht an dem Geländer, welches den Weberschen Bezirk von der Heerstraße trennt, stehen mehrere kleine runde Tische und Gartenstühle; hier atmet man freie Luft, beobachtet die Kommenden und Gehenden, ist entfernt von dem kakophonischen Getöse jenes vermaledeiten Orchesters: da setze ich mich hin, dem leichten Spiel meiner Phantasie mich überlassend, die mir befreundete Gestalten zuführt, mit denen ich über Wissenschaft, über Kunst, über alles, was dem Menschen am teuersten sein soll, spreche. Immer bunter und bunter wogt die Masse der Spaziergänger bei mir vorüber,



aber nichts stört mich, nichts kann meine phantastische Gesellschaft verschrecken. Nur das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen Walzers reißt mich aus der Traumwelt. Die kreischende Oberstimme der Violine und Flöte und des Fagotts schnarrenden Grundbaß allein höre ich; sie gehen auf und ab, fest aneinanderhaltend in Oktaven, die das Ohr zerschneiden, und unwillkürlich, wie jemand, den ein brennender Schmerz ergreift, ruf ich aus:

„Welche rasende Musik! Die abscheulichen Oktaven!“ – Neben mir murmelt es:

„Verwünschtes Schicksal! Schon wieder ein Oktavenjäger!“

Ich sehe auf und werde nun erst gewahr, daß, von mir unbemerkt, an demselben Tisch ein Mann Platz genommen hat, der seinen Blick starr auf mich richtet und von dem nun mein Auge nicht wieder loskommen kann.

Nie sah ich einen Kopf, nie eine Gestalt, die so schnell einen so tiefen Eindruck auf mich gemacht hätten. Eine sanft gebogene Nase schloß sich an eine breite, offene Stirn, mit merklichen Erhöhungen über den buschigen, halbgrauen Augenbrauen, unter denen die Augen mit beinahe wildem, jugendlichem Feuer (der Mann mochte über fünfzig sein) hervorblitzten. Das weichgeformte Kinn stand in seltsamem Kontrast mit dem geschlossenen Munde, und ein skurriles Lächeln, hervorgebracht durch das sonderbare Muskelspiel in den eingefallenen Wangen, schien sich aufzulehnen gegen den tiefen, melancholischen Ernst, der auf der Stirn ruhte. Nur wenige graue Lockchen lagen hinter den großen, vom Kopfe abstehenden Ohren. Ein sehr weiter, moderner Überrock hüllte die große hagere Gestalt ein. Sowie mein Blick



auf den Mann traf, schlug er die Augen nieder und setzte das Geschäft fort, worin ihn mein Ausruf wahrscheinlich unterbrochen hatte. Er schüttete nämlich aus verschiedenen kleinen Tüten mit sichtbarem Wohlgefallen Tabak in eine vor ihm stehende große Dose und feuchtete ihn mit rotem Wein aus einer Viertelsflasche an. Die Musik hatte aufgehört; ich fühlte die Notwendigkeit ihn anzureden.

„Es ist gut, daß die Musik schweigt,“ sagte ich; „das war ja nicht auszuhalten.“

Der Alte warf mir einen flüchtigen Blick zu und schüttete die letzte Tüte aus.

„Es wäre besser, daß man gar nicht spielte!“ nahm ich nochmals das Wort. „Sind Sie nicht meiner Meinung?“

„Ich bin gar keiner Meinung“, sagte er. „Sie sind Musiker und Kenner von Profession . . .“

„Sie irren; beides bin ich nicht. Ich lernte ehemals Klavierspielen und Generalbaß, wie eine Sache, die zur guten Erziehung gehört, und da sagte man mir unter anderm, nichts mache einen widrigern Effekt, als wenn der Baß mit der Oberstimme in Oktaven fortschreite. Ich nahm das damals auf Autorität an und habe es nachher immer bewährt gefunden.“

„Wirklich?“ fiel er mir ein, stand auf und schritt langsam und bedächtig nach den Musikanten hin, indem er öfters, den Blick in die Höhe gerichtet, mit flacher Hand an die Stirn klopfte, wie jemand, der irgendeine Erinnerung wecken will. Ich sah ihn mit den Musikanten sprechen, die er mit gebietender Würde behandelte. Er kehrte zurück, und kaum hatte er sich gesetzt, als man die Ouvertüre der „Iphigenia in Aulis“ zu spielen begann.

Mit halbgeschlossenen Augen, die verschränkten Arme auf

den Tisch gestützt, hörte er das Andante; den linken Fuß leise bewegend, bezeichnete er das Eintreten der Stimmen: jetzt erhob er den Kopf — schnell warf er den Blick umher — die linke Hand, mit auseinandergespreizten Fingern, ruhte auf dem Tische, als greife er einen Akkord auf dem Flügel, die rechte Hand hob er in die Höhe: es war ein Kapellmeister, der dem Orchester das Eintreten des andern Tempos angibt — die rechte Hand fällt, und das Allegro beginnt! — Eine brennende Röthe fliegt über die blassen Wangen: die Augenbrauen fahren zusammen auf der gerunzelten Stirn, eine innere Wut entflammt den wilden Blick mit einem Feuer, das mehr und mehr das Lächeln wegzehrt, das noch um den halbgeöffneten Mund schwebte. Nun lehnt er sich zurück, hinauf ziehen sich die Augenbrauen, das Muskelspiel auf den Wangen kehrt wieder, die Augen erglänzen, ein tiefer, innerer Schmerz löst sich auf in Wollust, die alle Fibern ergreift und krampfhaft erschüttert — tief aus der Brust zieht er den Atem, Tropfen stehen auf der Stirn; er deutet das Eintreten des Tutti und andere Hauptstellen an; seine rechte Hand verläßt den Takt nicht, mit der linken holt er sein Tuch hervor und fährt damit über das Gesicht. — So belebte er das Skelett, welches jene paar Violinen von der Ouvertüre gaben, mit Fleisch und Farben. Ich hörte die sanfte, schmelzende Klage, womit die Flöte emporsteigt, wenn der Sturm der Violinen und Bässe ausgetobt hat und der Donner der Pauken schweigt; ich hörte die leise anschlagenden Töne der Violoncelle, des Fagotts, die das Herz mit unennbarerer Wehmut erfüllen: das Tutti kehrt wieder, wie ein Riese hehr und groß schreitet das Unisono fort, die dumpfe Klage er stirbt unter seinen zermalmenden Tritten. —



Die Ouvertüre war geendigt; der Mann ließ beide Arme herabsinken und saß mit geschlossenen Augen da, wie jemand, den eine übergroße Anstrengung entkräftet hat. Seine Flasche war leer: ich füllte sein Glas mit Burgunder, den ich unterdessen hatte geben lassen. Er seufzte tief auf, er schien aus einem Traume zu erwachen. Ich nötigte ihn zum Trinken; er tat es ohne Umstände, und indem er das volle Glas mit einem Zuge hinunterstürzte, rief er aus: „Ich bin mit der Aufführung zufrieden! das Orchester hielt sich brav!“

„Und doch“ — nahm ich das Wort — „doch wurden nur schwache Umrisse eines mit lebendigen Farben ausgeführten Meisterwerkes gegeben.“

„Urteile ich richtig? — Sie sind kein Berliner!“

„Ganz richtig; nur abwechselnd halte ich mich hier auf.“

„Der Burgunder ist gut: aber es wird kalt.“

„So lassen Sie uns ins Zimmer gehen und dort die Flasche leeren.“

„Ein guter Vorschlag. — Ich kenne Sie nicht: dafür kennen Sie mich aber auch nicht. Wir wollen uns unsere Namen nicht abfragen; Namen sind zuweilen lästig. Ich trinke Burgunder, er kostet mich nichts, wir befinden uns wohl beieinander, und damit gut.“

Er sagte dies alles mit gutmütiger Herzlichkeit. Wir waren ins Zimmer getreten; als er sich setzte, schlug er den Überrock auseinander, und ich bemerkte mit Verwunderung, daß er unter demselben eine gestickte Weste mit langen Schößen, schwarzsamte Beinkleider und einen ganz kleinen silbernen Degen trug. Er knöpfte den Rock sorgfältig wieder zu.

„Warum fragten Sie mich, ob ich ein Berliner sei?“ begann ich.

„Weil ich in diesem Falle genötigt gewesen wäre, Sie zu verlassen.“

„Das klingt rätselhaft.“

„Nicht im mindesten, sobald ich Ihnen sage, daß ich — nun, daß ich ein Komponist bin.“

„Noch immer errate ich Sie nicht.“

„So verzeihen Sie meinen Ausruf vorhin; denn ich sehe, Sie verstehen sich ganz und gar nicht auf Berlin und auf Berliner.“

Er stand auf und ging einige Male heftig auf und ab; dann trat er ans Fenster und sang kaum vernehmlich den Chor der Priesterinnen aus der „Iphigenia in Tauris“, indem er dann und wann bei dem Eintreten der Tutti an die Fensterscheiben klopfte. Mit Bewundern bemerkte ich, daß er gewisse andere Wendungen der Melodien nahm, die durch Kraft und Neuheit frappierten. Ich ließ ihn gewähren. Er hatte geendigt und kehrte zurück zu seinem Sitz. Ganz ergriffen von des Mannes sonderbarem Benehmen und den phantastischen Äußerungen eines seltenen musikalischen Talents, schwieg ich. Nach einer Weile fing er an:

„Haben Sie nie komponiert?“

„Ja; ich habe mich in der Kunst versucht: nur fand ich alles, was ich, wie mich dünkte, in Augenblicken der Begeisterung geschrieben hatte, nachher matt und langweilig; da ließ ichs denn bleiben.“

„Sie haben unrecht getan; denn schon, daß Sie eigne Versuche verwarfen, ist kein übles Zeichen Ihres Talents. Man lernt Musik als Knabe, weiß Papa und Mama so



haben wollen; nun wird darauflos geklimpert und gezeitigt: aber unvermerkt wird der Sinn empfänglicher für Melodie. Vielleicht war das halb vergessene Thema eines Liedchens, welches man nun anders sang, der erste eigne Gedanke, und dieser Embryo, mühsam genährt von fremden Kräften, genas zum Riesen, der alles um sich her aufzehrte und in sein Mark und Blut verwandelte! — Ha, wie ist es möglich, die tausenderlei Arten, wie man zum Komponieren kommt, auch nur anzudeuten! — Es ist eine breite Heerstraße, da tummeln sich alle herum und jauchzen und schreien: wir sind Gezeitigte! wir sind am Ziel! — Durchs elfenbeinerne Tor kommt man ins Reich der Träume; wenige sehen das Tor einmal, noch weniger gehen durch! — Abenteuerlich sieht es hier aus. Tolle Gestalten schweben hin und her, aber sie haben Charakter — eine mehr wie die andere. Sie lassen sich auf der Heerstraße nicht sehen: nur hinter dem elfenbeinernen Tor sind sie zu finden. Es ist schwer, aus diesem Reich zu kommen, wie vor Alzine's Burg versperren die Ungeheuer den Weg — es wirbelt — es dreht sich — viele verträumen den Traum im Reich der Träume — sie zerfließen im Traum — sie werfen keinen Schatten mehr, sonst würden sie am Schatten gewahr werden den Strahl, der durch dies Reich fährt; aber nur wenige, erweckt aus dem Traume, steigen empor und schreiten durch das Reich der Träume — sie kommen zur Wahrheit — der höchste Moment ist da: die Berührung mit dem Ewigen, Unausprechlichen! — Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde, Sternen gleich, herabschießen und euch mit Feuerfaden umspinnen. — Verpuppt im Feuer liegt ihr da, bis sich Psyche emporschwingt in die Sonne.“

Bei den letzten Worten war er aufgesprungen, warf den Blick, warf die Hand in die Höhe. Dann setzte er sich wieder und leerte schnell das ihm eingeschenkte Glas. Es entstand eine Stille, die ich nicht unterbrechen mochte, um den außerordentlichen Mann nicht aus dem Geleise zu bringen. Endlich fuhr er beruhigter fort:

„Als ich im Reiche der Träume war, folterten mich tausend Schmerzen und Ängste! Nacht wars, und mich schreckten die grinsenden Larven der Ungeheuer, welche auf mich einstürmten und mich bald in den Abgrund des Meeres versenkten, bald hoch in die Lüfte emporhoben. Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit. — Ich erwachte von meinen Schmerzen und sah ein großes, helles Auge, das blickte in eine Orgel, und wie es blickte, gingen Töne hervor und schimmerten und umschlangen sich in herrlichen Akkorden, wie ich sie nie gedacht hatte. Melodien strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehen; da blickte das Auge mich an und hielt mich empor über den brausenden Wellen. — Nacht wurde es wieder, da traten zwei Kolosse in glänzenden Harnischen auf mich zu: Grundton und Quinte! sie rissen mich empor, aber das Auge lächelte: „Ich weiß, was deine Brust mit Sehnsucht erfüllt; der sanfte, weiche Jüngling, Terz, wird unter die Kolosse treten; du wirst seine süße Stimme hören, mich wieder sehen, und meine Melodien werden dein sein.“

Er hielt inne.

„Und Sie sahen das Auge wieder?“

„Ja, ich sah es wieder! — Jahrelang seufzt ich im Reich der Träume — da — ja da! Ich saß in einem herrlichen Thal



und hörte zu, wie die Blumen miteinander sangen. Nur eine Sonnenblume schwieg und neigte traurig den geschlossenen Kelch zur Erde. Unsichtbare Bande zogen mich hin zu ihr – sie hob ihr Haupt – der Kelch schloß sich auf, und aus ihm strahlte mir das Auge entgegen. Nun zogen die Töne wie Lichtstrahlen aus meinem Haupte zu den Blumen, die begierig sie einsogen. Größer und größer wurden der Sonnenblume Blätter – Gluten strömten aus ihnen hervor – sie umflossen mich – das Auge war verschwunden und ich im Kelche.“

Bei den letzten Worten sprang er auf und eilte mit raschen, jugendlichen Schritten zum Zimmer hinaus. Vergebens wartete ich auf seine Zurückkunft: ich beschloß daher, nach der Stadt zu gehen.

Schon war ich in der Nähe des Brandenburger Tores, als ich in der Dunkelheit eine lange Figur hinschreiten sah und alsbald meinen Sonderling wiedererkannte. Ich redete ihn an:

„Warum haben Sie mich so schnell verlassen?“

„Es wurde zu heiß, und der Euphon fing an zu klingen.“

„Ich verstehe Sie nicht!“

„Desto besser.“

„Desto schlimmer, denn ich möchte Sie gern ganz verstehen.“

„Hören Sie denn nichts?“

„Nein.“

– „Es ist vorüber! – Lassen Sie uns gehen. Ich liebe sonst nicht eben die Gesellschaft; – aber – Sie komponieren nicht – Sie sind kein Berliner.“

„Ich kann nicht ergründen, was Sie so gegen die Berliner einnimmt? Hier, wo die Kunst geachtet und in hohem

Maße ausgeübt wird, sollt ich meinen, müßte einem Manne von Ihrem künstlerischen Geiste wohl sein!“

„Sie irren! – Zu meiner Qual bin ich verdammt, hier wie ein abgeschiedener Geist im öden Raume umherzuirren.“

„Im öden Raume, hier, in Berlin?“

„Ja, öde ist's um mich her, denn kein verwandter Geist tritt auf mich zu. Ich stehe allein.“

„Aber die Künstler! die Komponisten!“

„Weg damit! Sie kritteln und kritteln – verfeinern alles bis zur feinsten Meßlichkeit; wühlen alles durch, um nur einen armseligen Gedanken zu finden; über dem Schwagen von Kunst, von Kunstsinne, und was weiß ich – können sie nicht zum Schaffen kommen, und wird ihnen einmal so zumute, als wenn sie ein paar Gedanken ans Tageslicht befördern müßten: so zeigt die furchtbare Kälte ihre weite Entfernung von der Sonne – es ist lappländische Arbeit.“

„Ihr Urteil scheint mir viel zu hart. Wenigstens müssen Sie die herrlichen Aufführungen im Theater befriedigen.“

„Ich hatte es über mich gewonnen, einmal wieder ins Theater zu gehen, um meines jungen Freundes Oper zu hören – wie heißt sie gleich? – Ha, die ganze Welt ist in dieser Oper! Durch das bunte Gewühl gepuzter Menschen ziehen die Geister des Orkus – alles hat hier Stimme und allmächtigen Klang – Teufel, ich meine ja ‚Don Juan‘! Aber nicht die Ouvertüre, welche prestissimo, ohne Sinn und Verstand abgesprudelt wurde, konnt ich überstehen; und ich hatte mich bereitet dazu durch Fasten und Gebet, weil ich weiß, daß der Euphon von diesen Massen viel zu sehr bewegt wird und unrein anspricht!“



„Wenn ich auch eingestehen muß, daß Mozarts Meisterwerke größtenteils auf eine kaum erklärliche Weise hier vernachlässigt werden, so erfreuen sich doch Glucks Werke gewiß einer würdigen Darstellung.“

„Meinen Sie? – Ich wollte einmal ‚Iphigenia in Tauris‘ hören. Als ich ins Theater trete, höre ich, daß man die Ouvertüre der ‚Iphigenia in Aulis‘ spielt. Hm – denke ich, ein Irrtum; man gibt diese ‚Iphigenia‘! Ich erstaune, als nun das Andante eintritt, womit die ‚Iphigenia in Tauris‘ anfängt, und der Sturm folgt. Zwanzig Jahre liegen dazwischen! Die ganze Wirkung, die ganze wohlberrechnete Exposition des Trauerspiels geht verloren. Ein stilles Meer – ein Sturm – die Griechen werden ans Land geworfen, die Oper ist da! – Wie? hat der Komponist die Ouvertüre ins Belag hinein geschrieben, daß man sie wie ein Trompeterstückchen abblasen kann wie und wo man will?“

„Ich gestehe den Mißgriff ein. Indessen, man tut doch alles, um Glucks Werke zu heben.“

„Ei ja!“ sagte er kurz, und lächelte dann bitter und immer bitterer. Möglich fuhr er auf, und nichts vermochte ihn aufzuhalten. Er war im Augenblicke wie verschwunden, und mehrere Tage hintereinander suchte ich ihn im Tiergarten vergebens. – –

Einige Monate waren vergangen, als ich an einem kalten regnickten Abende mich in einem entfernten Teile der Stadt verspätet hatte und nun nach meiner Wohnung in der Friedrichstraße eilte. Ich mußte bei dem Theater vorbei; die rauschende Musik, Trompeten und Pauken erinnerten mich, daß gerade Glucks „Armida“ gegeben wurde, und ich war im Begriff hineinzugehen, als ein sonderbares Selbstge-

sprach, dicht an den Fenstern, wo man fast jeden Ton des Orchesters hört, meine Aufmerksamkeit erregte.

„Jetzt kommt der König — sie spielen den Marsch — o paukt, paukt nur zu! — 's ist recht munter! ja ja, sie müssen ihn heute elfmal machen — der Zug hat sonst nicht Zug genug. — Ha ha — maestoso — schleppt euch, Kinderchen. — Sieh, da bleibt ein Figurant mit der Schuhschleife hängen. — Richtig, zum zwölftenmal! und immer auf die Dominante hinausgeschlagen. — O ihr ewigen Mächte, das endet nimmer! Jetzt macht er sein Kompliment — Armida dankt ergebenst. — Noch einmal? — Richtig, es fehlen noch zwei Soldaten! Jetzt wird ins Rezitativ hineingepoltert. — Welcher böse Geist hat mich hier festgebannt?“

„Der Bann ist gelöst“, rief ich. „Kommen Sie!“

Ich faßte meinen Sonderling aus dem Tiergarten — denn niemand anders war der Selbstredner — rasch beim Arm und zog ihn mit mir fort. Er schien überrascht und folgte mir schweigend. Schon waren wir in der Friedrichstraße, als er plötzlich still stand.

„Ich kenne Sie“, sagte er. „Sie waren im Tiergarten — wir sprachen viel — ich habe Wein getrunken — habe mich erhitzt — nachher klang der Euphon zwei Tage hindurch — ich habe viel ausgestanden — es ist vorüber!“

„Ich freue mich, daß der Zufall Sie mir wieder zugeführt hat. Lassen Sie uns näher miteinander bekannt werden. Nicht weit von hier wohne ich; wie wär es . . .“

„Ich kann und darf zu niemand gehen.“

„Nein, Sie entkommen mir nicht; ich gehe mit Ihnen.“

„So werden Sie noch ein paar hundert Schritte mit mir laufen müssen. Aber Sie wollten ja ins Theater?“



„Ich wollte ‚Armida‘ hören, aber nun —“

„Sie sollen jetzt ‚Armida‘ hören! kommen Sie!“

Schweigend gingen wir die Friedrichstraße hinauf; rasch bog er in eine Querstraße ein, und kaum vermochte ich ihm zu folgen, so schnell lief er die Straße hinab, bis er endlich vor einem unaussehlichen Hause still stand. Ziemlich lange hatte er gepocht, als man endlich öffnete. Im Finstern tappend erreichten wir die Treppe und ein Zimmer im obern Stock, dessen Türe mein Führer sorgfältig verschloß. Ich hörte noch eine Türe öffnen; bald darauf trat er mit einem angezündeten Lichte hinein, und der Anblick des sonderbar ausgestatteten Zimmers überraschte mich nicht wenig. Altmodisch reich verzierte Stühle, eine Wanduhr mit vergoldetem Gehäuse und ein breiter, schwerfälliger Spiegel gaben dem Ganzen das düstere Ansehn verjährter Pracht. In der Mitte stand ein kleines Klavier, auf demselben ein großes Tintenfaß von Porzellan, und daneben lagen einige Bogen rastrirtes Papier. Ein scharferer Blick auf diese Vorrichtung zum Komponieren überzeugte mich jedoch, daß seit langer Zeit nichts geschrieben sein mußte; denn ganz vergelbt war das Papier, und dickes Spinnengewebe überzog das Tintenfaß. Der Mann trat vor einen Schrank in der Ecke des Zimmers, den ich noch nicht bemerkt hatte, und als er den Vorhang wegzog, wurde ich eine Reihe schöngebundener Bücher gewahr mit goldnen Aufschriften: Orfeo, Armida, Alceste, Iphigenia usw., kurz, Glücks Meisterwerke sah ich beisammen stehen.

„Sie besitzen Glücks sämtliche Werke?“ rief ich.

Er antwortete nicht, aber zum krampfhafsten Lächeln verzog sich der Mund, und das Muskelspiel in den eingefallenen Backen verzerrte im Augenblick das Gesicht zur schauerlichen

Maske. Starr den düstern Blick auf mich gerichtet, ergriff er eins der Bücher — es war „Armida“ — und schritt feierlich zum Klavier hin. Ich öffnete es schnell und stellte den zusammengelegten Pult auf; er schien das gern zu sehen. Er schlug das Buch auf, und — wer schildert mein Erstaunen! — ich erblickte rastrierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben.

Er begann: „Jetzt werde ich die Ouvertüre spielen! Wenden Sie die Blätter um, und zur rechten Zeit!“ Ich versprach das, und nun spielte er herrlich und meisterhaft, mit vollgriffigen Akkorden, das majestätische Tempo di Marcia, womit die Ouvertüre anhebt, fast ganz dem Original getreu: aber das Allegro war nur mit Glücks Hauptgedanken durchflochten. Er brachte so viele neue geniale Wendungen hinein, daß mein Erstaunen immer wuchs. Vorzüglich waren seine Modulationen frappant, ohne grell zu werden, und er wußte den einfachen Hauptgedanken so viele melodiose Melismen anzureihen, daß jene immer in neuer, verjüngter Gestalt wiederzukehren schienen. Sein Gesicht glühte; bald zogen sich die Augenbrauen zusammen, und ein lang verhaltener Zorn wollte gewaltsam losbrechen, bald schwamm das Auge in Tränen tiefer Wehmut. Zuweilen sang er, wenn beide Hände in künstlichen Melismen arbeiteten, das Thema mit einer angenehmen Tenorstimme; dann wußte er, auf ganz besondere Weise, mit der Stimme den dumpfen Ton der anschlagenden Pauke nachzuahmen. Ich wandte die Blätter fleißig um, indem ich seine Blicke verfolgte. Die Ouvertüre war geendet, und er fiel erschöpft mit geschlossenen Augen in den Lehnstuhl zurück. Bald raffte er sich aber wieder auf, und indem er hastig mehrere leere Blätter des Buchs umschlug, sagte er mit dumpfer Stimme:



„Alles dieses, mein Herr, habe ich geschrieben, als ich aus dem Reich der Träume kam. Aber ich verriet Unheiligen das Heilige, und eine eiskalte Hand faßte in dies glühende Herz! Es brach nicht; da wurde ich verdammt, zu wandeln unter den Unheiligen, wie ein abgeschiedener Geist – gestaltlos, damit mich niemand kenne, bis mich die Sonnenblume wieder emporhebt zu dem Ewigen. – Ha – jetzt lassen Sie uns Armidens Szene singen!“

Nun sang er die Schlussszene der „Armida“ mit einem Ausdruck, der mein Innerstes durchdrang. Auch hier wich er merklich von dem eigentlichen Originale ab: aber seine veränderte Musik war die Glücksszene gleichsam in höherer Potenz. Alles, was Haß, Liebe, Verzweiflung, Raserei in den stärksten Zügen ausdrücken kann, faßte er gewaltig in Töne zusammen. Seine Stimme schien die eines Jünglings, denn von tiefer Dumpfheit schwoh sie empor zur durchdringenden Stärke. Alle meine Fibern zitterten – ich war außer mir. Als er geendet hatte, warf ich mich ihm in die Arme und rief mit gepreßter Stimme: „Was ist das? Wer sind Sie?“

Er stand auf und maß mich mit ernstem, durchdringendem Blick; doch als ich weiter fragen wollte, war er mit dem Lichte durch die Türe entwichen und hatte mich im Finstern gelassen. Es hatte beinahe eine Viertelstunde gedauert; ich verzweifelte, ihn wiederzusehen, und suchte, durch den Stand des Klaviers orientiert, die Türe zu öffnen, als er plötzlich in einem gestickten Galakleide, reicher Weste, den Degen an der Seite, mit dem Lichte in der Hand hereintrat.

Ich erstarrte; feierlich kam er auf mich zu, faßte mich sanft bei der Hand und sagte, sonderbar lächelnd: „Ich bin der Ritter Glück!“

## Don Juan

Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen

Ein durchdringendes Läuten, der gellende Ruf: „Das Theater fängt an!“ weckte mich aus dem sanften Schlaf, in den ich versunken war; Bässe brummen durcheinander – ein Paukenschlag – Trompetenstöße – ein klares A, von der Oboe ausgehalten – Violinen stimmen ein: ich reibe mir die Augen. Sollte der allezeit geschäftige Satan mich im Kaufe –? Nein! ich befinde mich in dem Zimmer des Hotels, wo ich gestern abend halb gerädert abgestiegen. Gerade über meiner Nase hängt die stattliche Troddel der Klingelschnur; ich ziehe sie heftig an, der Kellner erscheint.

„Aber was, um Himmels willen, soll die konfuse Musik da neben mir bedeuten? gibt es denn ein Konzert hier im Hause?“

„Ew. Exzellenz“ – ich hatte mittags an der Wirtstafel Champagner getrunken! – „Ew. Exzellenz wissen vielleicht noch nicht, daß dieses Hotel mit dem Theater verbunden ist. Diese Tapetentür führt auf einen kleinen Korridor, von dem Sie unmittelbar in Nr. 23 treten: das ist die Fremdenloge.“

„Was? – Theater? – Fremdenloge?“

„Ja, die kleine Fremdenloge zu zwei, höchstens drei Personen – nur so für vornehme Herren, ganz grün tapeziert, mit Gitterfenstern, dicht beim Theater! Wenns Ew. Exzellenz gefällig ist – wir führen heute den ‚Don Juan‘ von dem berühmten Herrn Mozart aus Wien auf. Das Legesgeld, einen Taler acht Groschen, stellen wir in Rechnung.“

Das letzte sagte er, schon die Logentür aufdrückend, so rasch war ich bei dem Worte „Don Juan“ durch die Tapetentür in den Korridor geschritten. Das Haus war, für den mittelmäßigen Ort, geräumig, geschmackvoll verziert und glänzend erleuchtet. Logen und Parterre waren gedrängt voll. Die ersten Akkorde der Ouvertüre überzeugten mich, daß ein ganz vortreffliches Orchester, sollten die Sänger auch nur im mindesten etwas leisten, mir den herrlichsten Genuß des Meisterwerks verschaffen würde. — In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdischen regno all pianto; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt. Wie ein jauchzender Frevler klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekanntem, gräßlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfassen, trat klar vor meines Geistes Augen. Endlich beruhigt sich der Sturm; der Vorhang fliegt auf. Frostig und unmutvoll in seinen Mantel gehüllt, schreitet Leporello in finsterner Nacht vor dem Pavillon einher: „Notte e giorno faticar!“ — Also italienisch? — Hier am deutschen Orte italienisch? — Ah che piacere! Ich werde alle Rezitative, alles so hören, wie es der große Meister in seinem Gemüt empfing und dachte! Da stürzt Don Juan heraus; hinter ihm Donna Anna, bei dem Mantel den Frevler festhaltend. Welches Ansehn! Sie könnte höher, schlanker gewachsen, majestätischer im Gange sein: aber welch ein Kopf! — Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß,



Verzweiflung wie aus einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blizender Funken werfen, die, wie griechisches Feuer, unauslöschlich das Innerste durchbrennen! Des dunklen Haares aufgelöste Flechten wallen in Wellenringeln den Nacken hinab. Das weiße Nachtkleid enthüllt verräterisch nie gefahrlos belauschte Reize. Von der entsetzlichen That umfrallt, zuckt das Herz in gewaltsamen Schlägen. — Und nun — welche Stimme! „Non sperar se non m'uccidi.“ — Durch den Sturm der Instrumente leuchten, wie glühende Blitze, die aus ätherischem Metall gegossenen Töne! — Vergebens sucht sich Don Juan loszureißen. — Will er es denn? Warum stößt er nicht mit kräftiger Faust das Weib zurück und entflieht? Macht ihn die böse That kraftlos, oder ist es der Kampf von Haß und Liebe im Innern, der ihm Mut und Stärke raubt? — Der alte Papa hat seine Torheit, im Finstern den kräftigen Gegner anzufallen, mit dem Leben gebüßt; Don Juan und Leporello treten im rezitierenden Gespräch weiter vor ins Proszenium. Don Juan wickelt sich aus dem Mantel und steht da in rotem, gerissenem Samt mit silberner Stickerei, prächtig gekleidet. Eine kräftige, herrliche Gestalt: das Gesicht ist männlich schön; eine erhabene Nase, durchbohrende Augen, weich geformte Lippen; das sonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbrauen bringt sekundenlang etwas vom Mephistopheles in die Physiognomie, das, ohne dem Gesicht die Schönheit zu rauben, einen unwillkürlichen Schauer erregt. Es ist, als könne er die magische Kunst der Klapperschlange üben; es ist, als könnten die Weiber, von ihm angeblickt, nicht mehr von ihm lassen, und müßten, von der unheimlichen Gewalt gepackt, selbst ihr Verderben voll-

den. — Lang und dürr, in rot- und weißgestreifter Weste, kleinem roten Mantel, weißem Hut mit roter Feder, trippelt Leporello um ihn her. Die Züge seines Gesichts mischen sich seltsam zu dem Ausdruck von Gutherzigkeit, Schelmerei, Lüsternheit und ironisierender Frechheit; gegen das grauliche Kopf- und Barthaar stechen seltsam die schwarzen Augenbrauen ab. Man merkt es: der alte Bursche verdient Don Juans helfender Diener zu sein. — Glückliche sind sie über die Mauer geflüchtet. — Fackeln — Donna Anna und Don Ottavio erscheinen: ein zierliches, gepudertes, gelecktes Männlein, von einundzwanzig Jahren höchstens. Als Annas Bräutigam wohnte er, da man ihn so schnell herbeirufen konnte, wahrscheinlich im Hause; auf den ersten Lärm, den er gewiß hörte, hätte er herbeieilen und den Vater retten können: er mußte sich aber erst pudern, und mochte überhaupt nachts nicht gern sich herauswagen. — „Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!“ Mehr als Verzweiflung über den grausamsten Frevel liegt in den entsetzlichen, herzerzerschneidenden Tönen dieses Rezitativs und Duetts. Don Juans gewaltsames Attentat, das ihm Verderben nur drohte, dem Vater aber den Tod gab, ist es nicht allein, was diese Töne der beängsteten Brust entreißt: nur ein verderblicher, tötender Kampf im Innern kann sie hervorbringen. —

Eben schalt die lange, hagere Donna Elvira mit sichtlichen Spuren großer, aber verblühter Schönheit den Verwahrer, Don Juan: „Tu nido d'inganni“, und der mitleidige Leporello bemerkte ganz klug: „Parla come un libro stampato“, als ich jemand neben oder hinter mir zu bemerken glaubte. Leicht konnte man die Logentür hinter mir geöffnet

haben und hineingeschlüpft sein — das fuhr mir wie ein Stich durchs Herz. Ich war so glücklich, mich allein in der Loge zu befinden, um ganz ungestört das so vollkommen dargestellte Meisterwerk mit allen Empfindungsfasern, wie mit Polypenarmen, zu umklammern und in mein Selbst hineinzuziehen! ein einziges Wort, das obendrein albern sein konnte, hätte mich auf eine schmerzhaft Weise herausgerissen aus dem herrlichen Moment der poetisch-musikalischen Begeisterung! Ich beschloß, von meinem Nachbar gar keine Notiz zu nehmen, sondern, ganz in die Darstellung vertieft, jedes Wort, jeden Blick zu vermeiden. Den Kopf in die Hand gestützt, dem Nachbar den Rücken wendend, schauete ich hinaus. — Der Gang der Darstellung entsprach dem vortrefflichen Anfange. Die kleine, lüsterne, verliebte Zerlina tröstete mit gar lieblichen Tönen und Weisen den gutmütigen Tölpel Masetto. Don Juan sprach sein inneres, zerrissenes Wesen, den Hohn über die Menschlein um ihn her, nur aufgestellt zu seiner Lust, in ihr mattliches Tun und Treiben verderbend einzugreifen, in der wilden Arie: „Fin ch’han dal vino“ ganz unverhohlen aus. Gewaltiger als bisher zuckte hier der Stirnmuskel. — Die Masken erscheinen. Ihr Terzett ist ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen zum Himmel steigt. — Nun fliegt der Mittelvorhang auf. Da geht es lustig her; Becher erklingen, in fröhlichem Gewühl wälzen sich die Bauern und allerlei Masken umher, die Don Juans Fest herbeigelockt hat. — Jetzt kommen die drei zur Rache Verschwornen. Alles wird feierlicher, bis der Tanz angeht. Zerlina wird gerettet, und in dem gewaltig donnernden Finale tritt mutig Don Juan mit gezogenem Schwert seinen Feinden entgegen. Er schlägt



dem Bräutigam den stählernen Galanteriedegen aus der Hand und bahnt sich durch das gemeine Gesindel, das er, wie der tapfere Roland die Armee des Tyrannen Gynost, durcheinander wirft, daß alles gar possierlich übereinander purzelt, den Weg ins Freie. —

Schon oft glaubte ich dicht hinter mir einen zarten, warmen Hauch gefühlt, das Knistern eines seidenen Gewandes gehört zu haben: das ließ mich wohl die Gegenwart eines Frauenzimmers ahnen, aber ganz versunken in die poetische Welt, die mir die Oper aufschloß, achtete ich nicht darauf. Jetzt, da der Vorhang gefallen war, schauete ich nach meiner Nachbarin. — Nein — keine Worte drücken mein Erstaunen aus: Donna Anna, ganz in dem Kostüme, wie ich sie eben auf dem Theater gesehen, stand hinter mir und richtete auf mich den durchdringenden Blick ihres seelenvollen Auges. — Ganz sprachlos starrte ich sie an; ihr Mund (so schien es mir) verzog sich zu einem leisen ironischen Lächeln, in dem ich mich spiegelte und meine alberne Figur erblickte. Ich fühlte die Notwendigkeit, sie anzureden, und konnte doch die durch das Erstaunen, ja ich möchte sagen, wie durch den Schreck gelähmte Zunge nicht bewegen. Endlich, endlich fuhren mir, beinahe unwillkürlich, die Worte heraus: „Wie ist es möglich, Sie hier zu sehen?“ — worauf sie sogleich mit dem reinsten Toskanisch erwiderte, daß, verstände und spräche ich nicht Italienisch, sie das Vergnügen meiner Unterhaltung entbehren müsse, indem sie keine andere als nur diese Sprache rede. — Wie Gesang lauteten die süßen Worte. Im Sprechen erhöhte sich der Ausdruck des dunkelblauen Auges, und jeder daraus leuchtende Blitz goß einen Blutstrom in mein Inneres, von dem alle Pulse stärker

schlugen und alle Fibern erzuckten. — Es war Donna Anna unbezweifelt. Die Möglichkeit abzuwägen, wie sie auf dem Theater und in meiner Loge habe zugleich sein können, fiel mir nicht ein. So wie der glückliche Traum das Seltsamste verbindet, und dann ein frommer Glaube das Übersinnliche versteht und es den sogenannten natürlichen Erscheinungen des Lebens zwanglos anreihet: so geriet ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulism, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte, die mich so innig mit ihr verbanden, daß sie selbst bei ihrer Erscheinung auf dem Theater nicht hatte von mir weichen können. — Wie gern setzte ich dir, mein Theodor, jedes Wort des merkwürdigen Gesprächs her, das nun zwischen der Signora und mir begann: allein, indem ich das, was sie sagte, deutsch hinschreiben will, finde ich jedes Wort steif und matt, jede Phrase ungelent, das auszudrücken, was sie leicht und mit Anmut toskanisch sagte.

Indem sie über den Don Juan, über ihre Rolle sprach, war es, als öffneten sich mir nun erst die Tiefen des Meisterwerks, und ich konnte hell hineinschauen und einer fremden Welt phantastische Erscheinungen deutlich erkennen. Sie sagte, ihr ganzes Leben sei Musik, und oft glaube sie manches im Innern geheimnisvoll Verschlossene, was keine Worte aussprächen, singend zu begreifen. „Ja, ich begreife es dann wohl,“ fuhr sie mit brennendem Auge und erhöhter Stimme fort: „aber es bleibt tot und kalt um mich, und indem man eine schwierige Koulade, eine gelungene Manier beklatscht, greifen eisige Hände in mein glühendes Herz! — Aber du — du verstehst mich: denn ich weiß, daß auch dir das wunderbare, romantische

Reich aufgegangen, wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen!“

„Wie, du herrliche, wundervolle Frau — du — du solltest mich kennen?“

„Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig sehrender Liebe in der Rolle der \*\*\* in deiner neuesten Oper aus deinem Innern hervor? — Ich habe dich verstanden: dein Gemüt hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! — Ja (hier nannte sie meinen Vornamen), ich habe dich gesungen, so wie deine Melodien ich sind.“

Die Theaterglocke läutete: eine schnelle Blässe entfärbte Donna Annas ungeschminktes Gesicht; sie fuhr mit der Hand nach dem Herzen, als empfände sie einen plötzlichen Schmerz, und indem sie leise sagte: „Unglückliche Anna, jetzt kommen deine fürchterlichsten Momente“ — war sie aus der Loge verschwunden. —

Der erste Akt hatte mich entzückt, aber nach dem wunderbaren Ereignis wirkte jetzt die Musik auf eine ganz andere seltsame Weise. Es war, als ginge eine lang verheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein; als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen festgebannt und müßten sich zur wunderbarsten Erkenntnis seltsamlich gestalten. — In Donna Annas Szene fühlte ich mich von einem sanften, warmen Hauch, der über mich hinwegglitt, in trunkener Wollust erbeben; unwillkürlich schlossen sich meine Augen, und ein glühender Kuß schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuß war ein wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton.

Das Finale war in frevelnder Lustigkeit angegangen: „Già la mensa è preparata!“ — Don Juan saß kosend



zwischen zwei Mädchen und löstete einen Kork nach dem andern, um den brausenden Geistern, die hermetisch verschlossen, freie Herrschaft über sich zu verstaten. Es war ein kurzes Zimmer mit einem großen gotischen Fenster im Hintergrunde, durch das man in die Nacht hinaus sah. Schon während Elvira den Ungetreuen an alle Schwüre erinnert, sah man es oft durch das Fenster blißen und hörte das dumpfe Murmeln des herannahenden Gewitters. Endlich das gewaltige Pochen. Elvira, die Mädchen entfliehen, und unter den entsetzlichen Akkorden der unterirdischen Geisterwelt tritt der gewaltige Marmorkoloss, gegen den Don Juan pygmäisch dasteht, ein. Der Boden erbebt unter des Riesen donnerndem Fußtritt. — Don Juan ruft durch den Sturm, durch den Donner, durch das Geheul der Dämonen sein fürchterliches: „No!“ die Stunde des Unterganges ist da. Die Statue verschwindet, dicker Qualm erfüllt das Zimmer, aus ihm entwickeln sich fürchterliche Larven. In Qualen der Hölle windet sich Don Juan, den man dann und wann unter den Dämonen erblickt. Eine Explosion, wie wenn tausend Blitze einschlugen —: Don Juan, die Dämonen sind verschwunden, man weiß nicht wie! Leporello liegt ohnmächtig in der Ecke des Zimmers. — Wie wohlthätig wirkt nun die Erscheinung der übrigen Personen, die den Juan, der von unterirdischen Mächten irdischer Rache entzogen, vergebens suchen. Es ist, als wäre man nun erst dem furchtbaren Kreise der höllischen Geister entronnen. — Donna Anna erschien ganz verändert: eine Totenblässe überzog ihr Gesicht, das Auge war erloschen, die Stimme zitternd und ungleich: aber eben dadurch in dem kleinen Duett mit dem süßen Bräutigam, der nun,

nachdem ihn der Himmel des gefährlichen Rächeramts glücklich überhoben hat, gleich Hochzeit machen will, von herzerreißender Wirkung.

Der fugierte Chor hatte das Werk herrlich zu einem Ganzen geründet, und ich eilte, in der exaltiertesten Stimmung, in der ich mich je befunden, in mein Zimmer. Der Kellner rief mich zur Wirtstafel, und ich folgte ihm mechanisch. — Die Gesellschaft war, der Messe wegen, glänzend, und die heutige Darstellung des Don Juan der Gegenstand des Gesprächs. Man pries im allgemeinen die Italiener und das Eingreifende ihres Spiels: doch zeigten kleine Bemerkungen, die hier und da ganz schalkhaft hingeworfen wurden, daß wohl keiner die tiefere Bedeutung der Oper aller Opern auch nur ahnte. — Don Ottavio hatte sehr gefallen. Donna Anna war einem zu leidenschaftlich gewesen. Man müsse, meinte er, auf dem Theater sich hübsch mäßigen und das zu sehr Angreifende vermeiden. Die Erzählung des Überfalls habe ihn ordentlich konsterniert. Hier nahm er eine Prise Tabak und schaute ganz unbeschreiblich dummklug seinen Nachbar an, welcher behauptete: die Italienerin sei aber übrigens eine recht schöne Frau, nur zu wenig besorgt um Kleidung und Puz; eben in jener Szene sei ihr eine Haarlocke aufgegangen und habe das Demiprofil des Gesichts beschattet! Jetzt fing ein anderer ganz leise zu intonieren an: „Fin ch’han dal vino“ — worauf eine Dame bemerkte: am wenigsten sei sie mit dem Don Juan zufrieden: der Italiener sei viel zu finster, viel zu ernst gewesen, und habe überhaupt den frivolen, lustigen Charakter nicht leicht genug genommen. — Die letzte Explosion wurde sehr gerühmt. Des Gewäschs satt, eilte ich in mein Zimmer.

Es war mir so eng, so schwül in dem dumpfen Gemach! Um Mitternacht glaubte ich deine Stimme zu hören, mein Theodor! Du sprachst deutlich meinen Namen aus, und es schien an der Tapetentür zu rauschen. Was hält mich ab, den Ort meines wunderbaren Abenteurers noch einmal zu betreten? – Vielleicht sehe ich dich und sie, die mein ganzes Wesen erfüllt! – Wie leicht ist es, den kleinen Tisch hineinzutragen – zwei Lichter – Schreibzeug! Der Kellner sucht mich mit dem bestellten Punsch; er findet das Zimmer leer, die Tapetentür offen: er folgt mir in die Loge und sieht mich mit zweifelndem Blick an. Auf meinen Wink setzt er das Getränk auf den Tisch und entfernt sich, mit einer Frage auf der Zunge noch einmal sich nach mir umschauend. Ich lehne mich, ihm den Rücken wendend, über der Loge Rand und sehe in das verödete Haus, dessen Architektur, von meinen beiden Lichtern magisch beleuchtet, in wunderlichen Reflexen fremd und feenhaft hervorspringt. Den Vorhang bewegt die das Haus durchschneidende Zugluft. – Wie wenn er hinaufwallte? wenn Donna Anna, geängstet von gräßlichen Larven, erschiene? – „Donna Anna!“ rufe ich unwillkürlich: der Ruf verhallt in dem öden Raum, aber die Geister der Instrumente im Orchester werden wach – ein wunderbarer Ton zittert herauf; es ist, als säusle in ihm der geliebte Name fort! – Nicht erwehren kann ich mich des heimlichen Schauers, aber wohlthätig durchbebt er meine Nerven. –

Ich werde meiner Stimmung Herr und fühle mich aufgelegt, dir, mein Theodor! wenigstens anzudeuten, wie ich



jetzt erst das herrliche Werk des göttlichen Meisters in seiner tiefen Charakteristik richtig aufzufassen glaube. — Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische; nur der poetisch exaltierte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht. — Betrachtet man das Gedicht (den Don Juan), ohne ihm eine tiefere Bedeutung zu geben, so daß man nur das Geschichtliche in Anspruch nimmt: so ist es kaum zu begreifen, wie Mozart eine solche Musik dazu denken und dichten konnte. Ein Bonvivant, der Wein und Mädchen über die Maßen liebt, der mutwilligerweise den steinernen Mann als Repräsentanten des alten Vaters, den er bei Verteidigung seines eigenen Lebens niederstach, zu seiner lustigen Tafel bittet — wahrlich, hierin liegt nicht viel Poetisches, und ehrlich gestanden, ist ein solcher Mensch es wohl nicht wert, daß die unterirdischen Mächte ihn als ein ganz besonderes Kabinettsstück der Hölle auszeichnen; daß der steinerne Mann, von dem verklärten Geiste beseelt, sich bemüht, vom Pferde zu steigen, um den Sünder vor dem letzten Stündlein zur Buße zu ermahnen; daß endlich der Teufel seine besten Gesellen ausschickt, um den Transport in sein Reich auf die gräßlichste Weise zu veranstalten. — Du kannst es mir glauben, Theodor! den Juan stattete die Natur, wie ihrer Schoßkinder liebstes, mit alledem aus, was den Menschen, in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen, über den gemeinen Troß, über die Fabrikarbeiten, die als Nullen, vor die, wenn sie gelten sollen, sich erst ein Zähler stellen muß, aus der Werkstätte geschleudert werden, erhebt; was ihn bestimmt zu besiegen, zu herrschen. Ein kräftiger, herr-

licher Körper, eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der, die Ahnungen des Höchsten entzündend, in die Brust fiel; ein tiefes Gemüt, ein schnell ergreifender Verstand. — Aber das ist die entseßliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern, und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Konflikt der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. — Den Juan begeisterten die Ansprüche auf das Leben, die seine körperliche und geistige Organisation herbeiführte, und ein ewig brennendes Sehnen, von dem sein Blut siedend die Adern durchfloß, trieb ihn, daß er gierig und ohne Rast alle Erscheinungen der irdischen Welt aufgriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend! — Es gibt hier auf Erden wohl nichts, was den Menschen in seiner innigsten Natur so hinaufsteigert, als die Liebe; sie ist es, die, so geheimnißvoll und so gewaltig wirkend, die innersten Elemente des Daseins zerstört und verklärt; was Wunder also, daß Don Juan in der Liebe die Sehnsucht, die seine Brust zerreißt, zu stillen hoffte, und daß der Teufel hier ihm die Schlinge über den Hals warf? In Don Juans Gemüt kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt, und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Überirdischen in unmittelbarem Rapport setzt. Vom schönen Weibe zum schönern rastlos fliehend; bis zum Überdruß, bis zur zerstörenden Trunkenheit ihrer

Reize mit der glühendsten Inbrunst genießend; immer in der Wahl sich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, mußte doch Juan zuletzt alles irdische Leben matt und flach finden, und indem er überhaupt den Menschen verachtete, lehnte er sich auf gegen die Erscheinung, die, ihm als das Höchste im Leben geltend, so bitter ihn getäuscht hatte. Jeder Genuß des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer. Tiefe Verachtung der gemeinen Ansichten des Lebens, über die er sich erhoben fühlte, und bitterer Spott über Menschen, die in der glücklichen Liebe, in der dadurch herbeigeführten bürgerlichen Vereinigung, auch nur im mindesten die Erfüllung der höheren Wünsche, die die Natur feindselig in unsere Brust legte, erwarten konnten, trieben ihn an, da vorzüglich sich aufzulehnen und, Verderben bereitend, dem unbekanntem, schicksallenkenden Wesen, das ihm wie ein schadenfrohes, mit den kläglichen Geschöpfen seiner spottenden Laune ein grausames Spiel treibendes Ungeheuer erschien, kühn entgegenzutreten, wo von einem solchen Verhältnis die Rede war. — Jede Verführung einer geliebten Braut, jedes durch einen gewaltigen, nie zu verschmerzenden Unheil bringenden Schlag gestörte Glück der Liebenden ist ein herrlicher Triumph über jene feindliche Macht, der ihn immer mehr hinaushebt aus dem beengenden Leben — über die Natur — über den Schöpfer! — Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinabzustürzen in den Orkus. Annas Verführung, mit den dabei eingetretenen Umständen, ist die höchste Spitze, zu der er sich erhebt. —



Donna Anna ist, rücksichtlich der höchsten Begünstigungen der Natur, dem Don Juan entgegengestellt. So wie Don Juan ursprünglich ein wunderbar kräftiger, herrlicher Mann war, so ist sie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermochte. Alle Kunst der Hölle konnte nur sie irdisch verderben. — Sowie der Satan dieses Verderben vollendet hat, durfte auch, nach der Fügung des Himmels, die Hölle die Vollstreckung des Rächeramts nicht länger verschieben. — Don Juan ladet den erstochenen Alten höhrend im Bilde ein zum lustigen Gastmahl, und der verklärte Geist, nun erst den gefallnen Menschen durchschauend und sich um ihn betäubend, verschmäht es nicht, in furchtbarer Gestalt ihn zur Buße zu ermahnen. Aber so verderbt, so zerrissen ist sein Gemüt, daß auch des Himmels Seligkeit keinen Strahl der Hoffnung in seine Seele wirft und ihn zum bessern Sein entzündet! —

Gewiß ist es dir, mein Theodor, aufgefallen, daß ich von Annas Verführung gesprochen; und so gut ich es in dieser Stunde, wo tief aus dem Gemüt hervorgehende Gedanken und Ideen die Worte überflügeln, vermag, sage ich dir mit wenigen Worten, wie mir in der Musik, ohne alle Rücksicht auf den Text, das ganze Verhältnis der beiden im Kampf begriffenen Naturen (Don Juan und Donna Anna) erscheint. — Schon oben äußerte ich, daß Anna dem Juan gegenübergestellt ist. Wie, wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verdarb, die ihm inwohnende göttliche Natur erkennen zu lassen und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens zu entreißen? — Zu spät, zur Zeit des höchsten Frevels, sah er sie, und da konnte

ihn nur die teuflische Lust erfüllen, sie zu verderben. — Nicht gerettet wurde sie! Als er hinausfloh, war die That geschehen. Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Blut aus der Hölle, durchströmte ihr Innerstes, und machte jeden Widerstand vergeblich. Nur er, nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wut höllischer Geister im Innern sündigte. Als er nach vollendeter That entfliehen wollte, da umschlang, wie ein gräßliches, giftigen Tod sprühendes Ungeheuer, sie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen. — Ihres Vaters Fall durch Don Juans Hand, die Verbindung mit dem kalten, unmännlichen, ordinären Don Ottavio, den sie einst zu lieben glaubte — selbst die im Innersten ihres Gemüths in verzehrender Flamme waltende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses aufloderte und nun, gleich der Blut des vernichtenden Hasses, brennt: alles dieses zerreißt ihre Brust. Sie fühlt, nur Don Juans Untergang kann der von tödlichen Martern beängsteten Seele Ruhe verschaffen; aber diese Ruhe ist ihr eigener irdischer Untergang. — Sie fordert daher unablässig ihren eiskalten Bräutigam zur Rache auf, sie verfolgt selbst den Verräter, und erst als ihn die unterirdischen Mächte in den Orkus hinabgezogen haben, wird sie ruhiger — nur vermag sie nicht dem hochzeitlustigen Bräutigam nachzugeben: „Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor!“ Sie wird dieses Jahr nicht überstehen; Don Ottavio wird niemals die umarmen, die ein frommes Gemüt davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben.

Wie lebhaft im Innersten meiner Seele fühlte ich alles

dieses in den die Brust zerreisenden Akkorden des ersten Rezitativs und der Erzählung von dem nächtlichen Überfall! — Selbst die Szene der Donna Anna im zweiten Akt: „Crudele“, die, oberflächlich betrachtet, sich nur auf den Don Ottavio bezieht, spricht in geheimen Anklängen, in den wunderbarsten Beziehungen jene innere, alles irdische Glück verzehrende Stimmung der Seele aus. Was soll selbst in den Worten der sonderbare, von dem Dichter vielleicht unbewußt hingeworfene Zusatz:

„Forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me!“ —

Es schlägt zwei Uhr! — Ein warmer elektrischer Hauch gleitet über mich her — ich empfinde den leisen Geruch feinen italienischen Parfüms, der gestern zuerst mich die Nachbarin vermuten ließ; mich umfängt ein seliges Gefühl, das ich nur in Tönen aussprechen zu können glaube. Die Luft streicht heftiger durch das Haus — die Saiten des Flügels im Orchester rauschen — Himmel! wie aus weiter Ferne, auf den Fittichen schwellender Töne eines lustigen Orchesters getragen, glaube ich Annas Stimme zu hören: „Non mi dir bell' idol mio!“ — Schließe dich auf, du fernes, unbekanntes Geisterreich — du Dschinnistan voller Herrlichkeit, wo ein unaussprechlicher, himmlischer Schmerz, wie die unsäglichste Freude, der entzückten Seele alles auf Erden Verheißene über alle Maßen erfüllt! Laß mich eintreten in den Kreis deiner holdseligen Erscheinungen! Mag der Traum, den du bald zum grausenerregenden, bald zum freundlichen Boten an den irdischen Menschen erkoren — mag er meinen Geist, wenn der Schlaf den Körper in bleiernen Banden festhält, den ätherischen Gefilden zuführen!



Gespräch des Mittags an der Wirtstafel,  
als Nachtrag

Kluger Mann mit der Dose, stark auf den Deckel derselben schnippend: Es ist doch fatal, daß wir nun so bald keine ordentliche Oper mehr hören werden! Aber das kommt von dem häßlichen Übertreiben!

Mulattengesicht: Ja, ja! hab's ihr oft genug gesagt! Die Rolle der Donna Anna griff sie immer ordentlich an! — Gestern war sie vollends gar wie besessen. Den ganzen Zwischenakt hindurch soll sie in Ohnmacht gelegen haben, und in der Szene im zweiten Akt hatte sie gar Nervenzufälle —

Unbedeutender: O sagen Sie —!

Mulattengesicht: Nun ja! Nervenzufälle, und war doch wahrlich nicht vom Theater zu bringen.

Ich: Um des Himmels willen — die Zufälle sind doch nicht von Bedeutung? wir hören doch Signora bald wieder?

Kluger Mann mit der Dose, eine Prise nehmend: Schwerlich, denn Signora ist heute morgens Punkt zwei Uhr gestorben.

## Ombra adorata!

Wer kennt nicht Crescentinis herrliche Arie Ombra adorata, die er zu der Oper Romeo e Giuletta von Singarelli komponierte und mit ganz eigenem Vortrage sang.

Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! — Aber wohnt sie nicht in der Brust des Menschen selbst und erfüllt sein Inneres so mit ihren holdseligen Erscheinungen, daß sein ganzer Sinn sich ihnen zuwendet und ein neues, verklärtes Leben ihn schon hienieden dem Drange, der niederdrückenden Qual des Irdischen entreißt? — Ja, eine göttliche Kraft durchdringt ihn, und mit kindlichem frommen Gemüte sich dem hingebend, was der Geist in ihm erregt, vermag er die Sprache jenes unbekanntem romantischen Geisterreichs zu reden, und er ruft, unbewußt, wie der Lehrling, der in des Meisters Zauberbuch mit lauter Stimme gelesen, alle die herrlichen Erscheinungen aus seinem Innern hervor, daß sie in strahlenden Reihentänzen das Leben durchfliegen und jeden, der sie zu schauen vermag, mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen.

Wie war meine Brust so beengt, als ich in den Konzertsaal trat. Wie war ich so gebeugt von dem Drucke aller der nichtswürdigen Erbärmlichkeiten, die wie giftiges, stechendes Ungeziefer den Menschen und wohl vorzüglich den Künstler in diesem armseligen Leben verfolgen und peinigen, daß er oft dieser ewig prickelnden Qual den gewaltsamen Stoß vorziehen würde, der ihn diesem und jedem andern irdischen Schmerze auf immer entzieht. — Du ver-

standest den wehmütigen Blick, den ich auf dich warf, mein treuer Freund! und hundertfältig sei es dir gedankt, daß du meinen Platz am Flügel einnahmst, indem ich mich in dem äußersten Winkel des Saals zu verbergen suchte. Welchen Vorwand hattest du denn gefunden, wie war es dir denn gelungen, daß nicht Beethovens große Symphonie in C-Moll, sondern nur eine kurze, unbedeutende Ouvertüre irgendeines noch nicht zur Meisterschaft gelangten Komponisten aufgeführt wurde? — Auch dafür sei dir Dank gesagt aus dem Innersten meines Herzens. — Was wäre aus mir geworden, wenn, beinahe erdrückt von all dem irdischen Elend, das rastlos auf mich einstürmte seit kurzer Zeit, nun Beethovens gewaltiger Geist auf mich zugeschritten wäre und mich wie mit metallnen, glühenden Armen umfaßt und fortgerissen hätte in das Reich des Ungeheuern, des Unermeßlichen, das sich seinen donnernden Tönen erschließt. — Als die Ouvertüre in allerlei kindischem Jubel mit Pauken und Trompeten geschlossen hatte, entstand eine stille Pause, als erwarte man etwas recht Wichtiges. Das tat mir wohl, ich schloß die Augen, und indem ich in meinem Innern angenehmere Erscheinungen suchte als die waren, die mich eben umgaben, vergaß ich das Konzert und mit ihm natürlicherweise auch seine ganze Einrichtung, die mir bekannt gewesen, da ich an den Flügel sollte. — Ziemlich lange mochte die Pause gedauert haben, als endlich das Ritornell einer Arie anfing. Es war sehr zart gehalten und schien in einfachen, aber tief in das Innerste dringenden Tönen von der Sehnsucht zu reden, in der sich das fromme Gemüt zum Himmel aufschwingt und alles Geliebte wiederfindet, was ihm hienieden entrisen. — Nun strahlte wie ein himmlisches



Licht die glockenhelle Stimme eines Frauenzimmers aus dem Orchester empor:

„Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita!“

Wer vermag die Empfindung zu beschreiben, die mich durchdrang! — Wie löste sich der Schmerz, der in meinem Innern nagte, auf in wehmütige Sehnsucht, die himmlischen Balsam in alle Wunden goß. — Alles war vergessen, und ich horchte nur entzückt auf die Töne, die, wie aus einer andern Welt niedersteigend, mich tröstend umfingen. —

Ebenso einfach wie das Rezitativ ist das Thema der folgenden Arie: „Ombra adorata“, gehalten; aber ebenso seelenvoll, ebenso in das Innerste dringend, spricht es den Zustand des Gemüts aus, das von der seligen Hoffnung, in einer höheren, besseren Welt bald alles ihm Verheißene erfüllt zu sehen, sich über den irdischen Schmerz hinwegschwingt. — Wie reiht sich in dieser einfachen Komposition alles so kunstlos, so natürlich aneinander; nur in der Tonika und in der Dominante bewegen sich die Sätze, keine grelle Ausweichung, keine gesuchte Figur, der Gesang fließt dahin wie ein silberheller Strom zwischen leuchtenden Blumen. Aber ist dies nicht eben der geheimnisvolle Zauber, der dem Meister zu Gebote stand, daß er der einfachsten Melodie, der kunstlosesten Struktur diese unbeschreibliche Macht der unwiderstehlichsten Wirkung auf jedes empfängliche Gemüt zu geben vermochte? In den wundervoll hell und klar tönenden Melismen fliegt die Seele mit raschem Fittich durch die glänzenden Wolken — es ist der jauchzende Jubel verklärter Geister. — Die Komposition verlangt wie jede, die so tief im Innern von dem Meister gefühlt wurde, auch tief aufgefaßt und mit dem Gemüt, ich möchte sagen

mit der rein ausgesprochenen Ahnung des Über sinnlichen, wie die Melodie es in sich trägt, vorgetragen zu werden. Auch wurde, wie der Genius des italienischen Gesanges es verlangt, sowohl in dem Rezitativ als in der Arie auf gewisse Verzierungen gerechnet; aber ist es nicht schön, daß wie durch eine Tradition die Art, wie der Komponist, der hohe Meister des Gesanges, Crescentini, die Arie vortrug und verzierte, fortgepflanzt wird, so daß es wohl niemand wagen dürfte, ungestraft wenigstens fremdartige Schnörkel hineinzubringen? — Wie verständig, wie das Ganze belebend hat Crescentini diese zufälligen Verzierungen angebracht — sie sind der glänzende Schmuck, welcher der Geliebten holdes Antlitz verschönert, daß die Augen heller strahlen und höherer Purpur Lippe und Wangen färbt.

Aber was soll ich von dir sagen, du herrliche Sängerin! — Mit dem glühenden Enthusiasmus der Italiener rufe ich dir zu: „Du von dem Himmel Gesegnete!“<sup>1</sup> Denn wohl ist es der Segen des Himmels, der deinem frommen, innigen Gemüte vergönnt, das im Innersten Empfundene hell und herrlich klingend ertönen zu lassen. — Wie holde Geister haben mich deine Töne umfassen, und jeder sprach: „Nichte dein Haupt auf, du Gebeugter! Ziehe mit uns, ziehe mit uns in das ferne Land, wo der Schmerz keine blutende Wunde mehr schlägt, sondern die Brust wie im höchsten Entzücken mit unnenubarer Sehnsucht erfüllt!“ —

Ich werde dich nie mehr hören; aber wenn die Nichtswürdigkeit auf mich zutritt und, mich für ihresgleichen haltend, den Kampf des Gemeinen mit mir bestehen, wenn

<sup>1</sup> Unserer deutschen Sängerin Häser, die sich nun leider der Kunst ganz entzogen, riefen die Italiener zu: „Che sei benedetta dal cielo!“

die Albernheit mich betäuben, des Pöbels ekelhafter Hohn mich mit giftigem Stachel verlegen will, dann wird in deinen Tönen mir eine tröstende Geisterstimme zulispeln:

„Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vita!“

In einer nie gefühlten Begeisterung erhebe ich mich dann mächtigen Fluges über die Schmach des Irdischen; alle Töne, die in der wunden Brust im Blute des Schmerzes erstarrt, leben auf, und bewegen und regen sich und sprühen wie funkelnde Salamander blühend empor; und ich vermag sie zu fassen, zu binden, daß sie wie in einer Feuergarbe zusammenhaltend zum flammenden Bilde werden, das deinen Gesang — dich — verklärt und verherrlicht.

---



## Beethovens Instrumentalmusik

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? — Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. — Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.

Habt ihr dies eigentümliche Wesen auch wohl nur geahnt, ihr armen Instrumentalkomponisten, die ihr euch mühsam abquältet, bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? — Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln? Eure Sonnenaufgänge, eure Gewitter, eure Batailles des trois Empereurs etc. waren wohl gewiß gar lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienterweise mit gänzlichem Vergessen bestraft.

In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft — Liebe — Haß — Zorn — Verzweiflung usw., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpur-

schimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.

So stark ist der Zauber der Musik, und immer mächtiger werdend, mußte er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.

Gewiß nicht allein in der Erleichterung der Ausdrucksmittel (Vervollkommnung der Instrumente, größere Virtuosität der Spieler), sondern in dem tieferen, innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens der Musik liegt es, daß geniale Komponisten die Instrumentalmusik zu der jetzigen Höhe erhoben.

Mozart und Haydn, die Schöpfer der jetzigen Instrumentalmusik, zeigen uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innerstes Wesen, ist — Beethoven! — Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt; der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich. — Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Symphonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz, nur ein süßes, wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im Glanz des Abendrotes daherschwebt, nicht näher kommt, nicht verschwindet,

und solange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendrot, von dem Berg und Hain erglühen. — In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns, aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen.

Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die, freundlich uns in ihre Reihen winkend, in ewigem Sphären-tanze durch die Wolken fliegen. (Mozarts Symphonie in Es-Dur, unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt.)

So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschließen und uns vernichten, aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der, Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher! —

Der romantische Geschmack ist selten, noch seltener das romantische Talent, daher gibt es wohl so wenige, die jene Lyra, deren Ton das wundervolle Reich des Romantischen aufschließt, anzuschlagen vermögen.

Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist kommensurabler, faßlicher für die Mehrzahl.



Mozart nimmt mehr das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch.

Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist. Er ist daher ein rein romantischer Komponist, und mag es nicht daher kommen, daß ihm Vokalmusik, die den Charakter des unbestimmten Sehns nach nicht zuläßt, sondern nur durch Worte bestimmte Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt?

Den musikalischen Pöbel drückt Beethovens mächtiger Genius; er will sich vergebens dagegen auflehnen. — Aber die weisen Richter, mit vornehmer Miene um sich schauend, versichern: man könne es ihnen als Männer von großem Verstande und tiefer Einsicht aufs Wort glauben, es fehle dem guten B. nicht im mindesten an einer sehr reichen, lebendigen Phantasie, aber er verstehe sich nicht zu zügeln. Da wäre denn nun von Auswahl und Formung der Gedanken gar nicht die Rede, sondern er werfe nach der sogenannten genialen Methode alles so hin, wie es ihm augenblicklich die im Feuer arbeitende Phantasie eingebe. Wie ist es aber, wenn nur eurem schwachen Blick der innere, tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Komposition entgeht? Wenn es nur an euch liegt, daß ihr des Meisters, dem Geweihten verständliche, Sprache nicht versteht, wenn euch die Pforte des innersten Heiligtums verschlossen blieb? — In Wahrheit, der Meister, an Besonnenheit Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen, trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. Ästhetische Meßkünstler haben oft im

Shakespeare über gänzlichen Mangel innerer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt, indem dem tieferen Blick ein schöner Baum, Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst; so entfaltet sich auch nur durch ein sehr tiefes Eingehen in Beethovens Instrumentalmusik die hohe Besonnenheit, welche vom wahren Genie unzertrennlich ist und von dem Studium der Kunst genährt wird. Welches Instrumentalwerk Beethovens bestätigt dies alles wohl in höherm Grade als die über alle Maßen herrliche, tiefsinnige Symphonie in C-Moll? Wie führt diese wundervolle Komposition in einem fort und fort steigenden Klimax den Zuhörer unwiderstehlich fort in das Geisterreich des Unendlichen. Nichts kann einfacher sein als der nur aus zwei Takten bestehende Hauptgedanke des ersten Allegro, der anfangs im Unisono dem Zuhörer nicht einmal die Tonart bestimmt. Den Charakter der ängstlichen, unruhvollen Sehnsucht, den dieser Satz in sich trägt, setzt das melodiose Nebenthema nur noch mehr ins klare! — Die Brust, von der Ahnung des Ungeheuern, Vernichtungsdrohenden gepreßt und beängstet, scheint sich in schneidenden Lauten gewaltsam Luft machen zu wollen, aber bald zieht eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe, grauenvolle Nacht. (Das liebliche Thema in C-Dur, das erst von dem Horn in Es-Dur berührt wurde.) — Wie einfach — noch einmal sei es gesagt — ist das Thema, das der Meister dem Ganzen zugrunde legte, aber wie wundervoll reihen sich ihm alle Neben- und Zwischensätze durch ihr rhythmisches Verhältnis so an, daß sie nur dazu dienen, den Charakter des Allegro, den jenes Hauptthema nur andeutete, immer mehr und mehr zu entfalten. Alle Sätze

sind kurz, beinahe alle nur aus zwei, drei Tacten bestehend, und noch dazu verteilt in beständigem Wechsel der Blas- und Saiteninstrumente; man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, Unfaßbares entstehen könne, aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen sowie die beständige aufeinander folgende Wiederholung der Sätze und einzelner Akkorde, die das Gefühl einer unnennbaren Sehnsucht bis zum höchsten Grade steigert. Ganz davon abgesehen, daß die kontrapunktische Behandlung von dem tiefen Studium der Kunst zeugt, so sind es auch die Zwischensätze, die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema, welche dartun, wie der hohe Meister das Ganze mit allen den leidenschaftlichen Zügen im Geist aufsaßte und durchdachte. — Tönt nicht wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Hoffnung und Trost erfüllt, das liebliche Thema des Andante con moto in As-Dur? — Aber auch hier tritt der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke hervor, in der er verschwand, und vor seinen Blitzen entfliehen schnell die freundlichen Gestalten, die uns umgaben. — Was soll ich von der Menuett sagen? — Hört die eignen Modulationen, die Schlüsse in dem dominanten Akkorde Dur, den der Bass als Tonika des folgenden Themas in Moll aufgreift — das immer sich um einige Takte erweiternde Thema selbst! Ergreift euch nicht wieder jene unruhvolle, unnennbare Sehnsucht, jene Ahnung des wunderbaren Geisterreichs, in welchem der Meister herrscht? Aber wie blendendes Sonnenlicht strahlt das prächtige Thema des Schlußsatzes in dem jauchzenden Jubel des ganzen Orchesters. — Welche wunderbare kontrapunkti-



sche Verschlingungen verknüpfen sich hier wieder zum Ganzen. — Wohl mag manchem alles vorüberrauschen wie eine geniale Rhapsodie, aber das Gemüt jedes sinnigen Zuhörers wird gewiß von einem Gefühl, das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen, und bis zum Schlußakkord, ja noch in den Momenten nach demselben, wird er nicht heraustreten können aus dem wunderbaren Geisterreiche, wo Schmerz und Lust, in Tönen gestaltet, ihn umfingen. — Die Sätze ihrer innern Einrichtung nach, ihre Ausführung, Instrumentierung, die Art, wie sie aneinander gereiht sind, alles arbeitet auf einen Punkt hinaus; aber vorzüglich die innige Verwandtschaft der Themas untereinander ist es, welche jene Einheit erzeugt, die nur allein vermag, den Zuhörer in einer Stimmung festzuhalten. Oft wird diese Verwandtschaft dem Zuhörer klar, wenn er sie aus der Verbindung zweier Sätze heraus hört oder in dem zwei verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbaß entdeckt, aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht dartut, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und eben diese ist es, welche unter den Sätzen der beiden Allegros und der Menuett herrscht und die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet. —

Wie tief haben sich doch deine herrlichen Flügelkompositionen, du hoher Meister! meinem Gemüte eingepreßt; wie schal und nichtsbedeutend erscheint mir doch nun alles, was nicht dir, dem sinnigen Mozart und dem gewaltigen Genius Sebastian Bach angehört. — Mit welcher Lust empfing ich dein siebzigstes Werk, die beiden herrlichen Trios, denn ich wußte ja wohl, daß ich sie nach weniger Übung bald gar herrlich hören würde. Und so gut ist es mir ja

denn heute abend geworden, so daß ich jetzt wie einer, der in den mit allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen umflochtenen Irrgängen eines phantastischen Parks wandelt und immer tiefer hineingerät, nicht aus den wundervollen Wendungen und Verschlingungen deiner Trios herauszukommen vermag. Die holden Sirenenstimmen deiner in bunter Mannigfaltigkeit prangenden Sätze locken mich immer tiefer und tiefer hinein. — Die geistreiche Dame, die heute mir, dem Kapellmeister Kreisler, recht eigentlich zu Ehren das Trio Nr. 1 gar herrlich spielte, und vor deren Flügel ich noch sitze und schreibe, hat es mich recht deutlich einsehen lassen, wie nur das, was der Geist gibt, zu achten, alles übrige aber vom Übel ist. —

Eben jetzt habe ich auswendig einige frappante Ausweichungen der beiden Trios auf dem Flügel wiederholt. — Es ist doch wahr, der Flügel (Flügel-Pianoforte) bleibt ein mehr für die Harmonie als für die Melodie brauchbares Instrument. Der feinste Ausdruck, dessen das Instrument fähig ist, gibt der Melodie nicht das regsame Leben in tausend und tausend Nuancierungen, das der Bogen des Geigers, der Hauch des Bläasers hervorzubringen imstande ist. Der Spieler ringt vergebens mit der unüberwindlichen Schwierigkeit, die der Mechanismus, der die Saiten durch einen Schlag vibrieren und ertönen läßt, ihm entgegensetzt. Dagegen gibt es (die noch immer weit beschränktere Harfe abgerechnet) wohl kein Instrument, das so wie der Flügel in vollgriffigen Akkorden das Reich der Harmonie umfaßt und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet. Hat die Phantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen,

hellen Lichtern und tiefen Schattierungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, daß es aus der innern Welt farbig und glänzend hervortritt. Die vollstimmige Partitur, dieses wahre musikalische Zauberbuch, das in seinen Zeichen alle Wunder der Tonkunst, den geheimnißvollen Chor der mannigfaltigsten Instrumente bewahrt, wird unter den Händen des Meisters am Flügel belebt, und ein in dieser Art gut und vollstimmig vorgetragenes Stück aus der Partitur möchte dem wohlgerathnen Kupferstich, der einem großen Gemälde entnommen, zu vergleichen sein. Zum Phantasieren, zum Vortragen aus der Partitur, zu einzelnen Sonaten, Akkorden usw. ist daher der Flügel vorzüglich geeignet, so wie nächstdem Trios, Quartetten, Quintetten usw., wo die gewöhnlichen Saiteninstrumente hinzutreten, schon deshalb ganz in das Reich der Flügelkomposition gehören, weil, sind sie in der wahren Art, d. h. wirklich vierstimmig, fünfstimmig usw. komponiert, hier es ganz auf die harmonische Ausarbeitung ankommt, die das Hervortreten einzelner Instrumente in glänzenden Passagen von selbst ausschließt. —

Einen wahren Widerwillen hege ich gegen all die eigentlichen Flügelkonzerte. (Mozart'sche und Beethoven'sche sind nicht sowohl Konzerte als Symphonien mit obligatem Flügel.) Hier soll die Virtuosität des einzelnen Spielers in Passagen und im Ausdruck der Melodie geltend gemacht werden; der beste Spieler auf dem schönsten Instrumente strebt aber vergebens nach dem, was z. B. der Violinist mit leichter Mühe erringt.

Jedes Solo klingt nach dem vollen Tutti der Geiger und Bläser steif und matt, und man bewundert die Fertigkeit



der Finger u. dgl., ohne daß das Gemüt recht angesprochen wird.

Wie hat doch der Meister den eigentümlichsten Geist des Instruments aufgefaßt und in der dafür geeignetsten Art gesorgt!

Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen, Abkürzungen usw. taugliches, singbares Thema liegt jedem Satze zum Grunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so daß sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet. So ist die Struktur des Ganzen; aber in diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder, in denen Freude und Schmerz, Wehmut und Wonne neben- und ineinander hervortreten. Seltsame Gestalten beginnen einen lustigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und bald bliegend auseinanderfahren und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen; und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekanntenen Sprache zu und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen. —

Nur der Komponist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüt des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlenproportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius nur tote, starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entsteigen läßt.

Unerachtet der Gemüthlichkeit, die vorzüglich in dem ersten Trio, selbst das wehmuthsvolle Largo nicht ausgenommen,

herrscht, bleibt doch der Beethovensche Genius ernst und feierlich. Es ist, als meinte der Meister, man könne von tiefen, geheimnisvollen Dingen, selbst wenn der Geist, mit ihnen innig vertraut, sich freudig und fröhlich erhoben fühlt, nie in gemeinen, sondern nur in erhabenen, herrlichen Worten reden; das Tanzstück der Isispriester kann nur ein hochjauchzender Hymnus sein.

Die Instrumentalmusik muß da, wo sie nur durch sich als Musik wirken und nicht vielleicht einem bestimmten dramatischen Zweck dienen soll, alles unbedeutend Späßhafte, alle tändelnden Lazzi vermeiden. Es sucht das tiefe Gemüt für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und schöner als hier in der beengten Welt, aus einem unbekanntem Lande herübergekommen, ein inneres, wonnevolles Leben in der Brust entzündet, einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der befangenen irdischen Lust eignen, gewähren können. Schon dieser Ernst aller Beethovenschen Instrumental- und Flügelmusik verbannt alle die halbsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, alle die seltsamen Sprünge, die possierlichen Capriccios, die hoch in die Luft gebauten Noten mit fünf- und sechsstrichigem Fundament, von denen die Flügelkompositionen neuester Art erfüllt sind. — Wenn von bloßer Fingerfertigkeit die Rede ist, haben die Flügelkompositionen des Meisters gar keine besondere Schwierigkeit, da die wenigen Läufe, Triolenfiguren u. dgl. m. wohl jeder geübte Spieler in der Hand haben muß; und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer. Mancher sogenannte Virtuose verwirft des Meisters Flügelkomposition, indem er dem Vorwurfe: sehr schwer! noch hinzufügt: und sehr undankbar! — Was nun

die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortrag Beethovenscher Komposition nichts Geringeres, als daß man ihn begreife, daß man tief in sein Wesen eindringe, daß man im Bewußtsein eigener Weihe es Kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorrufft. Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die heilige Musik nur als Spielerei, nur zum Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren oder zur eignen Ostentation tauglich betrachtet, der bleibe ja davon. Nur einem solchen steht auch der Vorwurf: und höchst undankbar! zu. Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefaßt hat und nun vorträgt. Er verschmäh't es, auf irgendeine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, daß sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfassen und seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich tragen.

---



# Der Freischütz

Oper von Kind und von Weber

Wie überall die Extreme sich berühren, so haben wir es auch alle in der jüngst verfloffenen Zeit erlebt, daß auf eine Periode der tiefsten Erniedrigung, der erbärmlichsten Erschlaffung in unsrer vaterländischen Poesie unmittelbar eine andere folgte, die die faden Geister wieder in ein neues Leben zu rufen versuchte, das freilich aber so weit von dem wahren Ziele abweicht, als jenes glücklicherweise nun ausgelebte; kurz, wir sahen, so wie der Werther-Zeit die Zeit des Götz folgte, der zuckerbreiigen Karfunkel-Periode unsrer Neo-Romantiker eine derbe Pack- und Schüttel-Periode unmittelbar auf dem Fuße folgen. Die jüngst noch so zarte, nervenschwache Muse befreundete sich plötzlich mit dem Satan, der Hölle, mit einer Frage, die sie Schicksal nannte, und Galgen und Rad wurden ihr Toilettenspielwerk. Das Theater, das lange von ihr versäumte Theater war es besonders, das ihr nun wieder einmal heimzusuchen beliebte, und sie fing an es zum Tummelplatze von alle dem „Kribskrabs der Imagination“ zu machen (um mit Goethe zu reden), den ihr Eigensinn für den Augenblick an ihren Hof gezogen hatte. So sahen wir Februarnächte, Ahnfrauen, Teufelsbeschwörer, von Zigeunern beherrschte Brudermörder, und der Schwindel des Zeitgeistes hielt ordentlich dieses Zeug einen Augenblick oben; es kam dazu, daß ein wahres Genie, aber auch nur eines, Lord Byron, gleichfalls diesen Weg einschlug, und es war um die Köpfe der meisten Zeitgenossen geschehen! Das Höchste, wozu der exaltierteste Geist auf dieser Richtung gelangen konnte, ward erdormen

in der Erzählung „Der Vampir“, und dieser Vampirismus ist es denn, der in der Poesie des Augenblicks (und nicht nur in Deutschland) allmächtig spukt. Man will nicht ergriffen, nicht gerührt, man will gepackt, geschüttelt werden, es soll sich das Haar sträuben, der Odem stocken — und die Poesie hat ihre Wirkung getan!

Es schien nötig, diesen augenblicklichen Zustand kurz anzudeuten, wenn von der neuen Oper die Rede sein soll, die soeben die Theaterfreunde Berlins beschäftigt; denn es ist dieselbe so ganz ein Kind dieses Augenblicks, daß man mit der Schilderung ihrer Abstammung sie selbst schon charakterisiert hat. Und in dieser Hinsicht ist ihre Erscheinung auch historisch-poetisch merkwürdig, denn das Reich der Oper ist vor ihr, unsers Wissens, von jener Muse noch nicht betreten worden. Wer uns als Entgegnung den „Don Juan“ usw. zitieren wollte, für den müssen wir bedauern ganz unverstänlich geblieben zu sein. Herr Kind in Dresden ist also mit seinem Gedicht grade zur rechten Stunde gekommen, es ist nicht zu leugnen, aber es ist zu fürchten, daß er eben eine Stunde später, wenn dieser schwere Rausch vorüber — zu spät gekommen wäre: diese Stunde wird aber — und gibts Gott, bald — schlagen, und man wird dann das belachen, was heute die Überspannten fesselt, so wie wir jetzt die Siegwartlinge, die Ritter- und Räuberromane, die Karfunkler belächeln. Sollte „Der Freischütz“ mit unzählig andern Effekt-Jägern dann vielleicht gar mitbe-graben werden — um Herrn Kinds Anteil daran würde die Nachwelt nicht zu trauern haben; aber der unsterbliche Lebenshauch, den v. Weber dem wunderlichen Gesellen einblies, schützt diesen sicher vor dem Untergange.

Mit dieser ausgesprochenen Überzeugung von der Grundidee und dem Plan der Oper (die wir übrigens nicht näher entwickeln wollen, um die Überraschung der Leser beim Anschauen des Stückes nicht zu stören) müssen wir noch den Tadel verbinden, der die Zeichnung und Physiognomie der Rollen und fast die ganze dramatische Szenerie betrifft. Wem die Geschichte des Stückes nicht früher aus andern Quellen geläufig ist, der wird sie nur sehr schwer bei der Aufführung fassen, und der durchaus hinkende schleppende Schluß, wo der Knoten, und nicht einmal geschickt, zerhauen wird, beweist wohl ebensowenig als die erstere Behauptung für ein dramatisches Geschick von seiten des Dichters. Die Charaktere aber sind in stereotype Formen gegossen, und ein Gutmütiger, eine Naive (!), eine fromme Liebende, ein wilder Taugenichts usw. bewegen sich da nebeneinander hin, ohne daß man Grund hätte, eine nähere Bekanntschaft mit einem von ihnen zu wünschen. Mehr Lob verdient die Ausführung im einzelnen, wenn wir die mannigfachen Reminiscenzen abrechnen, unter denen die aus Klingemanns „Faust“ (!) am unverzeihlichsten sind; aber in der Versifizierung der Musikstücke erkannten wir mit Freuden den Dichter Kind wieder. Auch der Dialog ist fließend, die Sprache rein.

Was die Musik betrifft, so müssen wir von vornherein die Meinung aussprechen, daß seit Mozart nichts Bedeutenderes für die Deutsche Oper geschrieben ist, als Beethovens „Fidelio“ und dieser „Freischütz“. Weber, so scheint es, habe alle in unzählige Lieder- und Instrumental-Kompositionen zerstreuten Strahlen seines erstaunswürdigen Genius kühn in einen Brennpunkt gesammelt, denn mit allen seinen längst berühmten Eigentümlichkeiten finden



wir den interessanten Geist hier wieder. Neuheit in Form und Ausdruck, Kraft und Keckheit, ja Übermut in den Harmonien, feltner Reichthum der Phantasie, unübertroffene Laune, wo es gilt, bewundernswerte Tiefe in den Intentionen, und alle diese Eigenschaften mit dem Stempel der Originalität bezeichnet, dies sind die Elemente, aus denen Weber dies sein neuestes Werk gewebt hat. Mehr ins einzelne gehend, finden wir eine Fülle von Melodien, die sich sehr sangbar entwickeln, eine meisterhafte Kenntniß der Instrumentaleffekte, die zum tiefen Studium auffordert, und eine genaue Bekanntschaft mit der theatralischen Kraft der Musik, der Weber mit den kleinsten Motiven oft einen überraschenden Einfluß auf das Herz des Hörers abzugewinnen weiß, wie man sich aus seinen einfachsten Liedern wohl erinnert. Wenn andere ängstlich ringen und streben, so scheint Weber mit der Muse vertraulich zu scherzen, und doch weiß er ihr immer ihre besten Gaben abzulocken, denn er ist ihr Liebling.

Dies sein neuestes Werk, das, wie wir sogleich sehen werden, aus den verschiedensten Bestandteilen zusammengesetzt ist, trägt doch durchgängig die Farbe des Bodens, aus dem es entsprossen, und die dumpfe, schwüle Gewitterluft des Gedichtes weht auch durch die ganze Musik, zwar konsequent, aber, gestehen wir es, beim ersten Hören nicht zu erfreulich. Freilich gibt dies gerade der Oper jenes Gepräge, das ihr den Platz in die Schule anweist, von der wir oben ausgingen, aber diesen Eindruck würden wir lieber den leidigen Kriminal- und Schicksalstragödien für sich gelassen haben.

Die Ouvertüre (in C) ist, was sie wohl immer sein soll: der Prolog der Oper im Sinne der Alten. Sie bereitet das

Ungewitter vor, und dieselben Wolken findet man später, wenn es Zeit ist, oft wieder; gegen das Ende erhebt sie sich freudig wie die ganze Oper, denn das gute Prinzip siegt, in einem – Spontinischen Motiv. Dieser Schlusssatz der Ouvertüre, der später auch der der Oper wird, erinnert so offenbar an Spontinische Rhythmen, daß es unbegreiflich ist, wie dem Komponisten diese Reminiszenz entgehen konnte. Desto eigentümlicher wird er aber gleich im ersten Chor ( $\frac{6}{8}$  in Es), dem besonders die Behandlung des Basses im „Victoria“ ein frischkräftiges Leben gibt. Kilians Lied (G-dur) „Schau der Herr“ ist eines der wunderbarsten, originellsten Stücke der Oper; die Melodie ist fließend, ausdrucksvoll die Ausweichung in Moll in der Fermate „Mosje!“ und ganz neu die Übertragung der Sekunde in den Mädchenchören „He, he, he!“, die die schnippische Dummheit unvergleichlich gut ausdrücken, wozu die Pizzikato- und Oboenbegleitung viel beiträgt. Das Terzett Nr. 3 ist uns besonders wert wegen des vortrefflichen Chores am Schlusse: „Laßt lustig die Hörner erschallen“ (F), wo die Tendre wieder ganz neu behandelt sind, und an den sich ein Walzer anschließt, in welchem man Weber so wenig verkennen wird als in jenem Chor. Auf die Arie Nr. 4, in welche das finstere Motiv aus der Ouvertüre gegen den Schluß wirksam eintritt, folgte das Lied in H-moll: „Hier im irdschen Jammertal“, die Krone aller Weberschen Lieder überhaupt und der Brillant der Oper. Das ist die Lustigkeit der Hölle, die glühend dies Meisterlied durchdringt, und der erschütternde Effekt der Pikkoloflöten beweist doch gewiß eine unserer obigen Behauptungen von der Kenntnis des musikalischen Effektes. Wild schließt der erste Akt mit Kas-

paris Arie, die gewaltig instrumentiert ist und glücklich an das eben genannte Lied erinnert.

Der zweite Akt hat nur ein ganz vollendetes Musikstück aufzuweisen, die vortreffliche Szene der Agathe, die Mad. Seidler so schön singt, und die wir gern durch und durch kommentierten, wenn nicht unsre Relation unter der Feder schon so angewachsen wäre. Die jubelnde Freudenarie: „All meine Pulse schlagen“ im jauchzenden E-dur ist von tüchtiger Wirkung und klingt sehr gut gedacht an die Duvertüre an. In dem Anfangsduett dieses Aktes ist besonders der Schluß: „Grillen sind usw.“ der Aufmerksamkeit wert, wo die beiden Soprane sehr kunstreich zusammengestellt sind und in der Melodie des ersten der leibhaftige Weber nicht zu verkennen ist. Schwächer ist das folgende Ariettchen, aber reich an schönen Intentionen das Terzett in Es: „Wie? Was?“ So kündigen die Bässe bei den Worten: „Ich bin vertraut mit jenem Grausen“ sehr geschickt den zu erwartenden Sturm an, und der kanonische Satz: „Doch hast du auch vergeben“ mit der originell durchgeführten Unterstimme hat gewiß jenes Lob verdient. Es folgt nun der Kulminationspunkt der „romantischen“ Oper, für welchen vor allen den Dekorateurs und Maschinisten der gefühlteste Dank gezollt werden muß, worin alle weichen Seelen einstimmen werden. Aber eben weil hier das Auge so übermäßig beschäftigt ist, hat das Ohr kaum Kraft ihm zu folgen, was doch bei den düster-wilden Musikstücken dieses Finals wohl not thäte; und der Komponist muß uns deshalb entschuldigen, wenn wir uns noch nach den wenigen Vorstellungen nicht getrauen, seine Absichten in dieser Szene ganz zu entwickeln. Viele derselben sind uns nicht



entgangen; so z. B. die sinnige Wiederholung der Melodie aus dem ersten Spott- und Schimpfchor, den dem zaudernden Max der böse Dämon hämisch vorzuhalten scheint; aber eine musikalische Szene wie diese ist nie und nirgend geschrieben, und sie fordert darum nur verdoppelte Aufmerksamkeit, um gewürdigt zu werden.

Die Introduction zum dritten Akte verkündet den nahen Sieg des guten Genius über den bösen; freudig klingt schon der Jagdchor (Nr. 4) an, aber der böse Geist hat auch aus Neckerei einen Augenblick die „Wesalin“ mit eingeflochten! Agathens Ravatine in A ist zart und reich an Modulation; mit der Zusammenstellung von Bässen, Hörnern und Fagotten hat der Komponist an diesem Orte wohl schicklich eine Orgel ahnen lassen wollen. Die folgende Romanze würden wir ohne Schmerz ganz entbehren; wie sie einmal da ist, zeichnen wir das von Herrn Semmler sehr gelungen ausgeführte Bratschen-Akkompagnement aus. Dafür folgen ihr aber unmittelbar wieder zwei sehr seltene herrliche Stücke. Das allerliebste, einfache Volkslied (C-dur) „Wir winden dir den Junfernkrantz“ bewährt aufs neue Webers längst anerkannten Beruf zum wahren Volksliederkomponisten. Die Naivität, die Unschuld, die Neuheit dieser kleinen Komposition läßt sich nicht wiedergeben; man höre das Lied, und man wird es fühlen. Flöten und Oboen gehen geschickt mit. Der wirksame Theatercoup in dem Liede beweist, daß nicht immer Massen und äußere Mittel nötig sind, um zu ergreifen! Ein sehr genialer Übergang bereitet den Jägerchor (D-dur) vor, in dem man, in seiner freien Fröhlichkeit, in seinem kecken Übermut, den Komponisten von „Lützows“ berühmter „Jagd“ gleich wiedererkennen wird.

Von nun an sinkt aber das Interesse der Oper wegen des zu entseßlich breiten und langen Schlusses, und das Finale geht, leider! in den Fehlern des Dichters so ziemlich mit verloren. Im allgemeinen wird man überhaupt bemerkt haben, daß die Lieder und Chöre in dieser Oper die größern Ensembles an Vortrefflichkeit überwiegen; die Meisterschaft in jenem Teile der Musik ist aber auch so groß und bewundernswert, daß Weber sich durch sie jetzt gewiß seinen Platz für die Unsterblichkeit gesichert haben würde – wäre der ihm nicht längst gewiß.

Die Aufführung auf unserer Bühne, welche zugleich das Interessante darbot, daß sie das erste Singspiel im neuen Schauspielhause gab, gelingt so vorzüglich, daß wir nur die Namen Seidler, Eunicke, Blume und Stümer nennen wollen, um allen gemeinschaftlich einen großen Dank zu bringen. Auch die Nebenpartien sowie die Chöre, das Orchester, die Anordner und Maschinisten verdienen nur Lob.

Von der so glänzenden und ehrenvollen als verdienten Aufnahme des Meisterwerkes und seines Schöpfers hat bereits ein früherer Artikel erzählt; es ist ein seltner Fall, daß eine dramatische Neuigkeit bei uns dreimal in einer Woche das Haus überfüllt und jedesmal lebhaften Enthusiasmus erregt. —

\*                    \*                    \*

Immer ansprechender treten die Melodien, immer ergreifender die Harmonien in dem herrlichen Werke hervor, je mehr man es hört, und die Teilnahme des Publikums wächst auch deshalb mit jeder neuen Vorstellung, wie es die heutige vierte aufs neue bewies, die abermals ein sehr zahlreiches Auditorium angelockt hatte. Die durchgängig so tief

gedachten Intentionen des trefflichen Komponisten wollen aber auch studiert, die Musik will in succum et sanguinem verwandelt sein. Sollten wir deshalb bei eifrigerem Eindringen unser früheres Urtheil über dieselbe ja noch zu modificieren aufgefordert werden, so — könnte es nur immer mehr zugunsten des Komponisten geschehen, da wir mit allem gern gespendeten Lobe noch gar viele meisterhafte Eigentümlichkeiten übersehen zu haben glauben, wie der erneute Genuß beim Hören bewies, und wie dies bei einer so reichhaltigen Partitur auch wohl nicht anders möglich ist. Nicht genug, dünkt es uns, haben wir aufmerksam gemacht auf den originellen ersten musikalischen Eintritt Caspars im Terzett Nr. 3 bei den Worten: „Nur ein feckes Wagen“, die gleich von vornherein einen bedeutenden Vorschmack von der gewichtigen Behandlung dieser ganzen Basspartie gibt; nicht genug haben wir die ganz neue Behandlung des Schlusses des lustigen Walzers hervorgehoben, welcher Schluß das allmähliche Verschwinden der Musik unübertrefflich ausdrückt, das man bisher immer nur durch ein Decrescendo zu malen gewohnt war. Solche kleine Meisterzüge sollen aber da nicht vergessen werden, wo es darauf ankommt, das wahre Genie zu charakterisieren.

Und so weiter! denn ein zweiter Bericht, der bei größerer Ausführlichkeit entstehen dürfte, ist — gegen die Berabredung in diesen Blättern.

Der lebhafteste Beifall folgte, wie in den früheren Vorstellungen, auch heute jedem Stücke auf dem Fuße nach, und Mad. Seidler ward verdientermaßen gerufen. Auch die übrigen Mitwirkenden taten wacker ihre Schuldigkeit; einer sogar mehr als zu gut — nämlich der Souffleur.



## Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper „Olympia“

Es ist von Spontinis neuester Oper in diesen Blättern schon gesprochen worden, mag es indessen dem, dem die Übertragung des französischen Textes in das Deutsche anvertraut wurde, vergönnt sein, noch einige Worte hinzuzufügen über ein Werk, das er Gelegenheit fand recht von Grund aus kennen zu lernen. Der Übersetzer hatte nämlich das Prinzip im Sinn, daß die Übertragung der Worte in eine andere Sprache dem Komponisten nur dann genügen könne, wenn sie auf die genaueste Kenntniß aller Bedingnisse der Musik in ihrem ganzen Organismus gestützt, und so begann er die sehr schwierige und — gar undankbare Arbeit damit, daß er die Partitur emsig durchstudierte und so sich mit dem in der That kolossalen Werk ganz vertraut machte. Schwierig darf die Arbeit genannt werden, weil die Wahl der Worte nicht nur von den Bedingungen, wie sie sich aus der Melodie, dem Rhythmus, dem richtigen Akzent nach dem Wert der Noten und der Intervallen ergeben, sondern auch von den Motiven, der Instrumentation des ganzen Tongebäudes abhängt. Oft wird ein besseres poetisches Wort verwerflich, weil es bei der Zusammenwirkung der Sänger und des Orchesters tonlos verschwindet. Leicht möchte es ferner sein, die verworrenen Metren, wie sie sich in französischen Operntexten, vorzüglich in den Rezitativen, vorfinden, und die eigentlich gar keine Metren zu nennen, zu ganz artigen, regelrechten deutschen Versen umzuschmelzen; dies würde dann aber eine gänzliche Änderung der Rhythmen in der Komposition herbeiführen: Achtel müßten z. B. in

Viertel usw. zusammengezogen, halbe oder ganze Noten in Viertel, Achtel usw. zerspalten werden. Dies ist nun in vielen Übertragungen fremder Opern zwar oft, dem Komponisten aber deshalb großes Unrecht geschehen, weil der ursprüngliche Charakter der Komposition dadurch merklich verwischt wird. Betrachtet aber der Übersetzer hiernach die Komposition als ein unverlegliches Heiligtum, an dem durchaus nichts gemodelt, nichts geändert werden darf, hält er sich mit gewissenhafter Strenge an den Gedanken des Komponisten, vergißt er niemals, daß alles von der Wirkung der Musik bedingt werden muß, so scheint es beinahe unmöglich, daß nicht der, der die Übertragung ohne Rücksicht auf jene Bedingungen der Musik liest, dem Übersetzer mit großem Recht den Vorwurf, holperichte Verse gedrechselt, seltsame Worte gewählt zu haben, sollte machen können. Deshalb ist aber eine solche Arbeit wohl gar undankbar zu nennen.

Möge der geneigte Leser diese Andeutungen nicht ungütig aufnehmen und sie noch für etwas mehr als eine bloße *Captatio benevolentiae* gelten lassen, wiewohl der Übersetzer innig fühlt, daß er auch dieser gar sehr bedarf. —

War aber nun die Arbeit des Übersetzers schwierig und undankbar dazu, so darfer doch recht aus dem innigsten Herzen versichern, daß Liebe und Lust zur Sache in ebendem Grade stiegen, als er mit einem Werk immer vertrauter und vertrauter wurde, das wohl unter den ersten Tondichtungen, die jemals geschaffen, seinen würdigen Platz einnehmen und behaupten dürfte, ja daß er, als ihm nun das Werk, dessen wunderbar herrlichem Bau in allen seinen Theilen er vorher nachgeforscht, in aller Lebensfülle und üppiger Kraft zum

erstemal aufging, sich für alle Mühe überreichlich belohnt fühlte.

Die der „Olympia“ vorhergegangenen Opern, die „Bestalin“ und „Cortez“, haben schon auf das überzeugendste dargetan, daß Spontinis Kompositionen nichts wollen, nichts beabsichtigen als den dramatischen Ausdruck in seiner höchsten Stärke und Vollendung. Nicht zu bedeutungslosen Floskeln soll die Musik schwimmen, nicht ein vorübergehender Kitzel, nein, die tiefste Brust des Zuhörers soll erregt werden. Stärker, mächtiger tritt jede Leidenschaft, jede Situation, wie sie das Drama herbeiführt, im Tongebilde hervor, und erreicht ist das Höchste, was die Kunst vermag, wenn der Zuhörer, ganz ergriffen, durchaus versetzt in die Handlung selbst, nicht mehr denkt an das einzelne, das hineinwirkt zum Ganzen.

Da nun aber die wahre Kunst billig verlangt, daß das Drama, möge es sich gestalten, wie es wolle, wirklich dramatisch sich ausspreche, so sei der Meister hoch gepriesen, der in einer Zeit, wo ein üppiger Modegeschmack sich allem Bedeutenden, Ernsten, aus dem Innersten heraus Empfundener entgegenstemmt, festhält an dem Wahrhaftigen, und nur diejenigen möchten nicht gern einstimmen in dieses Lob, die auf der Bühne kein in Tönen aufgefaßtes Drama wollen, sondern sich nur an der nichts sagenden süßen Tändelei zusammengesetzter Konzerte, deren äußerer Schmuck Dekorationen und Kleider sind, ergötzen können.

Merkwürdig genug ist der seltsame Zwiespalt, wie er sich jetzt in der Musik erhoben. Sei es vergönnt, ein paar Worte darüber zu sagen.

Man denke an jene unvergeßliche Zeit, als Gluck, mächtiger Reformator der dramatischen Musik, mit gigantischer



Kraft an dem Tongebäude rüttelte, das Lully und Rameau erbaut, und es über den Haufen warf. Lully hatte die Opernmusik in eine bestimmte Form gebracht, statt der Melodie galt ein gewisser psalmodischer Gang der Oberstimme, den man noch in den uralten Antiphonien des katholischen Kultus wiederfindet, und statt der Harmonie, insofern sie die Instrumentierung in sich faßt, die gewöhnliche, in die Instrumente verteilte Generalbaßbegleitung, ohne daß dabei noch irgendein anderes Motiv gegolten haben sollte. Unwillkürlich lächeln wird der Musiker, der jetzt die Partituren der hochgepriesenen Opern Lullys, z. B. der „Träume des Atys“, des Phaëton“, des „Roland“ usw., ansieht, und durchaus nicht begreifen können, wie dieser leere, monotone, ewig derselben Form entstiegene Singsang beinahe hundert Jahre hindurch wenigstens den Franzosen für Musik gelten konnte. Indessen ist es jener Nation eigen, in der Kunst die Form zu wollen als unerläßliches Bedingnis, eben dadurch verleitet aber, die Sache selbst über der Form zu vergessen und diese für jene zu nehmen. Rameau, eigentlich auch von Lullys Prinzip ausgehend, war doch, vorzüglich was die Harmonie betrifft, reicher, und vorzüglich nutzte er schon Motive, wie sie aus der dramatischen Handlung sich ergaben. Deshalb warfen ihm auch seine Feinde Mangel an gutem Gesange (man kann denken, was damals guter Gesang genannt wurde) vor und verwiesen seine Akkorde zu den Trokesen, wo sie hingehörten; deshalb konnte auch der Kapellmeister Campyra über Rameaus erste Oper nicht anders urteilen, als es wirklich geschah.

Rameau war nämlich fünfzig Jahr alt geworden, ohne jemals etwas anders als Klavierstücke komponiert zu haben,

als er, nach Paris gekommen, sich an die Komposition der von Abbé Pellegrin gedichteten Oper „Hippolyte et Aricie“ machte. Nach der ersten Aufführung dieser Oper fragte der Prinz Conti den alten Campra, was er von der Musik halte? Da meinte Campra: es sei so viel Musik darin, daß man zehn Opern daraus machen könne! — Für reich, für überreich wurde daher schon Rameau gehalten, weil man die Lullysche Musik als Basis annahm.

So leer, so monoton, ja so in dramatischer Hinsicht geist- und kraftlos uns nun aber auch jene Kompositionen der alten Koryphäen französischer Musik erscheinen mögen, so darf man doch beiden ein großes Verdienst nicht absprechen, das ihren Werken wenigstens den Wert eines wichtigen, nicht sorgsam genug zu studierenden Theils der musikalischen Grammatik gibt. Es ist das Verdienst der durchaus richtigen Deklamation, nicht allein nach dem Wert der Silben, sondern auch nach der Abstufung der Intervalle. — Jener psalmodische Gesang der Melodien Lullys ohne anderes Motiv kann nur als die Notenreihe gelten, die zum Behuf der richtigen Deklamation dient (welches an die wahrscheinliche Form der melodie- und harmonielosen antiken Musik erinnert), und ging auch, was eben die Motive betrifft, Rameau weiter, so blieb doch, wie schon gesagt, das Prinzip dasselbe.

Manchen Dichtern, die nichts als sich selbst, mithin auch keine Musik zu vernehmen vermögen, die die Oper nur als ein tollhändlerisches Gemengsel verworrener Dinge betrachten oder mit andern gemeinen widrigen Bezeichnungen verunglimpfen, — ja! — solchen Dichtern möchte jenes Prinzip, nach dem die Musik, auf all ihre Kraft und Herrlichkeit, auf

ihr ganzes Wesen, auf sich selbst verzichtend, nur dazu gebraucht werden soll, nicht das Drama selbst leuchtend hervortreten zu lassen, sondern die Worte des Dramas zu leiten und zu begleiten, ganz recht sein und wünschenswert, daß es noch gelte, wofür uns andere doch der Himmel in Gnaden behüten wolle.

Glück erschien! — Wie Rameau hatte er, da er schon funfzig Jahr alt worden, den Zyklus der Opern, die seinen Ruf und seine Unsterblichkeit begründeten, mit der Oper „Orfeo“ begonnen, die er im Jahre 1764 in Wien komponierte. Zehn Jahre später kam er nach Paris. In ihm, dem sechzigjährigen Manne, glühte das Feuer der Jugend wie eine unverlöschbare Naphthaflamme, aber die gereifte Erfahrung, die feste Abgeschlossenheit des mit sich, mit all seinem Wollen eins gewordenen Mannes gab dieser Flamme Kraft und Dauer. So gewaltig hatte er die hochherrliche Musik nach all ihrem Wesen, nach all ihren Bedingungen erfaßt, daß aus seinem eignen Innern das wahrhafteste musikalische Drama emporstieg wie ein glanzvolles, wunderbares Meteor! Nicht durch das Wort, sondern durch den Gedanken wurde die Musik entzündet, und was sie schuf, war nicht eine von der Wortfolge bedingte Notenreihe, sondern wahrhafte Melodie, die, ohne der Grundbasis, der richtigen Deklamation, den mindesten Eintrag zu tun, eben den Gedanken ins volle rege Leben rief. Aber alle Kraft der Harmonie, der Instrumentierung, alle Mittel, wie sie dem Meister nur damals zu Gebote standen, nahm er in Anspruch, um den höchsten dramatischen Ausdruck, von dem seine reiche, feurige Einbildungskraft angeregt, aus sich heraus zu erzeugen. — So kam es, daß Gesang und Instru-



mentierung unerhört schienen, daß er sich mit dem, was das gewöhnliche Orchester ihm darbot, nicht begnügte, daß er, außer dem ganz fremden Gebrauch der Blasinstrumente, noch Instrumente ins Orchester einführte, die sonst an der Stelle gar nicht üblich, wie z. B. die Posaunen usw. Und doch ahnete sein Geist, was die Instrumentierung betrifft, noch ganz andere Dinge. Es ist nämlich bekannt, daß Gluck, als er starb, eine ganze Oper im Kopf ausgearbeitet hatte, ohne eine einzige Note aufzuschreiben. Diese Oper sollte die Hermannsschlacht heißen, und er trug sich mit dem Gedanken, selbst ganz neue Messinginstrumente anzugeben, die gefertigt werden sollten, um mit gewaltigen, erschütternden Tönen, die Tuba der Römer nachahmend, bei den wilden, kriegerischen Chören einzutreten und so den Effekt auf nie gehörte Weise zu steigern. — Es war nicht anders möglich, der Effekt der Gluckschen Opern war auf den ganzen Sinn und Geist des Zuhörers mächtig einwirkend, von der Art, daß solchen, deren Ohr durch die Lullyschen und Rameauschen, größtenteils faden und weinerlichen psalmodischen Gesänge abgestumpft war, die Werke des hohen Meisters unerfaßlich bleiben mußten, und daß sie deshalb, von ihrer eignen Organisation ausgehend und diese als Maßstab des in der Kunst als gültig Anzunehmenden aufstellend, den Meister verdammten. Andere, fest an dem Alten, einmal als unüberschreitbare Form Herkömmlichen haltend, für jedes andere hartnäckig verschlossen, verwarfen die Werke des Meisters eben nur deshalb, weil diese ankämpften gegen das, was ihnen bisher als wahr und schön gegolten. — Den mit höherem Sinn Begabten ging eine neue Tonwelt in glanzvoller Pracht und Herrlichkeit

auf, die sie mit der höchsten Begeisterung erfüllte. In den Himmel wurde daher Gluck von der einen Partei erhoben, während die andere ihn in den tiefsten Orkus verdammt. —

Galt nun auch zur selben Zeit in Deutschland nichts weniger als der französische Geschmack, waren die Werke des feurigen Haste, des empfindungsvollen Graun und anderer großer, herrlicher Opernkomponisten der Zeit jenen Kompositionen auch in jeder Hinsicht ganz unähnlich, war vieles in den Werken der deutschen Meister auch voll des höchsten dramatischen Ausdrucks (vorzüglich in den Rezitativen, die als noch dauernde Muster gelten müssen), so war es doch auch eine ganz bestimmte Form, in die alles sich fügen mußte, und man verwarf, was gegen diese Form anstieß. Daher wurde auch in Deutschland kein Komponist unglimpflicher behandelt als eben Gluck, bis die Strahlen des Genius mächtig durchbrachen, vor denen die schwarze dämonische Schar entfloh in ihre nächtliche Heimat. Forkel verglich z. B. in seiner musikalischen Bibliothek den herrlichen Anfang des zweiten Actes in der Overtüre zur „Iphigenia in Aulis“ mit dem Gezänk der Bauern in der Schenke und führte dann noch hundert Stellen, auszugsweise mit Noten eingerückt, an, um zu beweisen, wie roh, gemein, feicht, ausdrucksleer, den Effekt in überhäufte Instrumentierung und musikalischen Barbarismen suchend der Meister sei, und wie schlecht es mit seinen theoretischen Kenntnissen stehe. So wie denn auch damals ein alter Tonsetzer das fürchterliche Anathema über den armen Gluck dahin aussprach, daß der mit großem Unrecht hoch gepriesene Meister vom Kontrapunkt so viel verstehe als seine (des Tonsetzers) Köchin. — Sehr veranlaßt wurden diese

bittere Angriffe auch durch eine Broschüre eines gewissen Abbés (der Name will dem Schreiber dieses nicht gleich beifallen), die er über Glucks „Iphigenia“ in die Welt schickte, und worin der Meister auf solche übertriebene, ungewaschene, unkennerische und unkünstlerische Weise über alle Wolken und alle Sterne erhoben wurde, daß ihm dies, wenigstens in Deutschland, nur Schaden konnte, ohne ihm zu dem Ruhm, den seine Werke an und vor sich selbst notwendig herbeiführen mußten, auch nur im mindesten zu verhelfen. Ewig und unter allen Umständen wahr bleibt der Ausspruch: Gott schütze mich nur gegen meine Freunde, gegen meine Feinde will ich mich schon selbst verteidigen!“ — — — —

Damals erklangen in Italien noch die wunderbaren herrlichen Töne der alten heimatlichen Meister. Damals war noch, was den Gesang betrifft, Italien die Wiege, die Pflanzschule der Musik, und die größten deutschen Meister (Gluck, Händel, Hasse usw.) pilgerten hin und setzten Opern, um an Ort und Stelle einzudringen in das Geheimnis, das dem italienischen Gesange jenen unnachahmlichen Schwung, jenen unwiderstehlichen Zauber gab, der die Welt entzückte. Mehrere deutsche Tonsetzer verließen Italien als in jenes Geheimnis Eingeweihte, und auch Gluck mochte es wohl durchschaut haben (Nef. hat keine seiner älteren Opern, z. B. den „Demetrio“, zur Hand), sonst würde er nicht imstande gewesen sein, in Italien eine Arie zu setzen, die allgemein für des hochbeliebten Sanmartinis Arbeit gehalten wurde und in den Proben den ausschweifendsten Beifall erhielt, bis man sich bei der Vorstellung der Oper, so wie es Gluck gewollt, überzeugte, daß eben diese ganz nach ge-



wöhnlicher italienischer Manier gesetzte Arie die ganze rein dramatisch gearbeitete Oper entstelle.

In der Tiefe seines ernstesten deutschen Geistes erkannte Gluck die Gefahr, in die die wahrhaft tragische Oper durch die Sirenenlockung jenes zärtlichen, meistens reichen Gesanges versetzt werden mußte. Dies bestimmte ihn, jede Hinneigung dazu sorglich zu vermeiden und, nur stets das Dramatische im Auge, durchaus keine Situation, keinen Effekt dem Gesange aufzuopfern. Gluck ist melodios, wie es nur irgendein tragischer Komponist sein kann, ja, seine Melodien haben da, wo es durch das Drama bedingt wird, einen süßen, südlichen Hauch, wie z. B. bei Rinaldos Eintritt in Armidas Zaubergarten. Aber der tragische Ernst, die tiefe Bedeutung, die in Glucks Melodien herrscht, läßt nicht zu, daß sich eine einzige Floskel, die nur dasteht, um, außer dem Zusammenhange mit dem Ganzen, das Ohr augenblicklich zu fixeln, einschleiche. So mußten aber denen, die eben nur dieses in der italienischen Musik liebten, die Gluckschen Kompositionen schroff, trocken, unmelodisch vorkommen.

Ebendaher überzeugten sich Glucks Gegner, daß, um seinen immer höheren, immer gewaltigeren Aufschwung zu hemmen, ein italienischer Meister ihm gegenübergestellt werden mußte, und so geschah es, daß von der Madame du Barry Piccini nach Paris berufen wurde.

Besser konnte man auch in der That nicht wählen, wenn es darauf ankommen sollte, Glucks Ruhm nach der von seinen Gegnern aufgestellten und für wahr angenommenen Tendenz zu schmälern.

Eben jenes hinreißenden, entzückenden Zaubers des ita-

lienischen Gesanges war Piccini im höchsten Grade mächtig und dabei weit entfernt, ihn gegen das Drama zu richten und dieses darin untergehen zu lassen. Auch Piccini hatte das Wesen der Oper erfaßt, seine Charaktere sind wahr und bestimmt, die verschiedenen Momente der Handlungen von treffendem Ausdruck. So konnte es nicht fehlen, daß Piccinis erste Oper, die er im Jahr 1778 auf das Pariser Theater brachte, mit dem rauschendsten Beifall aufgenommen und fünfundsiebzigmal hintereinander aufgeführt wurde. — Bekannt ist es genug, daß sich nun das Publikum in zwei verschiedene Parteien, die der Glückisten und die der Piccinisten, teilte, die so gar eifrig miteinander kämpften, daß es oftmals blutige Köpfe setzte. — Töricht ist ein jeder solcher Kampf zu nennen, wenn es darauf ankommen soll, einem bewährten großen Meister den wohlverdienten Lorbeer vom Kopfe zu reißen, um einen andern Meister, der ebenso bewährt, der aber einen andern Weg eingeschlagen, damit zu krönen. — Glück räumte, vom Alter gebeugt, den Kampfplatz und zog sich nach Wien zurück. Und — der Meister stand fest, lebte — steht noch fest, lebt noch in der Unsterblichkeit seiner Werke. Es konnte nicht anders sein. Mochte Piccini ihn in der Anmut, in dem Reiz des Gesanges übertreffen, so war es dagegen die Tiefe der Gedanken, die das Innerste erschütternde Gewalt des Ausdrucks, die den großen Glück als siegenden Heros der wahrhaftigen Kunst erscheinen ließ. —

Einem späteren Meister war die Macht vorbehalten, den hinreißendsten zauberischen Gesang der Italiener mit dem kräftigen Ausdruck der Deutschen, mit dem Reichthum, den die Instrumentalmusik sich indessen erworben, zu verbinden,

so daß beides, Gesang und Begleitung, als ein organisches, demselben Keim entsprossenes Ganzes ins Leben trat.

Glühende Phantasie, tiefer, sinniger Humor, überschwengliche Fülle der Gedanken bestimmten dem Shakespeare der Musik den Weg, den er zu wandeln hatte. — Mozart brach neue Bahnen und wurde der unnachahmliche Schöpfer der romantischen Oper. Schon weil Mozart in Deutschland auftrat, wo man gediegene Kunstwerke in tiefer Seele aufsaßt, sich aber nicht eben darum die Köpfe blutig schlägt, konnte es keinen Streit geben wie den der Gluckisten und Piccinisten in Paris. Mozart hatte auch nicht einen bestimmten Gegner, den die Gegenpartei an ihre Spitze gestellt hatte; seine ersten Werke wurden dagegen lau aufgenommen: „Don Juan“ fiel in Wien bei der ersten Darstellung durch, und es gab wohl viele, die den großen Meister einen Tollhäußler nannten, der nur krauses Zeug zu machen verstehe, das ohne Sinn und Verstand sei, und das niemand zu spielen vermöge. In Mailand (irrt der Ref. nicht, so war es eben an diesem Orte) wurde Mozarts „Don Juan“ nach neun vergeblichen Proben als eine völlig unausführbare Musik beigelegt. Auch in Deutschland wurde Mozart erst sehr spät ganz verstanden, und noch in neuester Zeit gab es Musiker, die sich, um Mozarts Regellosigkeit darzutun, auf Gluck beriefen. Wahrlich, beide Meister in Vergleich zu stellen, hieße Aeschylus mit Shakespeare vergleichen, z. B. „Oedipus“ mit „Romeo und Julie“.

Ein solcher Vergleich liefert den Beweis des gänzlichen Mangels an, die Kunst in allen ihren Tendenzen aufzufassen, fähigem Sinn.

Kampf und Streit hat es stets in der Kunst gegeben,



und er ist heilsam, da die Kraft sich stärkt im Kampf und der Sieg des Wahren und Herrlichen dem Emporsteigen der Kunst selbst großen Vorschub leistet.

In unserer Zeit gibt es denn nun in der Musik nicht eigentlichen Kampf und Streit, sondern nur verwirrte Uneinigkeit ohne Reibung, da es an neuen Werken fehlt, die sich eigentlich so gegenüberstehen, wie damals die Werke Glucks und Piccinis. Damals hatte der Kampf beider Teile eine Basis in dem Hauptprinzip der dramatischen Bedingung, von dem beide ausgingen, und sich nur darüber stritten, welcher Meister das Höhere erreicht. Jetzt ist das anders, da jene Basis verloren. Der Genius der Kunst ist der südlichen Heimat entflohen, und halb trauernd, halb zürnend schaut er zurück nach dem entarteten Geschlecht, das ihn verschmäht! Man begreift es kaum, wie es hat geschehen können, daß in demselben Lande, das die größten, herrlichsten Meister gebar, deren unsterbliche Werke noch glänzen mußten, alles Wahrhaftige der Kunst so gänzlich untergehen konnte! — Der wenigstens leichtsinnige, deshalb aber schon der wahren Kunst unwürdige Rossini hat eigentlich das herrliche Prinzip auf die Spitze gestellt, nach welchem es in der Oper, die ein Drama sein soll, durchaus weder auf Charakter noch auf Situation noch auf sonstige Bedingung des Dramas ankommen kann, und nach dem auch die Worte ohne Rücksicht auf Rhythmus und Deklamation als zufälliges Behikel dienen, Noten zu schreiben, die aneinandergereihte Floskeln bilden, welche das Ohr fesseln, oder die gerade durch den Modegeschmack oder durch die besondere Eigentümlichkeit irgendeiner hochgefeierten Sängerin eingebürgert sind. Merkwürdig ist es auch,

daß Rossini und mit ihm die neuesten Italiener überhaupt den guten fließenden Gesang, der sonst in Italien als unerlässliches Hauptbedingnis jeder Komposition galt, in arger Betörung mit Füßen treten. Man denke nur an Rossinis und anderer seines Gelichters fragenhafte Sprünge und Kouladen, an die holperichten Violinpassagen, an das widerwärtige Getriller, welches oft statt der Melodie da steht und dann von Sängern zum Überdruß abgegurgelt wird. Hat Rossini wirklich eine im bessern Sinne süße Melodie aufgefaßt, so steht sie gewöhnlich ganz am unrechten Orte, oder sie bricht schnell ab ohne weitere Durchführung, die eben die Himmelsgefänge der älteren Italiener bedeutsam machte, so daß sie innig Herz und Gemüt ansprachen, statt daß jene einzelnen Floskeln, schnell vorübergehend, dem Ohr nur augenblicklich schmeicheln. Man sagt, Rossini habe Sinn fürs Dramatische und schreibe nur, dem Modegeschmack fröndend, um Geld, und jenen Sinn scheint wirklich der dritte Akt des „Othello“ darzutun. Desto schlimmer aber, wenn Rossini den Genius im Innern fühlt und ihm absichtlich die Flügel beschneidet, damit er, trotz der Last des Metalls, die ihn zur Erde zieht, sich nicht dennoch emporschwingt.

Wie konnte es aber geschehen, daß jener entartete Geschmack auch in Deutschland, wo sonst nur Wahrheit und Ernst in der Kunst gilt, so mannigfache Anhänger finden konnte? Es scheint natürlich. — Durch das so ungeheuer gestiegene Musiktreiben ist, weil eben die Musik getrieben wird, der Geschmack des geheimnisvollen Wesens, was man Publikum nennt, so durchsichtig geworden, daß man ihn wenigstens in entschiedenen bestimmten Formen gar

nicht gewahrt. Wie viele gibt es, die, ohne allen inneren Beruf, ohne allen eigentlichen Kunstsinne, eben die Musik treiben, der Mode wegen oder aus Eitelkeit oder sonst. Aber ein solcher, der, oder eine solche, die mit wenigem die elegantesten TEEZirkel zu entzücken weiß, wohl schon gar in der Singakademie ein Solo vorgetragen hat und dabei schlecht genug, aber anmutig auf dem Piano klimpert, spricht und entscheidet über die Werke großer Meister, als ginge er oder ginge sie im heiligen Isisstempel der Kunst aus und ein und frühstückte oder vesperte dort in aller Ruhe und Behaglichkeit. — Mögen solche artige gescheite Kunstvergnüglinge von der wahrhaften großen, herrlichen Tendenz des musikalischen Dramas wohl das mindeste nur ahnen, viel weniger sie begreifen? Ist es nun nicht ganz in der Ordnung, daß solchen Kunstvergnüglingen, und was sich ihnen an schwächlichen Künstlern, die eigentlich keine Künstler sind, anreihen mag, die süße Rossinische Limonade, die sie ohne weiteren Übelstand hinunterschlürfen, besser zusagt als der feurige, starke, kräftige Wein großer dramatischer Komponisten, der ihnen Kopfschmerzen verursacht ob ihrer Schwächlichkeit?

Ihnen geradezu entgegen stehen die Rigoristen, die alle Musik der neueren Zeit schonungslos verdammen, denen Glück oft zu galant dünkt, welche verlangen, daß der Komponist verzichten soll auf allen wohl erworbenen Reichtum, denen eine volle Partitur ein Greuel ist usw. Ihr Lösungswort ist: Einfachheit! für die sie aber oft Leerheit und Trockenheit ansehen. Anders verhält es sich mit den Malfontenten, die im allgemeinen eingestehen, daß die dramatische Musik sich erst seit Glücks Zeit wahrhaft gestaltet und



durch Mozart einen besondern Schwung erhalten, denen aber nichts in der Welt recht ist, die dem gerechtesten Lob ein Aber anhängen. Zu dieser Fahne sammeln sich vorzüglich solche Musiker, deren Werke totgeborne Kinder sind, die kein göttlicher Hauch ins Leben zu rufen vermag. Dagegen gibt es musikalische Phantasten — — Doch genug, um zu zeigen, daß eben aus den verschiedensten Tendenzen die babylonische Sprachverwirrung entsteht, wie sie jetzt im Kunsturtheil stattfindet.

Endlich sei von dem Meister die Rede, dessen neuestes Werk der Hauptgegenstand dieses Aufsatzes sein sollte, und der Versuch vergönnt, ihn nach seinem ganzen inneren Wesen, wie es sich in seinen Werken ausspricht, zu konstruieren.

So wie es sich mit Gluck und Mozart begab, komponierte Spontini in früherer Zeit eine Reihe Opern, die seinen Namen bekannt, ja berühmt machten. Aber diese Werke gehen nicht durch die Welt, sie gehören ihr nicht an, da sie, durch Zeit und Form bedingt, in dem engen Raum eingegrenzt, den der Augenblick darbot, nicht das Universelle wollten, es nicht erschauten, erfaßten. Doch plötzlich überrascht uns der Meister mit einem Werk, das in voller Kraft und Wahrheit, glanzvoll gerüstet, wie Minerva dem Haupte Jupiters entsprang, ins Leben tritt, Geburt des Entzückens, das den Genius entflammt in dem ersten Moment des zu vollkommener Klarheit erwachten Bewußtseins. Und mit diesem Werk beginnt ein Zyklus von Schöpfungen, die ihrem Charakter, ihrer Haltung nach einem andern Meister anzugehören scheinen und, nicht im einzelnen, sondern im Universellen begründet, den Schöpfer einbürgern in die Welt.

Aber jene Flammen, niemals können und werden sie auf= lodern, wenn der göttliche Funke nicht in der Brust ruht; der Genius wird geboren, aus dem Samenkorn wächst der frische, grünende, Blüten und Früchte treibende Baum em= por, der befruchtende Regen gibt ihm nur Nahrung, daß er besser zu keimen, sich zu entfalten vermag. Niemals darf also jene plötzlich eintretende höhere Potenz des Meisters etwa allein dem fortgesetzten und bis zu einem gewissen Punkt gediehenen Studium zugeschrieben werden.

Um aus Mozarts Werken ein Beispiel herbeizuführen, so scheint es, vergleicht man die Partitur der „Finta sem= plice“ mit der Partitur des „Don Giovanni“, kaum denk= bar, daß ein und derselbe Meister beide Werke komponiert hat. Und doch ist es so erklärlich, warum jener göttliche Funke, der in der Brust liegt, nicht gleich in den ersten Werken des Meisters zu glühen und sprühen vermag. In jeder Kunst ist es die Unbehilflichkeit im Technischen, die den Schüler an die Form und an das Beispiel vorhandener Werke verweist, nur nach und nach gestaltet sich der Em= bryo im Innern und wächst so kräftig heran, daß er selbst zu schreiten vermag, ohne eines Gängelbandes zu bedürfen. Der Sinn reift zur Erkenntnis des Wahrhaftigen, und aus dieser Erkenntnis tritt der eigne Gedanke, der eigentümlich erfundene Ausdruck jenes Wahrhaftigen hervor, der sich an das Hergebrachte, an eine bestimmte Form, die nur darin, was die augenblickliche Gestaltung der Kunst zu gebieten scheint, ihr Motiv findet, nicht weiter kehrt.

Der innere, zur klarsten Erkenntnis des Wahrhaftigen in der Kunst gereifte Sinn war es also, der die Meister die Bahn betreten ließ, die zur Unsterblichkeit führte, und auch

Spontini tat durch seine „Bestalin“ auf das glänzendste kund, daß jene Erkenntnis in ihm zur vollsten Klarheit gediehen.

Schon früher wurde gesagt, daß Spontinis Werke nichts wollen, nichts beabsichtigen als den dramatischen Ausdruck in seiner höchsten Stärke und Vollendung, und diesen Ausdruck zu erreichen durch Mittel, die die innere Anschauung darbieten, dies ist eben die eigentümliche Kraft des wahren Genies.

Ebenso wurde schon angeführt, daß auch die älteren Italiener eben den dramatischen Ausdruck festhielten, ohne sich jedoch ganz frei machen zu können von der äußern Form, sowie von der augenblicklichen Verlockung des Weichen und Süßlichen, welches jenem Ausdruck merklichen Eintrag tat. Glück stand auf wie ein Heros, der mit dem unverfälschten reinen Drama alles Gaukelspiel zu Boden schlug. Aber seit Glücks Zeit stieg die Instrumentalmusik, und Mozart zeigte, wie die sogenannte Begleitung ebenso den Charakter des Ganzen tragen müsse wie der Gesang. Gewiß hat Spontini die Werke der alten großen herrlichen Meister seiner Nation tief im Innersten empfunden, ebenso gewiß ist es aber auch, daß am entschiedensten Glücks und Mozarts Werke auf ihn einwirkten.

Spontini erkannte das innerste wahrhafte Wesen der dramatischen Komposition, und jene glanzvoll gerüstete Minerva, jene Geburt des Entzückens, der Begeisterung war die Oper, in der alles, Gesang, Instrumentierung, Modulation, Rhythmus aus einem und demselben Brennpunkt des dramatischen Ausdrucks herauswirkte. Ganz neue, eigentümliche Mittel dieses Ausdrucks, die allen durch



die Zeit hindurch erworbenen Reichtum der Kunst in Anspruch nahmen, schuf der Genius und ließ sie in voller Herrlichkeit ins Leben treten.

Solange der Mensch, im Irdischen befangen, sich nicht ganz zu vergeistigen, nicht ganz in eine andere Welt hinaufzuschwingen vermag, so wird er berührt, so wirkt auf ihn ein die Außenwelt, die ihn umgibt, und er huldigt, ohne es zu wollen, bei der ausgesprochensten Originalität doch hin und wieder der Gestalt, die die Zeit gerade herbeigeführt. — Spontini kann den Italiener nicht verleugnen, was rücksichts des melodiosen Gesanges ihm nichts weniger als zum Vorwurfe gereicht, vielmehr da, wo es hingehört (und anders kommt es nicht vor), seinen Werken einen besondern Reiz, eine hinreißende Anmut und Heiterkeit gibt. Aber auch eine gewisse Breite in der Anlage der Arien, Duetten usw. ist jenem Geschmack eigen. Ferner ist auch nicht zu leugnen, daß, von ihm selbst vielleicht unbemerkt und ohne daß er daran dachte, der Geschmack des französischen Publikums, für das er zunächst komponierte, auf ihn einwirkte. Diese Einwirkung offenbart sich vorzüglich in einer gewissen, ganz eigentümlichen Fröhlichkeit, die uns Deutschen fremdartig und seltsam erscheint. Es ist die *gaieté française*, die uns ebenso unbegreiflich als unnachahmlich bleibt. Auch Gluck neigte sich, wiewohl der damaligen Zeit gemäß auf andere Weise, zum französischen Geschmack hin und zwar in Formung der Melodien. Ebenso ist auch dem französischen Publikum wohl mehr mit dem Gewaltfamen als mit dem Gewaltigen, mehr mit dem plötzlichen Dreinschlagen des Donners in die tiefste Stille als mit der Steigerung zum Höchsten gedient, als dem deutschen. Einer be-

sondern, von der deutschen Musik abweichenden Eigentümlichkeit in der Behandlung der Chöre, die der französische und italienische Geschmack sanktioniert hat, soll weiterhin gedacht werden.

Hier dringt sich von selbst die Bemerkung auf, ob Spontini's erste große ernste Oper sich nicht noch anders gestaltet haben würde, brachte er die Zeit, die er damals in Paris verlebte, in Wien oder hier in Berlin zu, wo wohl Glucks und Mozarts Werke am häufigsten gegeben werden. Das Fremdartige hätte nicht auf ihn einwirken können, und er hätte dessen nicht bedurft. Sein das innerste Wesen des musikalischen Dramas erfassender Geist hätte sich rein erlabt an dem wahrhaft tragischen Ernst, an der tiefen Bedeutung, die, wie schon erwähnt wurde, in Glucks Werken herrscht. — Doch: Spontini ist jetzt in Deutschland, ist jetzt hier in Berlin, erst begonnen hat er den Zyklus seiner klassischen Werke, und nicht die Hoffnung, nein, die gewisse Erwartung können wir aus dem Wesen der drei Meisterwerke, die den Reihem eröffnet, schöpfen, daß er für uns Opern komponieren wird, die zugleich der unsichtbaren Kirche angehören werden, deren Glieder, von dem himmlischen Feuer der Kunst durchglüht, nichts wollen als das Wahrhaftige in der reinsten Integrität.

Aus dieser Prämisse: daß in Spontini, der, ein echter Genius, den göttlichen Funken in sich trug, das Wesen der Oper ganz nach dem Sinn der alten wahren großen Meister, jedoch in der Gestaltung, die große Meister in der fortschreitenden Zeit der Kunst gegeben, aufging — resultieren denn auch die Eigentümlichkeiten seiner Komposition.

Seine Melodien, seine Rhythmen sind nur durch den dramatischen Ausdruck bedingt, und diesen Ausdruck soll die

Instrumentierung in der Art fördern, daß jedes Instrument nach seinem besondern Charakter einwirkt auf das Ganze, oder vielmehr mit dem Ganzen hervortritt als dessen integrierender Teil.

Hieraus folgt denn nun aber wieder, daß rücksichts der Melodie niemals das gelten kann, was der Modegeschmack, ein verwöhntes Ohr oder der eitle Sänger will, und daß in der Instrumentierung oft die verschiedensten Figuren in den abgeforderten Stimmen hinwirken müssen zu einem Zweck, so daß der, der das Ganze nicht zu erfassen imstande ist, die Partitur oft bunt und kraus nennen wird. Derselbe Vorwurf traf den großen Mozart, und die fecke Antwort, die er dem Kaiser Joseph gab, als dieser zu viel Noten in des Meisters Partitur finden wollte, ist bekannt genug.

Aus dem oben Gesagten ergibt sich aber auch, daß der vielleicht gar zu strenge Kunstrichter aus der tragischen Oper manche ihm zu breit dünkende italienische Behandlung der Arien, Duette usw. manchen ihm zu hüpfend vorkommenden Rhythmus wegwünschen wird.

Mögen diese Andeutungen über das innere Wesen der Spontinischen Werke im allgemeinen gnügen, wiewohl sich in dieser Hinsicht noch viel mehr sagen ließe, und mag nun insbesondere von des Meisters neuestem Werk, von der Oper „Olympia“, die Rede sein. — — — — —

---



## Anmerkung des Herausgebers

Als 1806, nach Jena, die Franzosen Warschau besetzten, löste sich die damals preussische Regierung auf. Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, Rat am Kammergericht, Mitbegründer und Dirigent der „Musikalischen Gesellschaft“, deren Heim er zudem eigenhändig ausgemalt hatte, von der Leiter herab oftmals wieder in sein Amt gerufen — Hoffmann also sah in dem nun viel kleineren Preußen kein Unterkommen mehr, fand durch eine Zeitungsanzeige die Stelle eines Theaterkapellmeisters, hungerte sich durch ein schlimmes Jahr hindurch und erschien im September 1808 als „Musikdirektor“ in Bamberg.

Seit sich der „Gespenster-Hoffmann“, wie er den „Gebildeten“ von heillosen Literaturpedanten geschildert wurde, auch deutschen Lesern als einer ihrer Größten geoffenbart hat (französische liebten ihn längst), seither weiß jedermann, wie sehr Musik in ihm lebendig ist. Dennoch unterschätzen viele, was ihm die Musik, was er der Musik bedeutete. Hoffmann hatte, nicht viel über dreißig Jahre alt, beiläufig eine kirchliche Ouvertüre, sechs vierstimmige Kirchenchöre, eine Messe, eine Symphonie, mehrere Klavier-sonaten, Singspiele, darunter „Die lustigen Musikanten“ von Brentano, die Musik zu Werners Schauspiel „Das Kreuz an der Ostsee“ und drei Opern („Liebe und Eifersucht“, „Der Kanonikus von Mailand“, „Der Trank der Unsterblichkeit“) komponiert. Aber wichtiger noch als diese nur zum Teil erhaltenen Werke scheint uns Heutigen, daß Hoffmann mit seinen Warschauer Dilettanten eine Symphonie Beethovens aufgeführt hat, um der frühen Liebe

willen, die hier dem größten Musiker der Zeit zuteil wurde. Auch das „brotlose Jahr“ in Berlin, von 1807 auf 1808, blieb von wohlthätigster Wirkung auf seine Erkenntnis; damals sah er den Schatten des Ritters Gluck, durchmaß er in seiner Stille die Tiefen alter Kirchenmusik und seines „romantischen“ Johann Sebastian Bach, schwang er sich auf zu den lichten Höhen seines Mozart . . .

Die Bamberger Zeit begann mit einem unbegreiflichen Mißerfolg des Dirigenten. Das Theater geriet in schwere Bedrängnis, Hoffmann mußte Gesangs- und Klavierstunden geben (man denke an seines Kreislers Klagen!), ja sogar als Kommissionär für Breitkopf und Härtel Noten verkaufen. Als er aber 1809 dem Redakteur der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, Rochlis, den „Ritter Gluck“ anbot, begann sein Aufstieg. Eine Besprechung von Beethovens fünfter Symphonie zeigte das ahnende Genie des „Rezensenten“, der eine Beethoven noch feindliche Öffentlichkeit zu erobern hatte, und die ausgezeichnete Schulung des Musikers Hoffmann, der ja gleichsam „Beweise“ anbot. Von da an verdrängt uns der Kritiker den „Theaterkomponisten, Dekorateur und Architekten“; und aus dem gestaltenden Enthusiasten der Musik erwächst der Dichter.

Aber auch der Musiker sorgte sich nicht bloß um sein Theater. Gesangs- und Kammermusik ist überliefert, darunter ein Quintett für Harfe und vier Streicher. Aus den Wirren der Bamberger Zeit und unsteter Wanderjahre mit der Truppe Secondas, aus dem kriegsbedrohten Dresden und aus Leipzig, brachte er nach Berlin, in die (endgültig erst 1816) wiedergewonnene Sicherheit seines Richter-

amtes die fertige Oper „Undine“ mit, deren Buch ihm Fouqué selbst bearbeitet hatte.

„Undine“ wurde am 3. August 1816 zu Königs Geburtstag am Schauspielhause mit schönen Dekorationen von Schinkel aufgeführt und in einem Jahr über zwanzigmal gegeben. Dann brannte das Theater ab, und im großen Opernhause wollte Hoffmann eine Aufführung nicht zulassen. Die Oper ist der Bühne fremd geblieben. Bedeutsam für den Musiker Hoffmann, bedeutsamer für uns wurde sein Eintreten für Spontini, den letzten Nachfahren Glucks, gegen Rossini gewendet; den Text der „Olympia“ von Spontini hatte Hoffmann auf Befehl des Königs übersetzt. Schließlich sein herzlicher und begeisterter Gruß an Weber nach dem „Freischütz“.

Romantiker von Tieck über Novalis zu Schopenhauer waren es, die zuerst die große Einheit von Musik und sehnstüchtiger Liebe, zuerst das Weltgefühl und Weltbewußtsein der Musik fassen lernten und lehrten. Hoffmann ist die Verkörperung des romantischen Musikers, unsterblich, den Erlebnissen preisgegeben, aber alles allzu Gegenwärtige durch die mystische Macht der Töne besiegend, den Meistern zujuchzend, die alten frommen und die neuen ringenden Großen verkündend, ein Widersacher der Philister, ein Triumphator über irdische Not.

Diese Gestalt des Musikerdichters ist unsterblich; größer noch als Kreisler ist dieser Mensch und Künstler Hoffmann, Ernst Theodor (und, nach Mozart, fortan) Amadeus Hoffmann, ausgezeichnet, wie sein Grabstein meldet, „ausgezeichnet im Amte, als Dichter, als Tonkünstler, als Maler“.



Er ist unsterblich. Aber während die Musiker nach ihm, die Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner als Schriftsteller der Musik bei weitem nicht die Wirkung ihrer Kompositionen erreicht haben, ist der Komponist Hoffmann fast vergessen, der Dichter der Musik lebendig. Seine „Undine“ hat Weber hoch gerühmt, Hans Pfitzner bewundert und im Klavierauszug neu herausgegeben. In Hans von Müllers höchst merkwürdigem „Kreisler-Buch“ (im Insel-Berlag) sind drei kleinere Stücke aus seiner Kirchenmusik und ein Duett abgedruckt. Alles dies ist zugänglich und zeigt jedem Hoffmanns Können, die Abhängigkeit besonders von Mozart und die Vorahnung alles dessen, was bald nach ihm gekommen ist. Sollte dies und das, sollte vor allem die „Undine“ nicht wert sein, wieder zu erklingen? —

Der Kritiker hatte größere Macht; nicht umsonst und nicht für sich allein hat ihm Beethoven in einem Brief gedankt. Der Kritiker wie der Dichter Hoffmann aber bereitete den Schumann der Kreisleriana vor, den Kritiker Schumann, den Schwärmer Brahms, den Wagner von „Oper und Drama“, den Dichter des „Tannhäuser“ und der „Meistersinger“ („Der Kampf der Sänger“! „Meister Martin“!). Und so vieles andere noch. War Hoffmann ein Vorläufer, so ist unsere ganze Zeit seine Erfüllung. Aber er war mehr...

Unsere Auswahl soll den Dichter der Musik und den Kritiker zeigen. Sie enthält die beiden „musikalischen Novellen“ „Ritter Gluck“ und „Don Juan“, zwei Stücke aus den „Kreisleriana“ („Ombra adorata“ und „Beethovens Instrumentalmusik“) und die ausführlichen Besprechungen von Webers „Freischütz“ und Spontinis „Olympia“. —

Ritter Gluck: Allgemeine Musikalische Zeitung vom 15. Februar 1809, aufgenommen in die „Phantasiestücke in Callots Manier“. — „Plätze bei Klaus und Weber“: die „Zelte“ im Tiergarten. — „Alzizens Burg“: in Ariosts Raszendem Roland. — „Euphon“: eine „Aolscharfe im Innern“. —

Don Juan: Allgemeine Musikalische Zeitung vom 31. März 1813, aufgenommen in die „Phantasiestücke“. — Das Hotel „Zur Rose“ in Bamberg war wirklich durch einen Gang mit dem Theater verbunden. — „Regno all piano“: dantesk „Hölle“. — Schon A. B. Marx bedauert, daß man Hoffmanns herrlicher Auslegung des Don Giovanni nicht folge. Sie war maßgebend für die berühmte Wiener Auf- führung unter Mahler und für Anna Bahr-Mildenburg. —

Ombra adorata: Zweites Stück der „Kreisleriana“ („Phantasiestücke“). — Crescentini: der letzte große Kastrat († 1846). — Zingarelli: der Lehrer Bellinis. — Während des Rezitativs vor der Arie trinkt Romeo das Gift. — Das Stück soll Hoffmanns leidenschaftlicher Liebe zu seiner Bamberger Schülerin Julia Marc gelten. —

Beethovens Instrumentalmusik: Viertes Stück der „Kreisleriana“, eine freie (gekürzte) Zusammenfassung der in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung enthaltenen Rezensionen von Beethovens fünfter Symphonie (4. u. 11. Juli 1810), die wohl historisch genannt werden darf, und der Trios op. 70 (3. März 1813). — „Menuett“ der Symphonie: das Scherzo. — „Flügel-Pianoforte“: das (neue) Hammerklavier. —

Der Freischütz: Bossische Zeitung vom 26. und 28. Juni und 5. Juli 1821. Vorhergegangen war am 21. Juni ein „Vorläufiger Bericht über Maria von Webers Freischütz“, der noch begeisterter klang als die hier folgende Besprechung.

In dieser wendet sich Hoffmann als Anhänger Spontinis gegen gewisse Zirkel, die Weber gegen Spontini auszuspielen und den Sieg des „Freischütz“ als Demonstration gegen den italienischen Meister auszunützen suchten. Daher die Schärfe gegen den Textdichter und die zwei Anspielungen auf angebliche Abhängigkeiten der Musik von Spontini. Dennoch ist die Anerkennung so deutlich und so warm, daß sich Webers noch auf seinen Sohn und Biographen vererbte Kränkung schwer verstehen läßt. Bemerkenswert ist Hoffmanns „Nachbericht“ vom 5. Juli, ein erneuter Versuch, Webern gerecht zu werden, ohne die Gegner Spontinis zu stützen. — „Der Vampir“: unter Byrons Namen herausgegeben. — Der „erste Chor“ im 1. Akt steht nicht in Es, sondern in D, die Kavatine Agathens nicht in A, sondern in As.

Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper „Olympia“: „Zeitung für Theater und Musik“, 9. Juni bis 22. September 1821. Einer der bemerkenswertesten Aufsätze Hoffmanns, hauptsächlich wegen seiner allgemeinen Ausführungen (die Besprechung der wenig bekannten Oper selbst ist weggelassen): man denke an Mozart als „Schöpfer der romantischen Oper“, an das „ungeheuer gestiegene Musiktreiben“ (1821!), an die „unsichtbare Kirche“. Sie wiegen schwerer als die mancherlei Einzelheiten und Unrichtigkeiten der Rezension, die hier nicht weiter verfolgt werden sollen. Ein unbedingter Anhänger Spontinis war Hoffmann nicht (vgl. Ellingers Biographie Seite 225).

Paul Stefan



## Literatur

Das größte Verdienst um den Musiker Hoffmann hat Georg Ellinger: *E. F. A. Hoffmann, Sein Leben und seine Werke*. Hamburg 1894. — Ellinger hat auch die Werke Hoffmanns auf Grund der Hempelschen Ausgabe mit Einleitungen und ausführlichen Anmerkungen herausgegeben; der 13. und 14. Teil enthält die Musikalischen Schriften. Diese auch in der 2. Auflage (1905) der Werke Hoffmanns bei Hesse (Grisebach); doch ist für die Musikalischen Schriften Ellinger bei weitem vorzuziehen. Ferner: *E. F. A. Hoffmanns Musikalische Schriften*, herausg. v. Edgar Iffel (Stuttgart, 1907); Iffels Ausgaben der „Musikalischen Novellen“ und der „Kreisleriana“ bei Reclam. — Ferner: Iffel, *Die Blütezeit der musikalischen Romantik („Aus Natur und Geisteswelt“)*. E. Glöckner, Studien zur romantischen Psychologie der Musik. München 1909. Riemann, *Geschichte der Musik nach Beethoven*. Berlin 1901.

---

---

36.—40. Tausend

\*

Druck der Spamerschen  
Buchdruckerei in Leipzig

---

Im Insel-Verlag zu Leipzig erschien:

---

# Wolfgang Amade Mozart

Sein Leben,

seine Persönlichkeit, sein Werk

Von Arthur Schurig

Mit 41 zeitgenössischen Bildern und 3 Facsimiles

Zwei Bände. In Leinen M 20.—

---

Unter Benutzung der neuesten Quellenforschungen wird hier Mozart geschildert, wie er wirklich war: der große, arbeitsame, nie rastende Künstler, der unbefangene Mensch, der genießerische Lust verlangte nach seiner ungeheuerlichen Arbeit, der Einsame, in seinem wahren Wesen von den Zeitgenossen Unverstandene — das Genie in seiner grenzenlosen Vollendung. Ein unparteiisches, höchstes Werk, das, frei von aller philiströsen Heuchelei sonstiger Mozartbiographien, klar und tief schürfend die Entwicklungslinie des Meisters zeichnet. Die lebensvolle Darstellung ist mit Liebe für den herrlichen Stoff durchdrungen. Das Tragische in Mozart kommt zu seinem Recht. Wie von seiner äußeren Erscheinung machen wir uns auch im allgemeinen von dem Charakter Mozarts oft eine falsche Vorstellung. Aber hier sind die Retuschen übereifriger „Verehrer“ beseitigt, und das Original ist in seiner überwältigenden Eigenart wiederhergestellt. Briefe und andere biographische Quellen ergeben ein erschöpfendes Bild der äußerlichen und innerlichen Entwicklung Mozarts. Das Buch ist mit seinen 900 Seiten und 40 Bildern in bestem Sinne eine Biographie. So ist in diesem imposanten Werk wirklich etwas Abschließendes über Mozart gesagt. Es ist die Mozartbiographie, nach der man in Zukunft greifen muß und wird. Walter Dahms in der Neuen preuß. Kreuzzeitung.



# 4 = M a r k = B ü c h e r

Jeder Band in Leinen gebunden

## Beethovens Briefe

In Auswahl herausgegeben von Albert Leizmann. 32.—36. Tausend

\*

## Fichtes Reden an die deutsche Nation

Revidierte Ausgabe von Rudolf Gucken. 21.—24. Tausend

\*

## Goethes Briefe an Frau von Stein

In Auswahl herausgegeben von Julius Petersen. Mit sechs Silhouetten. 21.—30. Tausend

\*

## Die Briefe des jungen Goethe

Herausgegeben und eingeleitet von Gustav Roethe

\*

## Briefe von Goethes Mutter

Ausgewählt und eingeleitet von Albert Köster. Mit einer Silhouette der Frau Rath. 58.—63. Tausend

\*

## Wilhelm von Humboldt: Briefe an eine Freundin

In Auswahl herausgegeben von Albert Leizmann. 27.—32. Tausend

\*

## Kant=Ausprüche

Herausgegeben von Raoul Richter. 11.—14. Tausend

\*

## Heinrich von Kleists Briefe

Herausgegeben von Friedrich Michael

\*

## Des Knaben Wunderhorn

Ausgewählt und eingeleitet von Friedrich Ranke. Mit Titelbild nach der ersten Ausgabe. 16.—20. Tausend

\*

## Mozarts Briefe

Ausgewählt und herausgegeben von Albert Leizmann. 27.—32. Tausend

\*

## Adalbert Stifter: Erzählungen

Ausgewählt und eingeleitet von Felix Braun







APR 1975

