



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Anfragen eines Laien in Betreff der modernen Musik

1850

einen Anschlag auf sein Leben hat der Unglücks mann, so lange Oestreich die Schleppe von Rußland trägt, nicht zu fürchten.

Endlich ist die Aufforderung Görgey's an seine Generale, seinem Beispiele zu folgen, und die Bereitwilligkeit, welche die unversöhnlichsten Feinde Oestreichs — ein Damjanich und Becsey — dabei an den Tag legten, selbst ein wichtiger Beleg, wie fürchterlich Görgey getäuscht worden ist; ich weise hier auf das Schreiben des Adjutanten Damjanich's an den Russen Burtuline hin, wo der erstere behauptet, die Festung Arad sei nur auf die ausdrückliche Versicherung des russischen Generals von der Sympathie des Czaren für die ungarische Nation und der Sicherstellung der Freiheit und des Eigenthums der Offiziere übergeben worden.

Görgey hat also keinesfalls sein Vaterland verkauft; er hat es verschenkt oder vielmehr er hat es verspielt. Er hat auf ein Versprechen hin alle Schwestern seines Vertrauens gezogen und wurde getäuscht.

V.

Anfragen eines Laien in Betreff der modernen Musik.

Die Gewandhaus-Concerte haben sich in der laufenden Saison wesentlich von ihren alten Gewohnheiten entfernt. Wir haben von Mozart fast Nichts, von Haydn sehr wenig, von Beethoven unverhältnißmäßig weniger als sonst gehabt. Mendelssohn war vorherrschend, außerdem ward jüngeren Componisten mehrfach Gelegenheit geboten, ihre eigenen Werke dem Publikum in der glänzenden Ausführung vorzustellen, durch welche das Gewandhaus-Orchester seit alten Zeiten berühmt ist. Eine Gelegenheit, die mit um so größerem Dank anzuerkennen ist, da Leipzig vielleicht der einzige Ort in Deutschland sein dürfte, wo sie sich in diesem Maße findet. Ich enthalte mich alles Urtheils über die einzelnen Leistungen, kann mich aber nicht erwehren, einige Bemerkungen über die neue Richtung der Musik anzuknüpfen, die sich mehr oder weniger jedem Freunde der schönen Kunst aufgedrängt haben müssen.

Die Instrumentalmusik in ihrer völligen Unabhängigkeit vom Gesang ist eine wesentlich deutsche Neigung. Den Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven, später Mendelssohn, Schubert, Schumann wird nicht leicht ein anderes Volk eine ähnliche Reihe entgegenstellen können. Selbst die Franzosen, die viel Sinn dafür haben, dürften kaum ihre Hector Berlioz und Felicien David in die Wag-schale legen wollen. Der Grund liegt wohl zunächst in der natürlichen Anlage; die Italiener haben im Allgemeinen mehr schöne Stimmen, als wir, und es fehlt

ihnen der Fleiß und die aufopfernde Thätigkeit, ohne welche es die Instrumentalmusik nie zu einer gewissen Vollkommenheit bringen wird. In ihren Opern geben sie ihren Sängerinnen ein paar hübsche Melodien mit den nöthigen Läufen und Coloraturen, und begleiten sie mit einigen leichten, trivialen Akkorden. Unsere Musiker, die den Contrapunkt mit der Muttermilch einsaugen, können ihre Verachtung gegen eine so liederliche Wirthschaft nicht stark genug ausdrücken; sie sind aber nur zu geneigt, in den entgegengesetzten Fehler zu verfallen: sie setzen die menschliche Stimme zu einem Instrument herab, das sie gleich den andern behandeln; nicht allein im Chor, sondern auch im Liede, das mehr und mehr seinen natürlichen Charakter verliert und in das Gebiet der Arie hinüberstreift; und sie verlieren sich auf eine Weise in das Labyrinth ihrer harmonischen Irrfahrten, daß sehr bald die Componisten kein anderes Publikum haben werden, als ihres Gleichen.

Zu dieser aristokratischen Abschließung fühlt der Musiker mehr Versuchung, als irgend ein anderer Künstler. Ich will nur die Malerei anführen. Um ein Gemälde vollständig zu würdigen, muß man die Technik verstehen. Um die Richtigkeit der Beleuchtung, die gleichsam körperliche Nachbildung des Fleisches, die Grazie der Linien auch nur zu empfinden, muß man ernste Studien gemacht haben. Aber keinem Maler fällt es ein, bei einem Bilde, das einen wirklichen Kunstwerth haben soll, das Urtheil des Publikums zu umgehen. Ein gebildeter Mann, der seine fünf Sinne hat, der in der Welt lebt und gewöhnt ist, Menschen in der Bewegung zu sehen, den Charakter in seinem sinnlichen Ausdruck zu beobachten, dessen Phantasie endlich nicht todt ist für das Schöne — es wäre doch schlimm, wenn ein derartiger Laie nicht augenblicklich von jedem wahrhaften Meisterwerk ergriffen werden sollte, wenn er die technischen Finessen auch erst bei späterer Beobachtung näher würdigt. Bei der modernen Musik ist es anders. Ein wahrhaft tiefes Werk nach der Mode muß so beschaffen sein, daß man zum ersten Mal gar nichts hört, weder Melodie, noch Rhythmus, noch harmonischen Zusammenhang, noch irgend eine Dialektik der Empfindungen. Es ist Alles darin, aber Alles versteckt. Wenn aber das natürliche Gefühl sich in dem Urtheil Luft macht: aber das ist ja scheußlich! so wird es von dem musikalischen Verstand hart zurechtgewiesen und darauf aufmerksam gemacht, daß zu einem Urtheil nicht das Empfinden, sondern nur das Wissen berechtigt.

Es wird dem Wissenden nur schwer werden, die einfache Frage zu beantworten, wozu denn eigentlich die Kunst da ist. Doch wohl nicht, wie die Freimaurerlieder, nur für die Eingeweihten? Bei diesen Liedern wird der natürliche Verstand, dem sie abgeschmackt vorkommen, gleichfalls auf die geheime Bedeutung aufmerksam gemacht, die dahinter steckt. Aber die Kunst ist kein Mysterium in dem Sinn unserer Romantiker. Wenn sie sich nicht verständlich zu machen weiß, so thäte sie besser, überhaupt zu schweigen.

Genes Raffinement ist auch eigentlich nichts, als ein Ausdruck der Schwäche.

Die jungen Künstler sind abhängig von den großen Tongebilden der alten Meister, sie wollen aber diese Abhängigkeit nicht; sie arbeiten also mit dem bestimmten Hinblick auf ihre Vorbilder, und der Absicht, dieselben zu vermeiden. Bei jeder Melodie, die sie erfinden, schwebt ihnen eine ältere vor, von der sie sich unterscheiden müssen; um also originell zu sein, werden sie barock. Ebenso ist es mit den harmonischen Uebergängen. Am ärgsten aber im Rhythmus. Wo die wirklich musikalische Erfindung, die Melodie fehlt, soll sie durch die Seltsamkeit des Taktes ersetzt werden. So wird der Schritt der Musik dadurch versteckt, daß man einen Takt in den andern wirft, und einen dem Charakter des Takts widersprechenden Accord dominiren läßt. Und nicht viel anders verhält es sich mit der Architectur eines ganzen Sazes. Die natürliche Farbengebung wird durch Mosaikarbeit verkünstelt.

Mir scheint, als ob in der einseitigen Ausbildung der Instrumentalmusik der hauptsächlich Grund liegt, warum dieser musikalische Mysticismus immer mehr um sich greift. Das Lied ohne Worte scheint mir weder der ursprüngliche noch auch der eigentliche Zweck der Kunst zu sein. Wenn ein Maler sich damit abgeben wollte, einen bloßen Lichteffect mit schönen Farben und graciösen Linien zu geben, so würden wir das wohl als Studie gelten lassen, aber es würde uns nicht befriedigen. Ich weiß wohl, daß ein Bild, einer andern Kunst entlehnt, kein Beweis ist; es soll auch nur an das natürliche Gefühl appelliren. Die Melodie muß sich an eine Stimmung anlehnen, die Stimmung an Empfindungen, Leidenschaften, kurz an geistige Bewegungen. Es ist freilich ein thörichtes Streben, und ich habe oft genug selber dagegen polemisirt, eine Symphonie in Worte zu übersetzen, und sie damit gleichsam erschöpfen zu wollen. Aber natürlich ist es. Seele gewinnt der Ton nur durch die hineingelegte Empfindung, und die Empfindung muß einen positiven Halt haben, sonst ist sie leer.

Die einseitige Ausbildung der Instrumentalmusik hat noch einen andern Nachtheil. Virtuosen auf der Geige, dem Flügel, sind etwas ganz Gewöhnliches; wer darin nicht etwas Riesenmäßiges leistet, kommt gar nicht mehr auf. Cello, Flöte, Clarinette, Horn, Trompete, wollen nicht nachstehn; ich habe auch das Vergnügen gehabt, einen Bassvirtuosen zu hören. Dagegen werden gute Sänger und Sangerinnen immer seltener. Wo einmal eine gute Stimme ist, fehlt die solide Schule; zuweilen ist die Schule von der Art, die Stimme zu der abstracten Technik eines Instruments herabzusetzen. Ich muß demüthig gestehn, daß es mir von der berühmten Schule des Garcia so vorkommt. Virtuosität der Stimme ohne Seele, Empfindung, Leidenschaft, Geist, ist aber eine deprimirende Erscheinung. Es ist tönendes Erz und klingende Schelle.

Woher kommt es, daß in Deutschland selbst die deutsche Musik gegen die Italienische nicht aufkommt? — Gewöhnlich macht man sich's leicht mit der Antwort: das Publikum ist dumm. Ich behaupte aber, daß auch bei jedem falschen

Urtheil des Volks der Grund des Urtheils ein richtiger ist. Mir ist nichts davon bekannt, daß z. B. Weber in Deutschland unpopulär wäre. Von seinen Ouverturen — Freischütz, Oberon, Euryanthe — wird jeder Klotz hingerissen. Aber bringt in das Theater die künstlichen Irrfahrten einer Kammermusik, und das Publikum wird mit Recht gähnen. Wir Deutschen sind wahrhaftig nicht ärmer an Melodien als die Italiener. Jedes Volkslied und jeder Walzer kann uns eines bessern belehren, einer ist ja immer hübscher als der andere. Was haben Beethoven, Weber, Marschner, Schubert für königliche Melodien! Aber wir verschwenden unsere Kraft im Liede und in der Kammermusik. Darüber wird das Lied zur Arie und die Oper zum Liederquodlibet.

Ich habe mehrfach bei Componisten gefragt, warum in Deutschland die Oper so liegen bleibt. Theils gab man die Schwierigkeit einer Aufführung an, theils den Mangel eines brauchbaren Buches.

Was das erste betrifft, so kann ich nicht finden, daß irgend eine neue Symphonie einen Erfolg gehabt hat, wie z. B. Flotow's Martha, die doch eine ziemlich leichte Waare ist. Freilich, die Opern von Richard Wagner und Andern sind spurlos vorübergegangen. Aber das Publikum hat auch recht, darüber ungehalten zu sein, wenn man seinen Ohren Gewalt anthut, so viel Feinheiten man auch dem Wissenden zu bieten hat.

Das Libretto ist in der That ein Uebelstand. Aber jetzt mehr als früher? Und sind die Herren Musiker ganz ohne Schuld dabei? Ich fragte einmal einen — übrigens ganz gebildeten Componisten, was er sich denn eigentlich für einen Text wünsche. Es müssen Rassen darin vorkommen, antwortete er mir ganz im Ernst, das ist neu und imponirt.

Wenn ich die beliebtesten Opern übersehe, so muß ich gestehen, daß der eine Text immer unsinniger ist als der andere. Die Zauberflöte enthält den reinen Blödsinn, noch dazu in einer Sprache, wie sie kaum ein Eckensteher redet. Tempel und Züdin eine ganz unverständliche Handlung. Freischütz, Oberon, Euryanthe &c. Und doch besteht die Musik dabei. Damit will ich keineswegs sagen, daß zu der künstlerischen Vollendung der Oper der Text etwas Gleichgiltiges sei; im Gegentheil. Aber vor Allem werden sich die Musiker erst klar zu machen haben, was sie von einem Text verlangen. Jetzt fordern sie eine Baronrolle, eine Ballade, die sich Refrain-artig in die ganze Composition verweben läßt, einen Marsch, Ballette, ein paar Quintette, wo möglich einen Teufelschor, eine große Arie, und, wie gesagt, Rassen. Daraus kann sich kein Dichter einen Vers machen.

Um meine Meinung auszusprechen — ich glaube, daß die Kunst auf den Weg zurückgeführt werden muß, den Glück ihr gewiesen hat. Die Oper muß eine musikalische Einheit sein, so gut wie die Symphonie. Einheit der Grundstimmung und Fortschritt der Leidenschaft. In der Opera Buffa finden wir es häufiger; ich nenne z. B. Rossini's Barbier und Cimarosa's heimliche Ehe. Man mußte sie in

einer Aufführung sehen, wie in der vorjährigen Saison der italienischen Oper in Berlin, um die künstlerische Einheit zu empfinden. In der Mehrzahl unserer Opern, Mozart und Beethoven nicht ausgenommen, finden wir das nicht. Es kommt dann immer eine oder die andere Arie hinein, die in den dramatischen Zusammenhang nicht gehört, die den Eindruck eines Concertstücks macht. Scribe's Librettos sind ein großer Fortschritt, aber sie gehen auf der andern Seite zu weit; sie legen die Handlung zu breit an, motiviren und detailliren zu genau, und geben unter dem Anschein einer vollständigen Durchführung doch nur ein zerbröckeltes Ganze. Doch verdienten Texte, wie die Stumme, die Jüdin, namentlich die Hugenotten eine ausführlichere Besprechung.

Die dramatische Musik hat sich nach derselben Richtung hin verirrt, welcher auch das moderne Drama verfallen ist. Aus dem einförmigen, in beständigem Gleichklang dahinschwebenden Classicismus eines Metastasio ist sie in das wechselnde Gewoge der romantischen Tragikomödie gerathen. Der Hanswurst, das Trinklied, kurz das Vaudeville hat seinen Weg in die tragische Oper gefunden. So ist es in den Texten von Mozart, Weber, Marschner u. s. w. Eine eitle Charakterzeichnung, die doch in der ernstesten Musik nicht zu erreichen ist — über komische Charaktere, wie Osmin, Bartolo, Figaro u. s. w. ein andermal — soll die fehlende Harmonie der Action ersetzen. Diese Poesie des Contrastes hat nur dann ihre Berechtigung, wenn sie nicht willkürlich sich aneinander reiht, sondern eine dramatische Wirkung bezweckt, wie in den beiden Finales des Don Juan. — In der neuesten Oper wird wieder dadurch gesündigt, daß das Pathos ohne allen Haltpunkt fortbraust, wie z. B. in der Jüdin von Halévy, wo es dann wieder abspannt, oder daß die Handlung an sich die Aufmerksamkeit von der eigentlich musikalischen Bewegung abzieht, wie in den Hugenotten.

Soll die Kunst gedeihen, so scheint es mir nöthig, daß die komische Oper strenger von der ernstesten, heroischen gesondert wird. Die sogenannte romantische Oper ist ein Abweg. Ich bin derselben Ansicht in Beziehung auf die eigentlich dramatische Kunst. Die Opera buffa hat ihre hinlänglich entwickelte Form, und bei Werken, wie der Barbier, hat die Kritik nichts weiter zu sagen. Im Gegentheil hat in der neuesten Zeit die komische Oper durch die Verarbeitung barocker Motive, die dadurch komisch wirken sollen, daß sie eigentlich unmusikalisch sind — der Humor der Dissonanzen — einen falschen Weg eingeschlagen. Das Wesen der komischen Musik ist Heiterkeit, also Harmonie; selbst jede künstliche, contrapunktische Tonverwirrung stört die Stimmung des Genießers. Das eigentlich komische, der Contrast, soll in der Dichtung liegen, den Handlungen, Worten und Geberden, die Musik soll harmonisch diesen Contrast begleiten. — Anders ist es mit der seriösen Musik. Die tragische Oper scheint mir eine Ergänzung von einem andern Gebiet der Kunst zu bedürfen. Das Dratorium hat seine geschichtliche

Berechtigung gehabt; es verschaffte zu den Zeiten des zu sich selbst kommenden Protestantismus dem religiösen Gefühl seinen angemessensten Ausdruck; es hat diese Berechtigung in unserer Zeit nicht mehr. Das specifische Christenthum ist in seiner Reaction gegen die Bildung des Jahrhunderts so weit zurückgegangen, daß ihm der Bund mit der Kunst als eine Profanation vorkommen muß. Und auf der andern Seite ist sich die Kunst ihres weltlichen Charakters zu bestimmt bewußt geworden, um nicht ihrerseits das zweideutige Bündniß zu meiden. Dagegen liegt in der Kunstform des Oratoriums etwas, das der heutigen Oper fehlt. In der Musik ist das Bedürfniß vorhanden, massenhafte Gegensätze mit einander spielen zu lassen. Der Chor muß einen breiteren Raum in der Oper haben; er muß an seinem Theil Träger der Handlung werden, und mehr noch als in der antiken Tragödie, wo ihm nur die Reflexion über den Streit der Gegensätze überlassen ist, der Stamm, um welchen sich die Bewegung rankt. In der Musik ist die Idee der Doppelschöre, die im Drama Schiller verunglückt ist, wohl durchzuführen. Der ernste Charakter des Protestantismus würde sich in den Huguenotten künstlerischer und auch verständlicher ausdrücken, wenn zum Träger desselben nicht eine einzelne Persönlichkeit — Marcel —, sondern ein Chor genommen wäre, statt daß ihm hier nur das frivole und für sein eigentliches Wesen gar nicht bezeichnende Kataplan gelassen ist. Auf dem Boden dieser großen Gegensätze fände dann die individuelle Leidenschaft ihre angemessene Stellung. Das Anekdotenhafte, Novellistische der Handlung, müßte dann freilich aufgegeben werden, aber sicher zum Vortheil der Kunst. In den Chören könnte dann die einfache Grundempfindung fugirt werden, wie im Oratorium, was in der Arie, dem Duett u. s. w. immer geziert und unnatürlich erscheint. — Es versteht sich ganz von selbst, daß der possenhafte Dialog, wie er noch immer selbst in italienischen Opern von unsern deutschen Theatern in die Gesangstücke eingemischt wird, weggelassen muß. Es ist das eine Geschmacklosigkeit, deren Fortdauer nur dadurch zu erklären ist, daß man noch immer in der Oper keine Kunstform, sondern eine an den losen Faden einer liederlich ausgeführten Handlung angereicherte Sammlung von Concertstücken sieht.

Kleine Correspondenz und Notizen.

Aus Berlin.

1.

Die Königsbotschaft in der zweiten Kammer.

„Bitte, begleiten Sie mich in die zweite Kammer, ich bin heute Morgen dort gewesen, wo es ziemlich langweilig herging, nun möchte ich das Ende der Debatten hören; vielleicht schlägt man die königliche Botschaft doch noch aus!“ Die also sprach,