



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Hector Berlioz in Leipzig.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Hector Berlioz in Leipzig.

„Wenn ich Musik von Mozart höre“, sagt H. Berlioz im Journal des Débats, „so drückt mich immer ein kleiner Alp, wenn ich aber Musik von Haydn höre, so drückt mich immer ein großer Alp.“ Das Uebelbefinden, welches den Zuhörer der Musik von Berlioz befällt, hat noch keinen Namen erhalten, ausbleiben wird es sicherlich nicht. In der That, da das, was in der Musik jener Meister uns gewöhnliche Menschen entzückt, — Schönheit, Wohlklang, Klarheit, welche auf der innern Harmonie dessen was sie gewollt, und der Mittel, durch die sie es erreicht haben, beruhen, — Berlioz so unangenehm berührt, so kann es kaum anders sein, als daß das unausgesetzte Zerwürfniß zwischen Wollen und Können in seiner Musik, die beständige Verschwendung eines prätentiosen Apparats äußerer Mittel bei innerlicher Dürftigkeit, im Zuhörer eine Verstimmung erregen, die je nach Umständen und Temperament mehr in Unwillen oder in Heiterkeit sich auflösen kann, aber jedenfalls einen starken Beisatz der langen Weile haben wird, welche Berlioz höflich genug nur medicinisch benennt. Fragen wir etwas genauer nach, worauf beruht denn die Größe jener Meister? Vor allem und wesentlich darauf, daß sie nicht bloß künstlerische, sondern musikalisch-künstlerische Naturen sind, und wie der Dichter poetisch, der Maler malerisch empfindet, ebenso unmittelbar musikalisch empfinden und aus dieser ursprünglich musikalischen Anregung erfinden und schaffen. Sodann ist in ihnen diese Anlage künstlerisch entwickelt und ausgebildet, so daß die in der Natur und dem Wesen ihrer Kunst begründeten Gesetze für sie nicht lästige Schranken sind, die man um jeden Preis durchbrechen und überspringen müsse, sondern die nothwendigen Bedingungen künstlerischer Gestaltung; und diese auf der Durchdringung künstlerischer Begabung und Bildung beruhende Freiheit des künstlerischen Schaffens ist wesentlich verschieden von der Geschicklichkeit, hergebrachte Formen zu handhaben, welche nur am Handwerker oder am Schüler zu loben ist, und die manche Kritiker wohlwollend genug sind, jenen Meistern noch zuzugestehen. Indessen den geschickten Handwerker muß man achten und aus dem Schüler kann ein Meister werden,

allein wenn jemand mit der Präntion eines vollendeten Künstlers auftritt, dem es am Ersten und Besten fehlt, so ist es Pflicht, über ihn die volle Wahrheit ohne Rückhalt zu sagen. Berlioz ist aber wirklich der vollständige Gegensatz jener Meister die ihn langweilen, und vor allem durch seinen Mangel ursprünglich musikalischer Productionskraft. Er ist ein geistreicher, ein gebildeter Mann, das weiß jeder, der nur eins seiner Feuilletons gelesen hat, so gut als er selbst es weiß, er hat auch über Musik treffende Gedanken und Einfälle, aber von da ist es noch weit zum musikalischen Schaffen. Dieses ist bei ihm nicht ursprünglich und unmittelbar, sondern stets secundär. Er hat die bewusste Absicht, seiner Musik einen bestimmten gedankenmäßigen Inhalt zu geben, erst wenn er diesen durch Reflexion vollständig präparirt hat, sucht er den musikalischen Ausdruck dafür; seine Intentionen sind vollkommen selbstständig ausgebildet, ehe sie eine musikalische Gestalt bekommen; er schafft also nicht Musik als solche, aus einer innern Nothwendigkeit, sondern er setzt seine Gedanken und Einfälle, anstatt sie zu einer Novelle oder einem Feuilletonartikel zu verarbeiten, nachträglich in Musik. Die Aufgabe des Zuhörers wird es dann, nicht Musik zu genießen und auf sich wirken zu lassen, sondern fortwährend zu errathen, was der Componist sich bei der Musik gedacht haben möge. In dem richtigen Gefühl, daß das rein Gedankenmäßige darzustellen doch nicht eigentlich Sache der Musik sei, sucht Berlioz den Zuhörer durch Prologe und Programme auf die richtige Fährte zu bringen, und mancher, der sich sonst bei Musik nichts zu denken weiß und doch Anstands halber ins Concert geht, vergnügt sich an diesem jeu d'esprit und ist froh, wenn er durch einen kräftigen Beckenschlag, ein knarrendes Jagott oder sonst eine instrumentale Absonderlichkeit erinnert wird, daß er hier auch etwas Absonderliches zu denken habe. Das nennt man dann gern geistreiche Musik, da doch ein gutes Theil dieses Lobes auf den Zuhörer zurückfällt, und meist um so lieber, je weniger der Lohrer auf eigene Hand und ohne Musikbegleitung geistreich zu sein pflegt. Das fällt freilich den meisten, die mit diesem Lob so freigebig sind, nicht ein, daß wenn der Componist auch wirklich vor und neben seiner Composition geistreiche Gedanken hat, diese Musik darum das Prädicat noch nicht verdient, sondern nur dann, wenn er in der Behandlung des rein Musikalischen, in Erfindung und Technik, sich als geistreichen Künstler zeigt, was nicht so leicht zu beurtheilen sein dürfte. Um die Nebengedanken aber, soweit sie etwas werth sind, ist es nur Schade, wenn sie in Musik gesetzt sind, denn das fortdauernde Geräusch läßt doch kein rechtes Nachdenken aufkommen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß Ideen, die nicht ursprünglich und naturgemäß erzeugt sind, auch nicht wie durch ein natürliches Wachsthum organisch entwickelt und ausgebildet werden können, derselbe Zwang muß sich auch in der Formgebung zeigen. Wenn Berlioz eine Abneigung gegen die fugirte und imitatorische Schreibart hat, so wird man sich freilich wundern, daß ein den-

fender Künstler in der Strenge dieser Form nur das Beschränkende wahrnimmt und nicht erkennt, daß die moderne Musik, soweit sie organisch gestaltet ist, auch in ihrer freiesten Entwicklung, auf jenem Princip beruht, das man nicht verwerfen kann ohne auch seine Consequenzen zu verwerfen — allein da es nicht die einzig nothwendige Form musikalischer Production ist, so kann man diese Einseitigkeit hingehen lassen, wenn man von anderer Seite dafür entschädigt wird. Aber bedenklich wird es, wenn man, wo diese Formen dennoch angewandt sind, gewahr wird, daß der üble Erfolg die Wirkung der Ungeschicklichkeit ist, mit der sie behandelt werden. Es ist eine schlimme Sache mit den Dingen, die gründlich erlernt und geübt sein wollen; wenn dies versäumt ist, können weder Geist noch Genie sie für den Augenblick erzwingen. Ich rede jetzt nicht von dem unglücklichen Einfall, die Fuge als Mittel der Ironie und Satire zu gebrauchen, wie im Faust; die Einleitung zur Flucht nach Aegypten prätendirt fugirten Stil. Man darf bei dem künstlerischen Rigorismus, welchen Berlioz proclamirt, nicht voraussetzen, daß dies eine Concession gegen die im Publicum herrschende Vorstellung von Kirchenmusik sei, ebensowenig kann hier von einer historischen oder localen Färbung die Rede sein, da die Scene in Palästina im Jahre 1 nach Christi Geburt ist; sondern Berlioz muß einen fugirten Instrumentalsatz für den angemessensten Ausdruck der einfachen religiösen Stimmung gehalten haben, welche sich in den darauf folgenden Textsworten bestimmter ausspricht. Wir hören auch ein Thema, dem man nichts anhört als die Bestimmung fugirt zu werden, dann die üblichen Eintritte, zu unserer Verwunderung schließt die Periode sogar mit dem ehemals landüblichen Triller, den man schon als altmodisch zu betrachten gewohnt war. Wer nun nach dieser formellen Ankündigung eine Durchführung erwartet, in welcher sich nicht nur der gründliche, sondern auch der geistreiche Musiker bewähren kann, der wird getäuscht. Zunächst wird derselbe Satz von den Blasinstrumenten wiederholt, dann wird ein neuer Ansatz mit dem Thema gemacht, der zu nichts führt, noch einer, der sich im Sande verläuft — die Ouverture ist aus. Mir fiel dabei die Geschichte von dem Lehrer ein, der seinen Schülern einen logischen Satz klar machen wollte. „Denkt euch ein großes Haus und daneben einen großen Baum — nein, so geht es nicht! — denkt euch ein kleines Haus und daneben einen kleinen Baum — nein, so geht es auch nicht! — denkt euch eine Hütte und daneben einen Busch — nein, es geht gar nicht!“ So ist es auch mit der Fuge: es geht gar nicht. Und es muß wohl seinen Grund haben, daß so oft die als geistreich gepriesenen Componisten, wenn sie sich zum fugirten Stil herablassen, so gar trivial und geistlos werden.

Berlioz ist aber, wenn auch kein Freund des fugirten Stils, doch dem contrapunktischen entschieden zugethan. Das Wesen der contrapunktischen Schreibart besteht, um es kurz anzugeben, bekanntlich darin, daß verschiedene Melodien zugleich selbstständig fortgeführt und zu einem harmonischen Ganzen vereinigt wer-

den, was in den verschiedensten Formen geschehen kann und bei strengster Gesetzmäßigkeit die größte Freiheit zuläßt. Von diesen wesentlichen Erfordernissen hält Berlioz fast nur das eine fest, daß von den verschiedenen Stimmen, welche er zusammenbringt, jede selbstständig ihren Weg gehe, wie sie sich miteinander vertragen, das kümmert ihn ungleich weniger. Es ist, als ob er eine Anzahl von — wie sage ich nur? Melodie, Thema, Motiv, Idee im gewöhnlichen Sinn paßt in der Regel nicht — von Notencomplexen mit vollen Händen übers Orchester verstreue: jeder sucht seinen Theil zu erwischen, einige halten beharrlich das Stück fest, das sie einmal erfaßt haben und wiederholen es unverdrossen, als fürchteten sie, es könnte abhanden kommen; andere haschen leichtfertig bald nach diesem, bald nach dem, versuchen sich hier und da, bis ein allgemeines bellum omnium contra omnes entbrennt, in dem jeder sich wehrt, so gut er kann. Mit einem Mal schweigen alle still, als fürchteten sie sich vor ihrem eigenen Spektakel, oder werden wie beschämt und verlegen ganz leise, aber bald liegen sie sich wieder in den Haaren, und wo jeder thut, was er will, hat der einzelne auch gar keinen Grund, sich zu geniren: alles tobt sich aus nach Herzenslust, wie die Tertianer, wenn der Lehrer nicht da ist. „Besen, Besen feis gewesen!“ seufzt der unglückliche Zuhörer, über dessen Ohren es hergeht, einmal über das andere Mal, vergebens — unerbittlich schwingt in weiten Kreisen der Meister seinen Zauberstab vom Dirigentenpult, dessen hohlröniger Fußboden, mit Boß zu reden, oft Neulingen zum Schreck unter zornigem Getrappel donnert, und jagt seine Orchesterphalanx durch alle Contraste der *ff*^x und *pp*^x, fort gehts im Sturmschritt, jeder denkt nur an sich, niemand an seinen Nachbar und den armen Zuhörer. Und was entschuldigt man nicht bei allgemeinem Aufbruch und Kampf! aber gar zu curios klingt es, wenn bei verhältnißmäßig ruhigen und friedlichen Stellen irgend eine mißvergnügte Mittelstimme plötzlich versucht, was sie auf eigene Hand riskiren kann, und ihrer Verdrießlichkeit Luft macht, oder ein paar einzelne Instrumente mit boshafter Verstocktheit die Geduld des Hörers auf die Probe stellen, wie z. B. in der Haroldsymphonie Flöte und Horn sich mit einem Eigensinn um den letzten Ton zanken, der um so unbegreiflicher ist, da das Horn von vornherein so entschieden im Unrecht ist. Es gehört die Engelsgeduld einer Flöte dazu, um das auszuhalten, und ein Publicum, das den Wahlspruch *res severa est verum gaudium* schon lange beherzigt, um nicht am Ende in eine unhöfliche Heiterkeit zu gerathen.

Diese eigenthümliche Behandlungsweise geht in ihrem letzten Grunde wieder darauf zurück, daß es nicht die Absicht des Componisten ist, ein rein musikalisches Kunstwerk zu gestalten, sondern daß die Kräfte, welche er in Bewegung setzt, etwas Anderes ausdrücken sollen, als was in ihrem Wesen liegt, und nur die Träger außermusikalischer Gedanken sind, daher es denn nicht zu verwundern ist, wenn sie ganz anderen Gesetzen als den musikalischen unterworfen werden, um sich zu

einem Ganzen zu gestalten. Noch ungleich mehr Einfluß aber haben die Intentionen des Componisten natürlich auf die Formation seiner Kunstwerke im Großen. Das schlagendste Beispiel, zu welchen Monstrositäten auch ein denkender Mann gelangen kann, wenn er von einer Kunst erzwingen will, was ihrer Natur zuwider ist, und der sicherste Beweis, daß ihr Wesen ihm verschlossen blieb, ist die dramatische Symphonie Romeo und Julie. Der Versuch, den Eindruck eines Dramas musikalisch wiederzugeben, ist nicht neu, auch keineswegs schlecht hin verwerflich, wenn die Musik sich innerhalb ihrer Grenzen hält und sich begnügt, die allgemeine poetische Stimmung auszudrücken, zu welcher das Werk des Dichters die Anregung bot. Indessen hat es nicht an Componisten gefehlt, welche, der eigenen Kraft mißtrauend, den poetischen Inhalt für ihre Instrumentalmusik geradezu vom Dichter glaubten borgen zu können, indem sie ihn Schritt für Schritt begleiteten. In ähnlicher Weise hat Berlioz Shakespeares Romeo und Julie so in Musik umgesetzt, daß er an den Stellen der Handlung, welche für eine musikalische Darstellung Veranlassung zu bieten schienen, Halt macht für einen symphonischen Satz. Daß bei einer solchen Anlage kein Tonstück entstehen kann, welches die Summe des poetischen Inhalts jenes Dramas musikalisch reproduciert, leuchtet ein, denn Hauptmomente der dramatischen Gestaltung sind musikalisch theils absolut nicht wiederzugeben, theils werden sie durch das Festhalten in der ausgeführten musikalischen Behandlung ihrer wahren Bedeutung entkleidet, während dagegen Nebendinge durch den zufälligen Umstand, daß sie für Musik qualificirt sind, zu Hauptdarstellungen erhoben werden, wie z. B. gleich anfangs die Ballscene bloß der Tanzmusik zu Liebe eine Ausführlichkeit erhalten hat, welche ihr im Zusammenhange des Ganzen nicht zukommt. Ebenso ist die Darstellung der Fee Mab in einem langen Scherzo, die an sich nicht zu mißbilligen wäre, als integrierender Theil von Romeo und Julie so ungebührlich ausgeweitet, daß sie gar nicht mehr in den Rahmen paßt. Das Ganze bildet eine Reihe von musikalisch ausgeführten Situationen der Tragödie, aber nicht mit innerer Nothwendigkeit aus dem Keim derselben heraus gegliedert, sondern nach unwesentlichen Merkmalen herausgegriffen, verschoben und verrenkt, wie wenn ein Declamator in einem Satze, den er nicht versteht, die Wörter falsch verbindet und betont. Noch nicht zufrieden mit all dieser Musik und besorgt um Deutlichkeit und Verständniß, hat Berlioz den Instrumentalsätzen auch noch Gesangpartieen hinzugefügt, in denen nun zum Theil wenigstens das gesungen wird, was man ohne Worte gar nicht verstehen könnte. Ein klarer Zusammenhang und eine fortschreitende Entwicklung ist durch diese Vermischung heterogener Elemente, von denen keines an seinem Plage ist, natürlich doch nicht erreicht; auch tritt hier wiederum derselbe Uebelstand hervor, daß auch die Gesangspartieen meistens nicht der poetischen Bedeutung der Situation, sondern dem Zufall eines musikalisch darstellbaren Motivs ihre Stelle verdanken und das Mißverhältniß der einzelnen Theile

zum Ganzen nur noch steigern. Um aber, wenn auch nicht den Zusammenhang, wenigstens doch den Inhalt begreiflich zu machen, wird die Symphonie durch einen Prolog eröffnet, der einen kurzen Abriss der Handlung vorträgt, untermischt mit Reflexionen, wie: „Bist du nicht selbst vielleicht dem armen Erdensohn jene Poesie, o Liebe, die dem Shakespeare allein verlieh die Weihe, und mit ihm zurück gen Himmel flog?“ Das fehlte noch, daß die Musik zu allen übrigen Magddiensten auch noch ästhetische Kritik verrichten muß! Und sogar die Fee Mab wird uns hier schon in einem Vocal-Scherzino ausführlich geschildert, damit es jeder merken könne, wie arm die musikalische Phantasie ist, die selbst einen heitern Scherz nicht erfinden kann, wenn ihr das Muster nicht vorgezeichnet ist. Ich zweifle nicht, daß Berlioz ein Bewunderer Shakespeares ist und für die Schönheiten seiner Tragödie schwärmt, aber indem er sie auf dem Profrustebett seiner Symphonie verstümmelte, hat er den Beweis geführt, daß er weder musikalisch empfindet, noch von dem Wesen eines Kunstwerkes einen Begriff hat. Zum Ueberflus hat er dieses Monstrum eine dramatische Symphonie benannt, an der — dabei soll der doch sicher höchstens epische Prolog nicht einmal zählen — nichts Dramatisches ist, als daß ein Drama zum Grunde liegt, dem bei dem Umgießen in die musikalische Form alles genommen ist, was ein Drama ausmacht.

Durch welche Vorzüge im einzelnen müßte dieses Werk sich auszeichnen um so kolossale Mißgriffe, wenn auch nicht vergessen, doch für den Augenblick zurücktreten zu machen! Dies ist aber nicht der Fall; es ist reich an Bizarreien, an seltsamen Effecten, aber arm an Schönheiten. Natürlich, denn der Mangel an ursprünglich musikalischer Empfindung und Erfindung, an Sinn für Maß und Klarheit, macht sich am unmittelbarsten bei den einzelnen Motiven und Melodien geltend. Diese sind mit sehr seltenen Ausnahmen dürftig und trocken, entweder mühsam zusammengesetzt und in eine auffallende Form gerengt, oder gradezu trivial, wobei denn freilich Berlioz den Vortheil hat, daß unter so vielem Ungenießbaren und Absurden das Triviale einen Anspruch auf Verdienst beim Publicum gewinnt, das sich dabei zurechtfindet und, da es ihm mit einem solchen Aufwande äußerer Mittel ins Ohr gebracht wird, sich gern überreden läßt, es müsse doch wol etwas werth sein, wofür man sich so in Unkosten setzt. Ein noch schlimmeres Zeichen ist es, daß da, wo in der Natur der Aufgabe ein gewisser sinnlicher Reiz liegt, der absolut keine abstrusen Gedanken zuläßt, ein grober Materialismus zu Tage kommt, der Meyerbeerscher Gemeinheit nichts nachgibt. Wer kann bei dem Chor der nach Hause taumelnden Capulets, bei dem wüsten Tanzgelage, das in einen wahren Meßbudenescandal ausartet, sich noch vorstellen, daß er, ich sage nicht in vornehmer, daß er in guter Gesellschaft sei? Auch in Auerbachs Keller, wo Göthe uns zu einer Zecher lustiger Gesellen führt, bringt uns Berlioz in eine gemeine Kneipe. Anderes ist dann wieder durch die äußerste Dürre widerwärtig, wie z. B. der Prolog. Weiß

der Himmel was für eine Bardenreminiscenz dieses eintönige, bald ein- bald mehrstimmige Recitiren des Chores mit sparsamer Harfenbegleitung darstellen soll, aber es ist so langweilig als der Geschichtsabriß, den er vorträgt. Auf diesem grauen Grunde soll das Bild der Königin Mab nun um so schärfer sich heben; aber wie sehr das Geklapper der vielen, kurzen, raschausgesprochenen Silben auch gegen das triste Psalmidiren absteht, humoristisch und phantastisch wird die Darstellung doch nicht. Und diesen Eindruck macht auch das vielgepriesene Instrumentalscherzo nicht, das weder in Anlage noch Erfindung neu ist. Es ist durchaus der von Mendelssohn angeschlagene Esfenton, der hier nachgeahmt und nicht qualitativ ausgebildet, sondern nur quantitativ verändert wird, nicht zu seinem Vortheil. Denn mit soviel curiösen und absonderlichen Einfällen dies Scherzo auch gespickt ist, so verdanken diese nicht einer reichströmenden Erfindungskraft, nicht einmal einem übersprudelnden Wit ihren Ursprung, sondern müchsterer Berechnung und erzwungener Spasmacherei. Theils gewahrt man auch hier nur ein musikalisches Illuminiren der vom Dichter gelieferten Zeichnungen, und begreift nun wenn man die große Trommel hört, warum der Prolog von „Trommelschall, Büchsenknall“ erzählt hat, damit man wisse was man sich zu denken habe; theils sind es einzelne Instrumentaleffecte, die sowol durch künstlich berechnete Combination als forcirte Contraste eine lediglich materielle Wirkung hervorbringen. Daß dieses alles eigentlich poetische Auffassung und schöpferische Phantasie nicht bedinge, sieht jeder von vornherein ein und wer die Fee Mab gehört hat, weiß es aus Erfahrung. Man kann auch, wenn man das Publicum der Musik von Berlioz gegenüber beobachtet, leicht wahrnehmen, was davon und in welcher Weise es wirkt. Man gewahrt nicht die stille gespannte Aufmerksamkeit, mit der man den fein gegliederten Organismus eines Kunstwerks zu verfolgen und in sich aufzunehmen sucht, nicht die innere Erregtheit, welche eine geniale Production unmittelbar und unwillkürlich hervorruft, nicht einmal die augenblickliche Freude über einen zündenden Moment, sondern eine Art von Verwunderung, die sich selbst nicht recht trauet, wenn es gar so wunderbar und ungewohnt im Orchester klingt, wo man dann auf den überraschten Gesichtern die stille Frage liest: Wie macht er das wol? Dieser Erfolg, für einen Taschenspieler der erwünschte, sollte er auch für einen Künstler der rechte sein?

Niemand kann Berlioz das Verdienst absprechen die Instrumente gründlich studirt und neue und überraschende, zum Theil auch schöne Effecte ihnen abgewonnen zu haben. Allein nicht nachdrücklich genug kann man gegen das jetzt herrschende Mißverständniß protestiren, welches einer abstracten Kunst der Instrumentation ein selbstständiges Verdienst an sich zuerkennen will. In der Malerei wird ein bloßer Colorist mit Recht nicht sehr hoch gestellt, und doch kann man keineswegs Colorit und Instrumentation schlechtthin miteinander vergleichen, da jenes Form und Zeichnung nothwendig voraussetzt. Einen Maler,

der bloß eine schöne oder gar nur frappante Zusammenstellung von Farben auf die Leinwand bringen und dazu in einem Programm auseinandersetzen wollte, was er sich dabei gedacht habe, würde alle Welt auslachen. Wenn ein Componist eine Reihe von Klangeffecten combinirt, diesen nicht die Geseze der musikalischen Organisation, sondern außermusikalische Gedanken zu Grunde legt, so glaubt man sagen zu dürfen, daß er ein geistreicher Componist ist, der prächtig instrumentirt. Daß die Instrumentation nur den Zweck haben könne, musikalischen Ideen den angemessenen Ausdruck zu geben, daß daher vor allem musikalische Ideen vorhanden sein müssen, ehe man von Instrumentation reden kann, das ist so einfach, daß man es vielleicht nur deshalb nicht mehr beachtet. Ebenso einleuchtend ist es auch, daß einzelne aneinander gehängte Effecte nie ein organisches Kunstwerk bilden, und daß man, jemehr es an den Bedingungen für ein solches fehlt, umsomehr das Einzelne auf Kosten des Ganzen zu übertreiben geneigt wird, was dann bei der Instrumentation zuletzt auf die rein mechanische Klangwirkung hinausläuft. Das ist auch bei Berlioz in der That der Fall, ja es ist sogar das noch tiefer stehende Bestreben bestimmte Klangeffecte nachzuahmen, was allzu häufig bei ihm hervortritt. An solchen Zügen ist besonders das Scherzo der Fee Mabreich; die komischste Wirkung aber macht es, wenn mit einem außerordentlichen Aufwand und der feinsten Berechnung der Mittel das Kochen eines Theekessels dargestellt wird. Es ist wahr, man hört es, wie das Wasser anfängt sich zu regen, Blasen wirft, fauset, zischt und zuletzt zu singen anfängt — aber soviel Lärm, nicht einmal um eine Omelette? Und ist es denn besser, wenn Schalmey, Dudelsack, Piffero mit täuschender Wahrheit nachgebildet werden, damit wer nicht in Italien gewesen ist, doch weiß wie die Pifferari blasen, von denen er soviel gelesen hat, wenn dies nur die äußere Decoration bleibt? Kein irgend gebildeter Beschauer läßt sich bei einem Bilde durch das wohlausgeführte Costüm über den Mangel an poetischer Auffassung und malerischer Composition täuschen; es liegt nicht im Wesen der Kunst, wenn das musikalische Publicum weniger strenge Ansprüche zu machen scheint.

Wir haben Berlioz hier in zwei Concerten gehört. Die Direction der Gewandhausconcerte hatte dem Virtuosen des Orchesters den zweiten Theil des Concerts am 1. December für seine Compositionen zu freier Verfügung gestellt. Es war eine feine Aufmerksamkeit gegen Berlioz und das Publicum, daß für den ersten Theil Beethovens achte Symphonie in F gewählt war, einmal weil sie die kürzeste ist, und dann weil sie als die Symphonie, in welcher Beethovens Humor am freisten und unbeschränktesten sich ausdrückt, geeignet war, das Moment zu charakterisiren, welches Berlioz als den Ausgangspunkt seiner musikalischen Richtung anzusehen liebt, und so dem Publicum einen Anhalt zu bieten, um sich zu orientiren, wie weit es im Weitergehen auch einen Fortschritt anerkennen möge.

Berlioz bot uns darauf in diesem Concert:

Die Flucht nach Egypten, biblische Legende für Tenorsolo, Chor und Orchester.

Harold in Italien, Symphonie mit obligater Bratsche:

1. Harold im Gebirge, Scenen des Trübfinns und der Freude;
2. Marsch der Pilger, das Abendgebet singend;
3. Serenade eines Bergbewohners in den Abruzzen.

Der junge Bretagner Schäfer, Romanze für Tenor.

Die Fee Mab, Scherzo aus der Symphonie Romeo und Julie.

Scenen aus Faust, Recitativ, Arie des Mephistopheles, Chor und Tanz der Sylphen.

Duverture zum römischen Carneval.

Fürwahr, die gewöhnlichen Concertprogramme nach der Schablone pflegen durch Ueberhäufung mit disparaten Musikstücken unserer ästhetischen Bildung kein günstiges Zeugniß auszustellen, aber wie unschuldig sind sie gegen dieses Allerlei! Es ist unbegreiflich, wie ein Mann von Geschmack diese verschiedenartigen Compositionen, zum Theil nur Bruchstücke, absichtlich in Contrast zueinander gesetzt, dem Publicum vorlegen mochte, wie ein Tabuletkrämer seine bunten Proben auslegt, um doch von jedem ein Stückchen zu zeigen; unbegreiflich, wie er dem Publicum zumuthen konnte, von dieser starkgewürzten Waare soviel auf einmal und durcheinander zu sich zu nehmen, und erwarten, daß es für den Genuß empfänglich und zum Urtheil fähig bleiben könne.

Die Flucht nach Aegypten war allerdings wohl gewählt, um das Publicum zu überraschen, das in jeder Beziehung das Extravaganteste erwartete und das Allergewöhnlichste zu hören bekam. Diese Enttäuschung wirkte günstig auf die Stimmung; was man bei einem Anfänger höchstens mit Geduld aufgenommen und vielleicht langweilig gefunden hätte, entsprach der Vorstellung, die man sich von Berlioz's Musik gemacht hatte, so gar nicht, daß es dadurch den Reiz von etwas Außerordentlichem bekam, den es an sich nicht hatte. Es macht keinen Lärm und ist einfach, aber diese Einfachheit ist keine natürliche, sondern eine reflectirte; wäre sie aus einer innerlich einfachen Stimmung hervorgegangen, hätte der harte Uebergang, der am Ende jedes Verses ganz unmotivirt sich hineindrängt, wol ebensowenig Platz gefunden als das kokette Spielen mit den Schalmeyen, das durch seine Absichtlichkeit die Stimmung stört, ohne eine charakteristische Färbung hervorzubringen.

Von der Duverture ist schon gesprochen, der Chor besteht aus einem Lied von drei Versen, die nur in der Begleitung verschieden gehalten sind. Diese Behandlung ist hier ganz angemessen, allein bemerkenswerth ist, daß Berlioz in seinen Gesangscompositionen, soweit sie eine geschlossene Form haben, über die einfachste und kleinste des Liedes nicht hinauskommt; wenn er diese verläßt, erscheinen nur Rhapsodien lose aneinander gereiheter Einzelheiten, die so wenig

eine künstlerische Form in der Musik darstellen können, als etwa die Streckverse in der Poesie. So verhält es sich gleich mit dem Tenorsolo der Flucht; der Text ist episch beschreibend und die Musik geht mit ihm fort, beide stören einander nicht und den Zuhörer auch nicht, was dieser Berlioz gegenüber für Befriedigung anstrebt. Und doch hätte ein ungeschickter Theatercoup am Schluß beinahe die Theilnahme des Publicums verwirkt. Nach dem Schluß der Beschreibung: „des Himmels Englein knieten rund umher, anbetend leis den Jesufnaben“, fällt der Chor mit Hallelujah ein. Berlioz begehrt die unbegreifliche Plattitudo, diese wenigen Accorde außerhalb des Saales singen zu lassen. Was im Theater am Platz sein kann, ist es doch im Concertsaale nicht, und hier war es nicht einmal durch den Text irgend indicirt. Dagegen wird die Intonation der Singstimmen dadurch unsicher und der Klang derselben nicht bloß, wie bei Instrumenten, denen man Dämpfer aufsetzt, verändert, sondern verschlechtert; und alle diese wesentlichen Bedenken sind dem Effect einer kindischen Ueberraschung geopfert.

Diesem Musikstück steht am nächsten die Romanze. Sie ist einfach, meist wohlklingend, aber herzlich unbedeutend, und manches, wie die Hornbegleitung, sogar sehr trivial. Wie fatal die Erinnerung an Brochsche Zadaisen auf uns wirkt, kann Berlioz freilich nicht wissen, aber es bleibt immer schlimm, daß man daran erinnert wird. Uebrigens wird sich Berlioz schwerlich sehr geschmeichelt fühlen, daß grade diese Sachen den meisten und ungetheilten Beifall fanden; wenigstens charakterisirte er früher Mendelssohns Stellung zu ihm ironisch durch die Worte: Mendelssohn a toujours eu une grande estime pour mes — chansonnettes. Das Publicum scheint hier noch immer Mendelssohns Meinung zu sein, ich kann sie nicht ganz theilen — in Beziehung auf die chansonnettes.

Die drei Sätze der Harold-Symphonie — das Räuber-Bacchanale des letzten Satzes ward uns geschenkt — waren ganz geeignet, die Vorstellungen vom zahmen Berlioz zu rectificiren. Die Symphonie ist in der Anlage nicht so monströs wie Romeo und Julie, sie hält sich innerhalb der Grenzen der gewohnten Form, die sie nur insofern erweitert, als sie obligate Bratsche und Harfe mit anwendet. Ob die Bratsche etwa das dramatische Element repräsentiren und die Individualität Harolds der Natur Italiens und seiner Bewohner gegenüber zur Geltung bringen solle, wage ich nicht zu bestimmen, gewiß ist aber, daß das Soloinstrument in einer Weise virtuosenhaft hervortritt, welche zeitweise ganz und gar ins concertmäßige übergeht und zwar in der allgewöhnlichsten Manier, z. B. in endlosen Harpeggien-Studen, wodurch die Geduld des Hörers um so empfindlicher geprüft wird, da es der Anlage und Färbung der Symphonie durchaus nicht entspricht. Denn den eigentlichen Stempel erhalten diese in Musik gesetzten impressions de voyage durch die Reminiscenzen italienischer Volksmusik, mit welchen sie aufgezupft sind. Allerdings sind charakteristische Züge derselben fein beobachtet und geschickt nachgeahmt, aber es sind auch hier nur

Einzelnheiten wiedergegeben, und zwar solche, die in irgend einer Weise als barock auffallen, aus denen nur eine Caricatur entstehen kann. Eine freie künstlerische Darstellung des italienischen Volkes in seinem musikalischen Leben müßte tiefer gehen als auf äußerliche Eigenheiten, und doch würde auch das immer wesentlich nur Reproduction bleiben, eine Art von Genredarstellung, die in der Musik ungleich untergeordneter ist als in der Malerei. Einen ähnlichen Anspruch macht die Ouverture zum römischen Carneval. Was den römischen Carneval so unwiderstehlich reizend macht, ist die unmittelbare Frische, die unverfälschte Kraft der unverfälschten Menschennatur, die sich in ausgelassenster Heiterkeit und Lustigkeit frei gehen läßt, ohne je ihres Adels, ihrer Würde und ihrer Grazie zu vergessen; und was den römischen Carneval unausstehlich macht, das sind die Fremden, welche meinen, sie müßten auch parforce ausgelassen sein und lustige Einfälle haben und witzig werden, und durch die abgeschmacktesten Uebertreibungen die allgemeine Freude stören, daß die Römer den Kopf schütteln über die forestieri, die immer Barbaren bleiben und gar nicht zu ertragen wären, wenn sie nicht Geld hätten. Das trat mir wieder recht lebhaft vor die Seele, als ich die Ouverture von Berlioz hörte.

Das zahlreich versammelte Publicum eines Gewandhausconcertes verhielt sich der ungewohnten Erscheinung gegenüber mit einer durch eine anständige Zurückhaltung gedämpften Neugierde, die sich auch zu einer lebhaften Theilnahme nicht steigerte. Der Beifall ging von einer kleinen entschlossenen Phalanx neben der Thür aus, die sich auch von einer theilweise vernehmbar werdenden Opposition nicht beirren ließ, einzelne Bravourise verhallten im Vorsaal.

Das zweite Concert brachte die drei ersten Sätze der Symphonie Romeo und Julie, dann „auf vielfaches Verlangen“ die Flucht nach Aegypten, und endlich die Abtheilungen des Faust, welche bereits in den Grenzboten besprochen worden sind. Daß man die den zweiten Theil einleitende Instrumentalfuge zum größten Theil gestrichen hatte, war eine unerwartete Wohlthat, daß man die einen deutschen Sinn beleidigende Uebersetzung gedruckt dem Publicum verkaufte, dafür kann man Berlioz nicht verantwortlich machen, da er kein Deutsch versteht, das Publicum kaufte sie, und las sie geduldig. Zahlreich war es nicht versammelt, aber aus begreiflichen Gründen waren es vornämlich günstig gestimmte, welche sich eingefunden hatten, die sich mit Erfolg bemüheten, durch intensivste Stärke des Beifalls zu ersetzen, was ihm extensiv abging.

Uebrigens wird Berlioz mit Leipzig zufriedener gewesen sein als vor zehn Jahren; die Harfe mußte zwar auch diesmal aus Dresden verschrieben werden, aber mit dem günstigsten Erfolg, ein englisches Horn war auch vorhanden und die Ophicleide wird seinem Ideal wenigstens etwas mehr entsprochen haben. Auch wird er jetzt schwerlich in Verlegenheit sein, auf die Fragen Sellers, welche er damals nicht beantworten mochte, offene Antwort zu geben, die für ihn vielleicht

befriedigender sein dürfte als für uns, wenn gleich das musikalische Glaubensbekenntniß in Leipzig noch nicht lautet: Es gibt keinen andern Gott als Berlioz, und Liszt ist sein Prophet!

Diane de Lys, Drama von Alexander Dumas, Sohn.

Pariser Brief.

Wir sind nun einmal verurtheilt, wie der Vicar von Wakefield from the blue bed to the fire side von der Cameliendame in die künstlerische Bohème zu wandern. Das Theater weiß seine Dramenstoffe nirgend mehr zu finden, vorausgesetzt, daß es sie auch anderweitig sucht. Auch wenn die dramatischen Autoren es wagen, die Schwelle der Salons zu übertreten und ihre Helden in der großen Welt zu recrutiren, ohne Episode aus dem Grisetteneben, ohne Hülfsstruppen aus der Bohème können sie nicht mehr fertig werden. Die viel bewunderte und mit steigender Neugierde besuchte Gräfin Diane de Lys ist auch wieder eine neue Behandlung des modern gewordenen Themas. Das fängt an monoton zu werden, aber wie in der Gesellschaft so auch im Theater verlangt man nur Esprit oder Geld. Alexander Dumas Sohn hat viel Geist und viel dramatische Begabung, das heißt Verständniß des Publicums, der ihm gebotenen Schauspieler und der dramatischen, französisch-dramatischen Effecte bekundet — was Wunder also, wenn der Erfolg des neuen Stückes jenen der noch immer nicht ganz vergessenen Dame aux Cameltes noch zu überbieten verspricht. Die Salondame, die Gräfin de Lys, hat den Platz von Fräulein Marguerite Gauthier seligen Andenkens eingenommen — die Scene ist eine andere geworden, die Verwickelungen sind neu, die Moral ist dieselbe. Die beredte Heuchelei des Advocaten, der einen Gauner vertheidigt, hat wieder über den gesunden Menschenverstand gestegt. Es ist wirklich merkwürdig, wie die französischen Schriftsteller die Gesellschaft und die Geseze anschauen, auf denen sie beruht. Ihre Gefühle, ihre Ideen sträuben sich dagegen, aber weil sie sich jeder officiellen Strömung fügen wollen, opfern sie den Schluß, die logische Consequenz ihrer Dramen und Romane, ohne den Gehalt zu ändern. Sie sympathisiren mit der Sünde, aber sie bestrafen den armen Sündigen. Sie glauben der Moral genug gethan zu haben, wenn sie sich an die Stelle der beleidigten Ehemänner setzen, aber es fällt ihnen nicht ein, ihre Voraussetzungen so zu stellen, daß im Gefühle des unbefangenen Beschauers der Mann auch Recht behalte. Der Ehemann hat immer unrecht im Vaudeville wie im Drama und er hat nichts für sich als den Code civil. Wir begreifen, daß man gegen die Ehe, wie sie namentlich in Frankreich verstanden wird, Einwen-