



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Musikalische Briefe von Moriz Hauptmann. I.

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

## Musikalische Briefe von Moriz Hauptmann.

### I. An Otto Fahn.

Durch Mittheilung der hier folgenden musikalischen Briefe hofft dies Blatt seinen Lesern einen Dienst zu erweisen. Der berühmte Verstorbene, in dem wir nicht nur einen bedeutenden Componisten, auch den großen Theoretiker seiner Kunst, in vielem die erste musikalische Autorität der jüngsten Vergangenheit verehren, hat in seiner Correspondenz mit Freunden eine Fülle von seinen Beobachtungen und bedeutenden Urtheilen niedergelegt. Die Wittve, Frau Doctor Hauptmann, hatte die Güte, aus dem in ihren Händen befindlichen Brieffchatz uns einige Charakteristische Stücke für den Abdruck zu übergeben. Möge der Mittheilung an dieser Stelle die Herausgabe der ganzen Sammlung recht bald folgen. — Wir beginnen mit den Briefen, welche Hauptmann an einen anderen werthen Verstorbenen geschrieben hat, der selbst ein langjähriger Freund und Mitarbeiter der Grenzboten war:

Leipzig, den 16. Decbr. 1855.

Lieber verehrter Freund!

Ihr erster Mozartband naht sich nun seinem Abschluß, es geht scharf damit, täglich kommt ein neuer Bogen. Meinen herzlichsten Glückwunsch zur Vollendung dieses ersten Theiles. Es steckt viel Arbeit mit vieler Liebe darin: es macht Ihnen das Niemand nach. Wie viel leichter ist's wohl, mit enthusiastischen Phrasen zu verfahren wie Dulibischeff, oder mit selbstgemachten Historien wie Kochly. Dann weiß ich nicht, warum eine musikalische Novelle von der Elise Polko nicht ebenso gut Biographie sein soll. Solche Sachen kann ich aber nicht lesen. Bei Ihnen ist man immer auf festem Grund und Boden, man hat von Haus aus Respect vor dem Fleiß und der Treue und nimmt schon darum ein Interesse an der Besprechung auch solcher Sachen, die man selbst nicht kennt und vielleicht nie weiter wird kennen lernen, wie es ja fast alle in diesem Bande besprochenen sind.

In dem Buche wird nicht alles für Alle sein; mancher Leser wird manches überschlagen wollen. Das thut aber gar nichts, für Viele bleibt's ein Grenzboten II. 1870.

Schaz, das darinne finden zu können, was es enthält, diesen stetigen Verfolg einer Bildungsgeschichte zum allerhöchsten hinauf, wie man sie sonst nicht wiederfindet, nicht in der Wirklichkeit und nicht in der Darstellung. Unsere jungen Künstler wollen immer Außerordentliches und darum kommt nichts Ordentliches zu Stande. Die Aelteren gingen vom Ordentlichen aus und brachten es damit viel besser zum Außerordentlichen. Vom Anfange herein ist, was auch die Größten der früheren Zeit gemacht haben, eben nicht anders und will auch nicht anders sein, als überhaupt in der Zeit gemacht wurde von den Andern, die sie respectirten, anerkannten und verehrten; man sah an ihnen hinauf, heut steigen sie ihnen gleich auf die Schultern. Dort bildete sich aber zuerst eine Technik aus, die auch bei den geringeren Talenten sicherer wurde, als sie es jetzt bei den vorzüglichsten ist. Die Künstler lernten vorerst ihr Handwerk, worin unsere bis ans Ende etwas Dilettantisches behalten — keinen ausgenommen —, wer könnte jetzt wohl etwas machen, wie die kleine Mozart'sche C-dur-Messe mit 2 Oboen, Trompeten und Pauken ist? nicht Mendelssohn, nicht Spohr, nicht mal ein Johannes Brahms. Und das nicht, weil sie von Mozart ist, nur weil sie von einem Fertigen aus jener Zeit ist, denn ich meine nicht ihre poetische Qualität, nur ihre natürliche ungesuchte sichere Factur, an der auch nicht das Geringste zu verändern wäre, ohne etwas offenbar Ungeschicktes dabei zu thun. Von unseren Componisten haben die tüchtigsten sich wohl auch ein gewisses sicheres savoir faire angeeignet, das man gut finden kann, es ist aber dann mehr ihr eigenes Eigenthümliches, woran man sie sodann auch gleich erkennen kann, was auch keiner so machen darf, ohne Plagiator zu werden. Davon kann bei jenem, was ich an der C-dur-Messe meine, gar nicht die Rede sein; das sind keine Redensarten, das ist die Sprache an sich. Es ist kaum ein Glück für einen jungen Componisten, in einer Zeit sich zu bilden wie die unsere, in einer Atmosphäre, oder Dunstkreis, wie das Wort im Deutschen übersetzt wird, wie die uns jetzt umgibt, — es lernt keiner rein schreiben; wie sollen auch unreine und ungesunde Gedanken einen reinen Ausdruck suchen und finden können; ist es aber nicht unwahr im höchsten Grad, wenn ein dummer kleiner Junge Chopin'sche Salonschmerzgefühle, musikalischen Patchouli von sich geben will, der mit C- und G-dur-Accord alles müßte aussprechen können, was er zu fühlen die Natur hat. Die vielen D-dur-Symphonien Mozarts aus den 60er und ersten 70er Jahren haben gewiß nicht viel voraus vor so vielen anderen der Zeit, von Componisten, die man nicht dem Namen nach mehr kennt, aber vor den Arbeiten unserer Anfänger haben sie unendlich viel voraus; daß sie klar und wahr sind, das haben sie auch vor denen unserer Componisten voraus, die nicht mehr Anfänger sind. Goethe sagt einmal: „es ist leicht sprechen, wenn man nichts zu sagen hat“

— das mag wahr sein, deshalb ist's gut, daß wir sprechen lernen, ehe wir schwer auszusprechendes zu sagen haben, aber nicht mit Redensarten, sondern mit natürlich einfachen Worten, ohne „demungeachtet“, „zwar“ und „nichtsbektoweniger“ wie sie die kindliche Rede nicht braucht, so wenig als allen harmonischen, enharmonischen und unharmonisch-melodielosen Dunst unseres unkindlichen musikalischen Jungthums. Mit dem harmonisch unklaren Wesen geht das metrisch unklare gleichen Weg, ja es ist wohl innerlichst Eins mit ihm. Für gesundes, selbständiges Metrum ist der Sinn so wenig da als für gesunde Harmonie, man hört rhythmische Gruppen und Phrasen, aber keine verständlichen Perioden. Wie es bei Wagner in den Accorden herumfaselt, ebenso auch im Metrischen; könnte man nur solche Absurditäten, wie sie so häufig vorkommen, auf irgend eine andere sichtbare oder handgreifliche Weise darstellen, das Kunstnichts müßte auch dem Bornirtesten offenbar werden in diesem „Gebahren“. — Um dieses Zustandes willen ist es nun auch gar sehr erfreulich, daß Ihr Buch über Mozart eben jetzt kommt. Es gibt eine Art verzerrte Figuren, die sich in krummen Spiegeln gerade zeigen, so die neue Musik in der neuen Kritik, das Gerade macht diese krumm, das Krumme gerade; für sie wird auch ein Mozartleben nichts Belehrendes haben können, sie läßt ja diesen nur gelten als groß für seine kleine Zeit, bevor das neue Licht aufging, alles Dagewesene vor ihm zu verdunkeln. Wenn nun mit diesem neuen Licht Beethoven gemeint wäre, so möchte man es als einen einseitigen bornirten Enthusiasmus, der in seinem großen Gegenstande eine Rechtfertigung findet, gelten lassen, denn es gehört mehr echter Kunstsinne dazu, die Größe Mozart's als Beethoven's zu erkennen. Es gibt eine Durchgangsperiode, wo der Fidelio den Don Juan zurückstellen kann, wo man sich gern auf's Aeußerste mag aufregen und anspannen lassen, darin das Höchste setzt und das durchgebildete, geebnetere Kunstwerk für weniger poetisch hält. Diesen Beethoven aber meinen jene, wie wir wissen, nicht, sondern Spätere, die das ausgeführt haben, was Beethoven wollte, aber noch nicht konnte, was er nur in seinen letzten Tagen angestrebt hat. Neulich ist die erste Symphonie im Gewandhausconcert gespielt worden und hat das größte Vergnügen gemacht; die neue Zeitschrift ist aber indignirt, daß man so Veraltetes, Philisterhaftes zu Beethovens Schande habe hervorsuchen können. Ich freue mich nun auf die Fortsetzung des Mozart, die uns ihn in bekannteren Regionen weiter führen wird; möchten Sie Zeit haben, recht rasch damit vorzugehen, und dann, wenn dieser vollendet ist, an den Beethoven; endlich auch an den Haydn — es wäre gar zu schön, diese drei von Ihnen zu haben.

M. Hauptmann.

Leipzig, 30. December 1855.

Lieber verehrter Freund!

Seit meinem letzten Briefe, und zwar bald nach dessen Absendung, ist mir Ihr erster Band Mozart mit Ihrer Zuschrift zugesendet worden; ob letztere zugleich eine Antwort auf die meinige war, weiß ich nicht, es kommt auch Nichts darauf an, sie hat mich sehr erfreut. Ebenso ein Sätzchen am Schluß Ihrer Vorrede, das ich bei der Revision nicht gefunden habe, das mich darum bei Empfang des Buches umso unmittelbarer mit freudiger Nührung ansprechen mußte. Ich habe nun schon in dem Buche viel hin und wieder gelesen; damit kann Ihnen nicht gedient sein. Aber die Weihnachtszeit läßt es wegen Sorge für Kirche und Haus eben nicht zu einem anständigen Sitzenbleiben kommen, es muß dazu eine ruhigere, bis nach Neujahr abgewartet werden. Ich höre aber schon von Anderen, daß sie ihre Freude daran haben. Es ist eben ein Buch, bei dem Nichts darauf ankommt, was dieser oder jener davon sagt. Es ist in seinem Werthe da und wird ihn bewahren.

Ich habe, glaub ich, schon in meinem Letzten die Meinung gesagt, daß es leichter sei, Beethoven als Mozart genial zu finden. Eben habe ich einen Brief von N., der mir das wieder bestätigt. Zwar ist da nicht von Mozart gegen Beethoven die Rede, sondern gegen Haydn. N. hat eben ein Trio von Haydn gehört, und das geht ihm nun in seiner Naivetät über alles, was sonst nur da ist. Natürlich auch über alles von Mozart, das heißt eben über Mozart'sche Kunstweise. Haydn ist mannigfaltiger, ungebundener in der Form, als der auf italienschem Grund gebildete Mozart. Dieser ist auch von frühester Zeit künstlerisch beaufsichtigt und erzogen worden, wo Haydn wohl mehr aus sich selbst sich hat herausbilden müssen, Muster wohl gehabt hat, aber keinen Schulmeister, der ihm seine Exercitia corrigirt und eingeschnürt hat. Es ist dem hohen Genie Beider zu danken, daß der Eine in der Schablone die Freiheit, der Andere in der Ungebundenheit die Form gewonnen hat. Beide groß, konnte doch der Eine nicht was der Andere konnte, Mozart keine Schöpfung und Jahreszeiten, Haydn keinen Don Juan und Figaro: das leichte, pflanzenhaft auseinander hervorgehende Gebild ist Mozarts Natur fremd. Wenn wir nun irgend eine Arie aus einem der beiden Haydn'schen Oratorien betrachten, so gehen sie eben wie die vegetabilische Bildung in steter folgerechter Entwicklung vom Anfang nach dem Ende, vom Reime bis zur Frucht, vollständig befriedigend, denn sie sprechen eine gesunde Natur aus, die eine große Mannigfaltigkeit, scheinbar Willkür gestattet, die aber in Wirklichkeit nicht da ist, denn auf dem Apfelbaum wachsen keine Nüsse oder Pflaumen, die auch Haydn nicht hat darauf wachsen lassen — (heutzutage freilich hat mans in der Pomologie weiter gebracht).

Diese sprossende Mannigfaltigkeit ist bei Mozart unmöglich: wenn es auch bei jenen Arten die Texte sein sollten, die zu der fortgehenden Formation geführt hätten, so würde Mozart, wenn er sie überhaupt componirt hätte, sie in eine musikalische Gestalt gebracht haben, die nicht bloß Stamm und Zweige, Blätter und Blüten, sondern die Hand und Fuß hatte; denn einen Unterschied wie den zwischen vegetabilisch und animalisch organisirter Bildung könnte man hier wohl aussprechen: jene, die nur fortgeht, diese, die in sich zurückgeht und für sich da ist. In gewissem Sinne möchte das auch der Unterschied der Fuge und Sonate sein: in anderer Erscheinung des germanischen und griechischen Baustyls — ein gothischer Thurm möchte immer noch höher hinauf, mit der Säule und ihrem Gebälk ist die Höhe abgeschlossen, eben wie mit dem Kopf die Menschengestalt, es kann Nichts weiter darauf kommen. Hier ist aber überhaupt in allen Verhältnissen eine gesetzliche Bestimmung gegeben, das Einzelne kann sich nur im Ganzen, als Theil des Ganzen bilden und gestalten. So ist auch Mozart, so die Italiener im besten Sinne; der reizenden freien, an das Willkürliche streifenden Mannigfaltigkeit sind damit Schranken gesetzt, dafür ist die einheitsvolle Schönheit eingetreten, etwas Ideales, das im Ganzen gefaßt sein will, zu dessen Schätzung aber auch ein selbst einheitlicher, ein harmonisch gebildeter Sinn da sein muß, der nicht „ein Stück in Stücken“, der einen Leib in seinen Gliedern will. Daß Mozart hier nicht als reizlos, Haydn nicht als einheitslos bezeichnet sein soll, versteht sich von selbst. Ueberhaupt kommt es nur von N.'s enthusiastischem Ausfall her, daß gerade zwischen Mozart und Haydn unterschieden werden sollte. Wenn man aber im Neuesten meint aus der Form in die Unform einen Fortschritt gethan zu haben, so ist das ein trauriges Zeichen für unseren Kunstzustand überhaupt.

Recht sehr freue ich mich auf Ihren Beethoven, wo manches da einschlagende zur Sprache wird kommen müssen, namentlich wo von seinen letzten Compositionen die Rede sein wird. Nachdem Sie im Mozart von der künstlerischen Rundung und Formvollendung so hoch anerkennend und eindringlich belehrend gesprochen haben, wird bei Beethoven, da wo er eben ganz Beethoven ist, wo er sich absondert, wie das in den letzten Sachen nicht abzuleugnen ist, wohl von einem Uebermaß poetischen Inhaltes, dem es noch nicht überall ganz gelingen will, sich künstlerisch formal zu gestalten, die Rede sein können. Hier wird Einem auch der „Gährungsprozeß“ nicht immer ganz erlassen, wie Sie es an Mozart rühmen. Wo nach einer in Verkünderung abgelebten Zeit von einem Genius neuer poetischer Stoff in die Kunst gebracht wird, kann er nicht sogleich auch in kunstrechtfertiger Form erscheinen, die alte ist nicht zerbrochen, sie ist aber zu eng, will ausgeweitet sein, gibt sich hie und da auch wohl auseinander, wo der Inhalt überquillt und sich

wie Lavaström Platz im Weiten, Unbegrenzten macht, bis er wieder bezwungen werden kann. Es ist recht leicht sagen, daß in der Kunst jeder Inhalt seine Form selbst bedinge und sich mache, es ist aber ebenso dilettantisch zu glauben, damit etwas gesagt zu haben, und zu meinen, es sei dem Künstler bei der ersten Idee eines Kunstwerkes alles gleich so fix und fertig, wie es in seiner Vollendung dem Hörer producirt wird, jedes Arbeiten und Aendern daran sei nur Mangel an Gente, dieses könne in der Begeisterung nur gleich das Rechte finden. Wenn es nach aller Arbeit so geworden, daß von keiner Arbeit etwas zu merken, so ist das mehr die Spitze der Vollendung, die aber ohne Arbeit Keiner erreicht, sie will nur eben wieder aufgearbeitet sein, nicht nur zur technischen, auch zur idealen Durchbildung des Werkes: denn auch die Leidenschaft will verarbeitet sein in die künstlerische Gestaltung, daß sie nicht mit materieller Schwere auf uns laste: daß der Schmerz und Freude machen könne; nicht in Theilnahmslosigkeit, aber in Anschauung einer Harmonie, in der die Dissonanz sich löst, im kleinen Kunstganzen, wie er in der Wirklichkeit sich löst im großen Weltganzen. Wo wir gedrückt, gemartert und zermalmt weggehen von einem Kunstwerk, da ist sein Schöpfer immer kein rechter Künstler gewesen, wie viel er sich auch dünken mag, uns um soviel mehr aufzuregen, als es die classischen Meister thun. Was geht mich am Ende der trostlose Jammer eines Componisten an, ich wende mich lieber weg davon, wie jener Gutsherr, der einen lahmen zerlumpten Bettler in seinen Hof kommen sah, dem Bedienten sagte: „Johann, nehm er einmal die Peitsche und jage mir den Kerl vom Hofe, das arme Thier jammert mich zu sehr!“ —

M. S.

Leipzig, den 17. April 1856.

Lieber verehrter Freund!

Wie die unbeschäftigten Leute den Beschäftigten oft mit Besuchen zur Last fallen, so kann's wohl mit Briefen geschehen, und wenn ich schon wieder mit einem solchen komme, könnte Ihnen wohl ein leises: „Besen, Besen, seid's gewesen!“ entfahren. — — — Das 9te Lied [der Compositionen zu Klaus Groth's „Quickborn“] \*) ganz auszuschneiden, würde ich mich doch bedenken, es könnte Andern leicht ein vorzüglich wünschenswerthes sein, jetzt werde ich's wenigstens darauf, sobald ich das Heft wieder bekomme, mit aller Unpartheilichkeit gegen den ersten Eindruck wieder ansehen. Bei dem ersten Lied, das mir besonders lieb ist, das mit dem Refrain „Johann, ich muß fort“ wollte mir immer der musikalische Ausdruck eben dieser Phrase nicht ganz

\*) „Neun Lieder aus Klaus Groth's Quickborn“, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, von Otto Jahn. III. Samml. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Außerdem: Sieben Lieder 2c., IV. Samml. Ebenda.

das rechte treffend scheinen, ich mochte es aber in eigenem Interesse versuchen wie ich wollte, es kam kein passenderer, und — es ist aber auch gar nicht möglich, diese Worte in dem Sinne wie sie gesprochen sind, zu singen, es sind Verlegenheitsworte, die in der Liebesangst, für den Augenblick loszukommen, ohne irgend eine Gefühlstheilnahme an diesen Worten ausgesprochen werden, vom Munde allein, nicht vom Herzen. Was das Mädchen vom Herzen möchte gesagt haben: „Wa gern, min Johann,“ — wie leicht ist da der vollste musikalische Ausdruck zu finden. Wo kein Herz ist, ist keine Musik, das wird sich immer unabweislich herausstellen, wo man solche Worte, die nicht von Innen kommen, die nicht directer Gefühlsausdruck sind, in Musik setzen soll: bei lyrischen Sachen, denn bei epischen, in der Bänkelsängerei (nicht im schlimmen Sinne) ist's was Andres; es kann recht gut auch eine ganze Geschichtserzählung gesungen werden, wo die Musik dann so wenig dem Ausdruck des Einzelnen widersprechen wird, als es die Gleichförmigkeit des Versmaaßes oder der Strophe bei den allerverschiedensten Vorgängen in der Erzählung thut. Hier ist Stimmung und Ton des Ganzen das, was die musikalische Grundlage gibt, das Flüssige, Unterschiedslose zum Festen, die Brühe aus dem Fleisch — um es speishaft auszudrücken und mit Geschmack. — So sind doch mehr oder weniger alle Strophelieder, man wird bei der Composition wohl gern die Strophen alle bedenken bei der Melodie und Harmonie der ersten, aber irgend einer Strophe zu Gunsten den musikalischen Ausdruck als selbständigen zu verkümmern, wird ein guter Liedercomponist nicht leicht thun. Manche haben es unternommen, dem Einzelnen aller Strophen gerecht werden zu wollen: A. André z. B. hat solche ausgetüftelte Lieder geschrieben und in mehreren Heften herausgegeben, und hat sich nicht wenig auf diese Vollkommenheit eingebildet, sie sind aber nie gesungen worden. Ich habe einmal in einer Liederrecension gesagt, daß es zwei Arten gibt, Text in Musik zu setzen: die eine, wie der Uhrmacher eine Uhr „in Del setzt,“ wo jedes Zäpfchen, jede Spindel des Werkes mit einem Tröpfchen Del betupft wird, — so die declamatorische Musik; die andere, wie man den Fisch ins Wasser setzt, — so die musikalische Musik. Ich will hier nicht noch einmal sagen, was ich als meine Meinung über musikalischen Wortausdruck an einer Stelle in meinem Buch über Harmonik (364—65) gesagt habe; wenn man aber alles zusammen nimmt, wie es die Größten und Besten aller Zeiten gemacht haben, so kann das doch wohl als Norm und Rechtfertigung mit gelten. Wie man auf dem andern Wege in das Allerverrückteste gerathen kann, theoretisch noch mehr als praktisch, — denn hier wird doch immer ein Rest gesunden Gefühls dem ganz Absurden steuern, — das können wir in einem Büchlein „die Melodie der Sprache“ von R. Köhler erfahren, das in dieser Hinsicht der Mühe werth ist, nachgesehen zu werden. — Das hat nun

Alles eigentlich keinen Bezug mehr auf das zuerst bei „Johann, ich muß fort“ Gesagte, es hat sich nur so daran gesponnen. Auch dort will ich ja nicht gemeint haben, daß das Lied, da dieser Sinn nicht auszudrücken ist, nicht solle componirt werden, und wie? — da ist's wie in der seligen Frau Spohr Geschichte, wie ihr Jemand gesagt, daß sie mit dem größten Hunger sich zu Tisch gesetzt und da nichts als hartes Fleisch bekommen hätten, was man nicht kauen konnte. — „Und was machten Sie denn da?“ — „Ja, wir kauten's doch.“ Daß ich's nicht besser zu machen wußte, als Sie es gemacht, habe ich auch schon gesagt.

Manchmal sind es auch Wortstellungen, Inversionen im Text, die keine musikalische Wiedergabe zulassen, weil die musikalische Phrase ihre Glieder, die nur auseinanderwachsend hervorgehen können, diese nicht versehen läßt. In einem Operntexte, den ich componirte, kamen im Recitativ die Worte vor „Auch du? — das find' ich seltsam, Schwester!“ — Ich bitte, wenn Ihnen die Unmöglichkeit, diese „Schwester“ musikalisch unterzubringen, nicht sogleich evident ist, einen Recitativsatz damit zu versuchen und mir ihn zukommen zu lassen, versteht sich ohne auf das Wort irgend einen emphatischen Ausdruck als abgesonderten Ausruf oder dergl. zu bringen; den soll es nicht haben, es steht so, daß es eben auch heißen könnte, „das, Schwester, find ich seltsam;“ es würde aber an jeder Stelle für die Musik im Wege sein. Auch zusammengesetzte Substantive, die im Deutschen die Accente der einzelnen beibehalten, nicht wie im Romanischen den Accent auf eine Stelle des zum Ganzen verwachsenen Wortes werfen, können musikalisch sehr geniren, wo ein Hauptaccent immer sehr hervorstechen wird, so „Einsiedler,“ wo man mit dem Accent auf „Ein“ sogleich auf „Zweisiedler“ als Gegensatz geführt wird, der nicht angeregt werden soll; Ein — siedler aber auch wieder sein Bedenkliches hat u. s. w. —

M. Hauptmann.

Leipzig, den 8. Mai 1856.

Lieber verehrter Freund!

Zuerst muß ich noch einmal von den Liedern sprechen, nämlich sagen, daß ich ganz dafür bin, das neunte mit aufzunehmen, nicht blos weil es Andere wünschen, auch auf eigenen Wunsch. Eine ganz kleine Abänderung in den Mittelstimmen der Begleitung am Schluß (zwei Noten) habe ich mir erlaubt, ich glaube, Sie werden einverstanden sein, es ist ganz bestimmte Sache der Correctheit. Die Lieder sind jedenfalls schon in Arbeit, vielleicht schon gestochen, ich schickte sie sogleich, da sie von Ihnen kamen zu Härtel. Das wars was ich von den Liedern zu sagen hatte, nun will ich von Mozart sprechen (Herodot'sche Uebergangsformel!) Ich habe eben den 15ten

Bogen fortgeschickt. Das historisch-kritische über die französische Oper finde ich ganz vortrefflich, in vollkommenem Besitze der Sache dargelegt; die Würdigung Glucks ganz nobel, mit aller Anerkennung seiner großen Eigenschaften und ohne blinde Anbetung, in die sich so viele auch sehr gute Musiker hineingerannt haben, während andere wieder nur seine harmonischen Mängel aufzufinden wissen. Ich erinnere mich aus Forkels M. Bibl. der Besprechung der Iphigene von Gluck und einer Oper Walter, ich glaube von Schweizer, wo letztere in den Himmel gehoben, die erstere ganz gering gemacht wird. — Wer weiß jetzt noch vom Walter, wer weiß von dem Criticus, während die Iphigene noch immer glänzt. Das Beurtheilte gibt eben auch eine Beurtheilung über den Beurtheilenden und es heißt wie das Buch bei Logau sagt: „Leser wie gefall ich Dir? Leser wie gefällst Du mir?“ Wenn aber ein Componist sagt, er suche bei der Composition vor allem ganz zu vergessen, daß er Musiker sei — so wird das immer nicht das ganz Rechte sein können: auch die Aeußerung im allereingehendsten Sinne genommen. Wenn er durch und durch Musiker ist, so wird er es so wenig vergessen können, als er überhaupt daran denken kann, er wird eben was er zu sagen hat und was zu sagen ist, nur als Musiker sagen können, es kann und darf außerhalb der musikalischen Kunstsphäre mit all ihren organischen Bedingungen und Gesetzen für ihn kein musikalischer Ausdruck denkbar sein. Will er einen ändern, so vergißt er nicht bloß, daß er Musiker ist, er vergißt, daß er Künstler überhaupt sein soll.

Wie vieles kommt hier vor, was unsere liebe Zukunft berührt, ja sie in ihrem innersten Wesen oder Unwesen trifft, aber Glucks Weise doch stolz über diesen stehen läßt. Ueber den unzulässigen Vergleich von Poesie und Musik mit Zeichnung und Colorit kann man nichts besseres sagen, als Sie es in dem Buche gethan haben. Gott sei es gedankt, daß von jeher die guten Componisten noch etwas anderes gethan haben als die Wortcontoure illuminiren, daß sie, wie die ungeschickten Kinder, mit dem Pinsel fleißig übergefahren sind und es so gemacht haben, daß wir uns an ihrer Musik, mit der sie dem Texte Leben gaben, noch heut erfreuen können, wo die Poesie ohne diese Musik längst als Maculatur verbraucht sein würde. Und ist denn die Musik hier etwa bloße „Sonderkunst“? wenn mir ein Stück aus einer Mozart'schen Oper in den Sinn kommt, aus Don Juan oder Figaro, so ist's ja doch nicht bloß die Musik; es ist zugleich die ganze dramatische Situation mit all ihren Personen und mit all den Leiden und Freuden dieser; nur freilich nicht immer gerade den einzelnen Worten nach, in denen diese ausgesprochen sind, sondern eben dem musikalischen Ausdrucke nach, zu dem die nicht immer sehr bedeutenden Worte gesprochen werden. Daher läßt sich

wohl ohne großen Schaden der Text einer Musik in andere Sprache übersetzen, es gibt keine andere Oper; andere Musik zu demselben Text aber gibt eine andere Oper und da paßt die Parallele mit Colorit eben auch nicht, denn dieselbe Zeichnung mit anderem Colorit gibt auch noch nicht ein anderes Bild. — Von Bildern zu sprechen, so ist vor einigen Monaten die 5te Lieferung von L. Richter's Goethealbum herausgekommen und zwar mit dem Beisatz „Schluß“, also aufgehört, denn es sollte weit mehr werden. Reizend sind immer auch diese Sachen, wie alles was R. macht; sie haben aber von allen Richter'schen Arbeiten mich am wenigsten angesprochen, vom Anfang bis zum Ende, es ist mir nicht so wohl dabei geworden wie bei so vielen andern. Faust's Gretchen, Egmont's Clärchen sind wohl nur „Bürgermädchen“ — aber wo ist eine Schauspielerin, die sie uns ganz zu Dank darstellt, das Gretchen nun gleich gar nicht, es wird albern oder geziert; und andere natürliche Wesen spielen sie doch oft ganz gut. Es ist aber bei Goethe's Natürlichkeit noch immer Etwas dahinter, die Idee, das Symbolische, und das auf irgend eine Weise, in der persönlichen Darstellung wie im Bild, zur Erscheinung zu bringen, ist so schwer, ja vielleicht unmöglich. Beim Lesen und Denken habe ich den Dichter und das Gedicht vor mir, bei weiterer Darstellung das Gedicht und den Darsteller. Goethe ist, möcht ich sagen, nicht mehr persönlich dabei, es bleibt nur von ihm, was er seine Person sagen läßt. Je mehr er dieser Person sich selbst in den Mund legen kann, desto eher wird sie Goethisch zu reproduciren sein, Iphigenie gewiß viel leichter als Gretchen, da er so vieles von dem Seinen muß verschweigen lassen, was er doch in der Schöpfung dieses lieben Geschöpfes dabei hatte. —

Den Richter'schen naiven Goethefiguren fehlt es, scheint mir, an Bedeutung, denen der ersteren reflectirten Dichtung an Würde. Hermann und Dorothea, die Personen kann man sich nun einmal nicht anders als Goethisch denken, bei Richter sind es gleichgiltige Figuren, wie sie überall am Platz wären. Es ist überhaupt schlimm für einen Illustrator, für den zeichnenden Nachdichter, daß wir gar so bestimmte Bilder der Goethischen Personen in uns tragen, und doch Jeder wohl wieder andere, und Keiner dem Andern mit den feinsten Genüge leisten wird. Ich meine freilich mehr die wirklich lebendigen Personen. Aus dem zweiten Theil des Faust und der classischen Walpurgisnacht könnte mir schon Einer etwas Vorbilden, ohne dabei mit einem bestimmten mir eigenen Bild hart anzustoßen — ja, aus der Eugenie mit den personificirten Standesabstracten, allenfalls auch — der zweite Theil des Faust wäre etwas für den Genelli, der sich gern in kalter, abstracter Plastik ergeht.

Es ist Ihnen jedenfalls schon die Ankündigung einer projectirten Händelgesellschaft zugekommen, von Gervinus angeregt und mit großem Eifer und vieler Zuversicht des Gelingens unternommen. Er war selbst

hier, ging auch nach Berlin, um dort mit Dehn und Dr. Chrysander zu conferiren. Chrysander hat schon früher, bevor er sich mit Gerwinus begegnete, viel für eine vollständige Händelausgabe gearbeitet, war deshalb auch längere Zeit in London, hat schon die ganze Disposition auf 60 Bände arrangirt, Kirche, Oper und Kammer, das würde dies Unternehmen in der Redaction vor dem Bach'schen zum Vortheil haben, da wir jedes Jahr uns von Neuem zu überlegen haben, was der zu liefernde Band enthalten solle und das Ende von Allem sehr im Nebel liegt. Dagegen bringen wir viel, von dem die Welt nichts mußte und was zum Theil zu dem Schönsten gehört. Habe ich Ihnen schon gesagt, daß wir jetzt die H-moll-Messe ganz gehört haben? Ein hiesiger Gesangverein hat sich kürzlich an die H-moll-Messe gemacht und hat sie mit lobenswerther Ausdauer untergekrigt, daß es ganz gut anzuhören war. Die Aufführung war mit Orchester im F.'schen Hause, nicht eben stark, aber genügend in allen Theilen besetzt. Die Aufführung ist dann in der vorigen Woche noch einmal in der Pauliner Kirche wiederholt worden, der ich leider wegen Krankheit nicht beiwohnen konnte, sie soll aber recht gut ausgefallen sein und hat einem zwar nicht großen, aber doch größeren Publicum Gelegenheit gegeben, das Werk jetzt vielleicht zum ersten Male ganz aufgeführt kennen zu lernen. Ich kann nur von der ersten Aufführung sprechen, diese hat mich natürlich von der ersten bis zur letzten Note sehr interessiren müssen. Die Messe dauert fast 3 Stunden, enthält die allersublimsten, großartigsten und schönsten Sätze, die man nur von Bach'scher Musik hören kann, dazwischen wieder lange Strecken von der gewissen, auch nur von Sebastian Bach zu leistenden Factur, namentlich in lang ausgesponnenen Solosätzen, ist überhaupt doch sehr ungleich, man darf nicht sagen im Werth, denn eben durch die Factur ist auch jedes Einzelne künstlerisch bedeutend, aber in der Höhe der poetischen Auffassung — denn es ist gar Vieles darin, das man gerade nicht oft hören möchte, anderes, auf das man nichts hören möchte, wo die Schönheit nicht in der Mache, wo sie in der Wirkung liegt und Jeden ergreifen muß, wenn er auch gar nichts versteht. Wie diese große ganze Messe entstanden, bleibt doch immer etwas unerklärt. Fürs katholische Amt konnte sie nicht bestimmt sein, denn Seb. Bach wird wohl auch gewußt haben, daß an keinem Orte der Welt das Musikalische der Messe, überdies noch ohne Offertorium und Graduale, drei Stunden dauern darf. Er mußte sie also, wie Beethoven seine D-dur-Messe, die auch zu lang ist, zu eigener innerer Befriedigung gemacht haben; dazu macht man aber nicht ein Pasticcio, wie es diese Bach'sche Messe ist, in der alle Finger lang ein Stück Cantate eingemauert ist. Kyrie und Gloria hat er nach Dresden geschickt, um einen Titel vom Churfürsten zu erhalten (1733; die Ernennung zum Hofcompositour kam 1736). In Dresden

ist natürlich nie eine Note davon aufgeführt worden, zum Amt war auch diese, obwohl sehr lange Missa brevis in der katholischen Kirche nicht zu brauchen. In der Thomaskirche aber, wo die Hauptmusik erst nach der Missa kommt, auch nicht, also zu welchem Zweck? Es sind eine Menge Zweifel dabei, die zur Redaction sehr verdrießlich sind. Auch was die Noten betrifft, so war Manches in den Dresdener Stimmen zu verwerfen gegen die Berliner Handschriften. Mir ist immer, als müsse Einer von uns, noch bevor die Messe ausgegeben wird, nach Zürich gehen und das Nägeli'sche Exemplar zu sehen suchen. Es wird Nichts sein, aber um der Sicherheit willen, daß es Nichts ist. Nägeli hat mir vor einiger Zeit einige Blätter Handschrift vom Vater H. G. geschickt „in die Autographensammlung des Herrn M. D. Hauptmann.“ Dabei eine Anfrage über ein Bach'sches Gloria, es schien, als wenn er zeigen wollte, daß er uns, wenigstens mir persönlich nicht eben Feind sei. Das Autograph habe ich sofort bei Riez deponirt, ich habe keine Sammlung, aber daß eine Straße gangbar ist nach Zürich, war mir doch nicht unlieb wahrzunehmen. Sie gehen nach Düsseldorf, werden vielleicht schon dort gewesen sein, wenn das Gegenwärtige zu Ihnen gelangt. Grüße an Sie habe ich Riez aufgetragen, mitkommen hätte ich, auch von der Kirche abgesehen, leider doch nicht können, es geht mir mit meinem Bein wohl besser, aber noch immer schlecht genug, große Sprünge sind noch nicht zu unternehmen. Leben Sie wohl, lieber Freund, meine Frau und Kinder grüßen Sie alle bestens. Haben Sie etwas Zeit, so erfreuen Sie mich recht bald mit einem lieben Briefe.

Herzlich ergeben Ihr  
M. H.

Leipzig, den 15. September 1856.

Lieber verehrter Freund!

Es ist bei vollkommener Würdigung der Größe Glucks so gut noch ein höchstes Kunstprincip gewahrt, etwas das zu Gunsten Mozarts spricht, auch wenn uns Manches aus seiner früheren Zeit veraltet vorkommen sollte, als es ältere Sachen von Gluck sind, der die Form überhaupt und damit auch die Formen seiner Zeit lieber wegwarf, da er nicht Künstler genug war, sich frei darin zu bewegen. Für Mozart war sie keine Fessel, ihm war sie elastisch, nicht eine Schablone, vielmehr eine organische Kunstnotherwendigkeit. Revolutionär — reformatorisch war er auch nicht, behielt Vieles aus seiner Zeit, wie er es vorfand; unter seiner Hand ward es von selbst schon ein Anderes, von seinem Geiste Durchdrungenes, äußerlich aber gehört es oft der bestimmten Zeit an. Die Leute merken es eher, wenn etwas eine

alte Form hat, als sie es merken, wenn es gar keine hat. Wenn aber nur ein Idomeneo, den sie in Manchem Einzelnen altmodig finden würden, ganz und gut gegeben wird, so müssen sie schon daran glauben, daß das schön und genial sei, und frei bei aller bestimmten Begränzung: in seiner Form sich selbst tragend, darum nicht so pesant wie jener gefühlsunmittelbare poetische Ausguß, der ohne das Medium der Kunstgestaltung mit einer materiellen Schwere auf uns lastet. — Ich habe wenig Gluck'sche Opern gehört, die Ar-mide, die Iphigenie in Aulis, die Alceste, jede nur einmal und zu sehr verschiedenen Zeit. Eine rechte volle Befriedigung habe ich nie dabei empfunden, mir war's so oft wie Absicht des Componisten, wahr zu sein, aber nicht musikalisch wahr, nur wortwahr, und dadurch wird's nicht selten musikunwahr; das Wort schließt kurz ab, die Musik will ausklingen. Die Musik bleibt doch immer der Vocal, zu dem das Wort nur der Consonant ist, und den Accent wird hier wie sonst immer nur der Vocal haben können, das lautende, nicht das mitlautende. Man hört doch immer die Musik, wenn sie noch so wortgetreu ist, auch für sich, so muß sie auch für sich zu hören sein. — — —

M. S.

Leipzig, den 8. October 1857.

Lieber verehrter Freund!

. . . Ich habe vor einiger Zeit aus München einen Bierkrug geschickt bekommen, auf dessen Deckel das Mozart'sche bekannte Familienbild in Emaille recht hübsch, wie man's überm Bier verlangen kann, gemalt ist; aber eben zum Bier paßt doch der Mozart nicht so recht, viel besser würde es einer unserer beliebten vierstimmigen Männergesangcomponisten. Das Geschenk ist von einer Münchener Dame, Musiklehrerin, die mir schon einmal Bockbier geschickt hat, und ohne alle Malice, denn sie meint es dankbar, sie will eben ihr Bestes geben. — Unsere Concerte haben wieder angefangen, ich habe das erste aber nicht gehört. Es war bis auf eine ungarische Rhapsodie von Liszt, die ganz abscheulich gewesen sein soll, mit lauter guten Sachen ausgefüllt. Wenn man sich nur, wie Philipp im Don Carlos einen Pulsschlag Unwissenheit begehrt, vor einem solchen Concert einige Stunden Vergessenheit verschaffen könnte, was müßte es ein Vergnügen sein, in jetziger Zeit die Croica, (die mir aufrichtig gesagt, noch lange nicht die liebste von den Beethoven'schen Symphonien ist), zum erstenmal oder als etwas Neues zu hören. — So aber, auf demselben Fleck sitzend seit 15 Jahren, dieselben Leute um mich herum, jedes Tönchen voraus wissend, ist auch gar zu viel ausgefahrenes Gleis dabei. Manchmal zündet und erwärmt es wohl, oft aber auch kommt mir das immer wieder hören unnöthig vor. Die fatale Concertschablone macht's auch

langweilig, und geht's nicht anders, so möcht' ich manchmal was Altes, ja selbst was Neues hören, nur was Anderes. Daß man dieselbe gute Musik oft hören kann, ist schon ganz hübsch, wenn man aber in einen kleinen Kreis gebannt alle Winter nur dasselbe hören muß, so hat das seine Zeit, wie lange man es mit Interesse thut; auch beim Besten; — und eben um dieses ist's schade, wenn man es zu sehr auswendig weiß und dann auch zu sehr auswendig anhört.

Haben Sie ein kleines Büchlein „die Grenzen der Musik und Poesie“ von M. W. Ambros (Prag 56) gelesen? Es gefällt mir sehr wohl. Es ist nicht gerade gegen Hanslik gerichtet, oder unternommen, das in diesem einseitig übertriebene zu widerlegen, aber scheint mir doch dadurch veranlaßt. An Berlioz und Wagner läßt er die Fähigkeit sich in ihrer Weise auszusprechen, das von ihnen gewollte zur Anschauung zu bringen gelten, Wagner scheint er mir darin etwas zu hoch zu stellen, zu viel relativ Schönes in ihm zu finden; — von Liszt ist glücklicher, oder richtigerweise nicht die Rede — aber gegen die ganze Richtung sagt er wieder, „jene beiden Künstler hat ihr Genius an einen Punkt getragen, wo eigentlich alle Musik schon aufhört“ — das find' ich ganz gut, daß man erst das Talent an ihnen anerkennt, das zu machen, was sie machen wollen, namentlich bei Berlioz, dann kann man sagen, das ist nicht das Rechte. Im Lohengrin ist im ersten Finale eine Strecke Musik von der allerschönsten Art und Wirkung, das bringt keiner hervor, der nicht wie Papageno auch zuweilen seine zärtlichen Stunden hat. Das ist aber freilich eine Stelle, die ganz aus dem Wagner'schen Princip herausfällt; der Lohengrin muß sehr langsam von seinem Schwan herunter an's Land steigen und sich im Hintergrund aufhalten, damit der Chor Zeit hat, sein hundertmal wiederholtes „wie schön der Ritter sei“ zu singen. Ueberhaupt kommen die musikalischen Stellen nur da vor, wo die Musik nicht im Wagner'schen Sinne ist. Dem Berlioz passiert es weniger, aus der Rolle zu fallen, und wenn Wagner erst ganz Wagner sein wird, vielleicht in den Nibelungen — dann wird's mit der Musik auch aus sein bei ihm. Er hat aber, wie die Zeitungen sagen, diese Oper bei Seite gelegt und schreibt jetzt eine andere eintägige. Es ist auch Zeit, daß etwas Neues kommt. Wenn einer die ganze Besogne leisten soll, alles andere nichts mehr ist, und man doch von zwei Opern nicht leben kann, so hat er zu thun. Denn Opern wenigstens schreibt Liszt nicht, wenn er auch sonst, wie es scheint, sich Wagner auf die Schultern stellen und ihn unnöthig machen will. In einem jetzt herauskommenden Musikalischen Lexikon, von Bernsdorf redigirt, bei welchem Liszt, Spohr, Marschner zc. als Mitwirkende auf dem Titel genannt sind, hat der Redacteur zu dem Artikel „Berlioz“ eine Besprechung seiner Musik aus der Allgem. Mus. Zeitung (1843) mit aufgenommen, nach welchem Liszt dem Re-

dacteur erklärt hat, sein Name könne fortan nicht mehr auf dem Titel unter den Mitarbeitenden stehen. Bernsdorf weiß nicht, und Liszt braucht es nicht zu erfahren, daß die Berliozbeurtheilung von mir war. Die Zusätze des Redacteurs sind aber ohne alle Anerkennung, was mein Artikel nicht ist, der auch nichts wegwerfendes hat, und es mögen wohl mehr diese Zusätze sein, die Liszt aufgebracht haben. Man nennt in solchen Sachen so oft Haydn und Mozart und meint damit nicht gerade ihre Personen, Beethoven ist schon viel persönlicher; jene sind vom Anfang bis zum Ende dieselben, dasselbe nach und nach mehr entwickelte mit eigenem Inhalt genährte Kunstprincip. Beethoven ist am Ende ein Anderer als am Anfange. Mozart und Haydn sind Collectivpunkte, Brennpunkte einer Kunstanschauung und Weise. Mit Berlioz und Wagner nennt man aber nur zwei Persönlichkeiten, sie stehn am Anfange, sind also kein Resumé, wie es jene sind, und können eigentlich noch gar nicht zum Vergleich kommen, wie man das Individuum nicht mit einer Gattung, den Vögeln sowenig den Haißisch als den Gründling entgegensetzen kann; die Nachahmer Berlioz's und Wagner's sind nicht einmal Gründlinge, die immer lebensberechtigte Fische sind, das muß immer selbst erst eine Geschichte erhalten, ehe es in die Geschichte einreihen kann. Die Cravaller des Jahres 1848 werden in den großen Contobüchern gar nicht eingetragen, sie kommen nur in die Strazze. Also gilt es abwarten, was daraus werden will und kann.

M. Hauptmann.

Leipzig, den 17. Decbr. 1857.

Lieber verehrter Freund!

. . . . Manche fürchten, Sie würden nach Vollendung dieser großen Arbeit keine Lust mehr haben, an die Beethoven-Biographie zu gehen. Die muß aber werden, und schön wär's dann freilich, wenn der Haydn noch dazu käme. Haydn und Beethoven als Anfang und Ende, Mozart in der Mitte; nicht bloß der Zeit nach; auch seine Musik vermittelt alles Extreme, als eine classische Romantik. Mozart wird eher einmal altmodig klingen im Einzelnen als Haydn, das macht die italienisch-musikalische Erziehung, die voraus bestimmte Regel für die Form nach Gesetz aber auch nach Herkommen, im letzteren Fall Schablone; Haydn wie Beethoven und Bach waren nicht in Italien, nicht auf der Academie, sie sind wild aufgewachsen wie die Bäume im Wald, nicht in der Baumschule: altmodig können sie schwer werden, weil sie überhaupt nicht modig waren. Händel wird's oft genug in den Arien. Da ward gestern im Guterpeconcert Bach's „Gottes Zeit“ aufgeführt; was ist das für eine wundervolle Innerlichkeit, kein Tact Conventiönelles, Alles durchgeföhlt. Von den mir bekannten Cantaten weiß ich keine, in der

für die musikalische Bedeutung und ihren Ausdruck Alles und Jedes so bestimmt und treffend wäre. Wollte man und könnte man sein Gefühl aber für diese Seite der Schönheit einmal verschließen und das Ganze als ein musikalisch-architektonisches Werk betrachten, dann ist es ein curioses Monstrum von übereinandergeschobenen, ineinander gewachsenen Sätzen, wie sie die ebenso zusammengewürfelten Textphrasen sich haben zusammensügen lassen, ohne alle Gruppierung und Höhenpunkt. Bei den meisten Cantaten Bach's ist dieser im Anfang, der in der Regel sehr breit ausgeführte Einleitungschor, der wie eine Locomotive eine Reihe von Recitativ- und Arien-Waggon's nachzieht, bis zuletzt der Choral-Staatspostwagen schließt. In „Gottes Zeit“ ist auch der erste Chor nicht besonders selbständig, es geht immer über in Anderes. Der Schluß jubelt gegen das Vorhergegangene sehr. — Fürs Kunstgebild in Allem so viel Zufälliges, wie es einem jener Academiker, einem der italienischen Schule, der ein gestaltetes Ganze im Sinne haben wird, nicht kommen kann. Dabei doch wieder unendlich Schönes und es ist immer gut, daß man sich an Diesem und Jenem erfreuen kann, an Rafael und Albrecht Dürer, wie auch an Manchem, was zwischen Beiden liegt — Mazeppa von Liszt liegt außerhalb. Etwas wenig Erfreuliches war mir neuerlich auch die große Quartettfuge von Beethoven, tantôt libre, tantôt recherchée, ursprünglich als Schlußsatz des B-dur-Quartetts op. 136 (?) geschrieben, die aber Haslinger nicht hat annehmen wollen und Beethoven veranlaßt hat, ein anderes Finale zu schreiben. Dann ist sie einzeln gedruckt. Die Combination ist immer: reim' Dich oder ich freß Dich, und klingt oft grußlich. Da macht mir's Spaß, wenn ganz musikunverständige Leute entzückt sich stellen; geradezu gesagt — ich find's abscheulich, was ich nicht sagen würde, wenn sie gestehen wollten, daß es ihnen abscheulich vorkommt. Da heißt's wie öfter: Es ist etwas schreckliches um einen großen Mann, auf den die Dummen sich etwas zu Gute thun.

M. Hauptmann.

Leipzig, den 6. Juni 1860.

Lieber verehrter Freund!

Es ist fast fünf Monate, daß ich Ihren lieben letzten Brief, den nach Vollendung des Mozart, erhalten habe, nein es ist 6 Monate, denn er ist vom 5. December vorigen Jahres, wie ich eben sehe. Sprechen kann man allenfalls so, wenn man schreibt sollte man erst nachsehen, bevor man anfängt, oder wenn man sich getrrt, einen anderen Briefbogen nehmen. In meiner englischen Stunde, vor langer, langer Zeit, kam einmal die Redensart, da Einer von einem Andern erzählen wollte und sich auf seinen Namen nicht

besinnen konnte, vor, „wie heißt er doch gleich“ — „how do You call him“; es waren Gespräche in einem Unterrichtsbuch von Haardorf, einem Deutschen; mein Lehrer, ein ächter Engländer, war ganz empört darüber, daß man von Jemand sprechen wolle und seinen Namen nicht wisse und fand das im höchsten Grade unschicklich. Das war ein M<sup>str.</sup> H., später hatte ich bei einem Carl of Seymoor Unterricht, dieselbe Stelle kam wieder vor, dieselbe Entrüstung auch bei diesem über die Unschicklichkeit. Was würden diese Engländer über den obigen Briefanfang erst indignirt sein müssen. Es ist aber doch etwas daran an diesem national durchgehenden Verlangen nach Besonnenheit und Haltung — (der letzte war wohl ein jüngster Grafensohn, der erste aber keineswegs vornehmer Art) — dem deutschen Schlafrock- und Pantoffelwesen gegenüber, das sich so gerne gehen läßt nach seiner Bequemlichkeit und nach zufälligen Einzelheiten. Es kann auf beiden Seiten Gutes herauskommen; es ist nur vom Unterschied die Rede. Auch dieser hebt sich auf in der Durchbildung, die den Deutschen gehalten, den Engländer gemüthlich werden läßt. So auch Einer an sich selbst den Uebergang aus extremer Gemüthlichkeit in extreme Besonnenheit zeigen kann, wie Goethe in seinen Jugendbriefen und den dictirten der letzten Zeit, da man die ersteren nur geschrieben, die letzteren nur gedruckt sehen möchte. Ich wollte Sie aber eigentlich nicht mit ethnographischer Weisheit regaltren, müßte überhaupt wieder von vorn anfangen aus dem verfahrenen Gleis zu kommen, käme aber dann vielleicht in ein anderes falsches. — Ihr 4. Band ist durchaus sehr schön, auch das Capitel vom Requiem kann man nicht gründlicher und verständiger wünschen. Daß Sanctus und Benedictus nicht von Mozart sind glaube ich gern, so reizend beide Sätze sind. Es kommt Einzelnes darin vor was Mozart nicht macht, von der Instrumentation noch abgesehen. So ist die B-dur-Messe, die ich eben jetzt für den nächsten Sonntag probirt habe unächt in Einzelheiten, daß, wenn sie auch nicht die Clarinetten hätte, man doch sehen könnte, daß sie nicht von Mozart ist. Dabei wieder in Vielem dem ganzen Ton nach so mozartisch, daß man sich verwundern könnte, wie ein Anderer sich so hineingefühlt hat, da man doch nicht so viel Mozart'sches auch aus seiner Zeit bei Anderen findet. Denn daß man jetzt oder etwas früher viel Mendelssohn'sches, Spohr'sches, Schumann'sches hört, ist immer noch etwas Anderes, die haben alle so viel Manier, an der man sie selbst in jedem Tacte wieder erkennt, daß sie leicht nachzuahmen sind. Es ist ganz spaßhaft, wie unsere jungen Conservatoristen ganze Stücke componiren, die so durchaus Mendelssohn sind, und es ihnen gar nicht in den Sinn kommt, daß das Zeug ihnen gar nicht angehört. Es ist auch gar nicht, daß man hier und dort sagen könnte, das ist da und daher, es ist aber Alles aus dem Mendelssohn's-Brunnen geschöpft. Sie sind wie die Raupen auf der Keseda, grade

so grün wie das Kraut, was sie fressen. Mozart's Wesen ist die Reinheit und Gesundheit. Die Krankheit kann man von einem Andern bekommen; die Gesundheit muß Einer in sich selbst haben. Wo in Mozart Manier sich zeigt, ist es Manier der Zeit, und der wird Keiner entgehen können, sowenig Mozart wie Bach und wie Palestrina. Und da nicht Alles, was Einer producirt, auf gleicher Höhe stehen kann, so wird, wo die strahlende Kraft weniger mächtig ist, den Dunst der Zeitatmosphäre zu durchbrechen, diese auf die Production drücken, sie durchdringen und Anderem ähnlich machen, was aus derselben Zeit hervorgegangen ist, daß es uns veraltet erscheint. So klingt Titus älter als Don Juan und Figaro, die letzten drei Quartette älter als die ersten sechs. — Ihr Mozart wird schon recht ausgebeutet, er liefert oft Material in die Tagesblätter, musikalische und nicht musikalische, und man kann sich gefallen lassen.

Von Spohr's Biographie haben Sie die ersten zwei Lieferungen gewiß schon gesehen, der dritte Theil des Ganzen. Ich bin von vornherein nicht zu Rathe gezogen worden. Es ist hauptsächlich wohl Detker, der die Redaction besorgt, der mit so etwas auch ganz gut umzugehen weiß, besser wie ich, der ich sehr oft in Verlegenheit gekommen wäre, was aufzunehmen, was gestrichen werden soll und nicht hätte zum Entschluß kommen können. Den Wiener Aufenthalt und die italienische Reise habe ich im Manuscript hier gehabt und mußte zuletzt meine Zustimmung geben, Alles zu drucken, wie es steht, weil das, was in der Historie unbedeutend ist, doch für das Wesen der Biographie Interesse hat, zuweilen mehr für die kleine als eine große Ansicht der Zustände und Dinge. Spasshaft ist, wie er vom Wiener Aufenthalt so Manches vorbringt, was nicht wahr ist, er muß ihn später, nicht nach Tagebüchern, erst aufgeschrieben haben. So läßt er mich dort angestellt sein, was nie der Fall war. Ich war vom April bis August 1813 dort, begegnete Spohr in Prag, da er nach Gotha reiste, die Kinder und den Bruder nach Wien zu holen, wo die Frau in der Zeit allein blieb. Da ich nach seiner Rückkunft in Wien nach einiger Zeit nach Dresden zurückgehen wollte, war sein Wunsch, daß ich in Wien bliebe, und er wollte mir im Orchester des Theaters an der Wien, wo er Vorgeiger war (der Capellmeister war nur Titel) eine Anstellung verschaffen, ich hatte auch schon Probe gespielt und war damals gut im Zuge. Da erfuhr ich, daß ein anderer recht guter Geiger (Scholz hieß er) meiner Anstellung wegen verabschiedet werden sollte, und erklärte bei aller Schätzung der Zuneigung Spohr's, daß ich die Stelle unter der Bedingung nicht wolle. Ich habe dort nie im Theaterorchester gesessen, aber meine große Freude über den damaligen Zustand dieses Theaters gehabt. Mit Maria Weber war ich von Prag nach Wien gekommen und wohnte auch die Zeit, die er sich dort auf-

hielt, mit ihm im „fliegenden Klöppel“ nahe am Kärnthner Thor. Weber war als ständischer Kapellmeister (an Wenzel Müller's Stelle) von Prag nach Wien gekommen, um Orchestermitglieder für sein Theater zu engagiren und blieb nur fünf Wochen in Wien. Spohr läßt ihn aus Wien an die Stelle berufen. Damals wußte er so gut als ich, daß es anders war. So ist's mit noch manchen anderen Dingen, die in seiner Erinnerung unklar geworden sind. Und mag mit Vielen sein, wo mir die Gegenwart fehlt. Sehr lustig ist aber, wie Malibran in seiner Biographie von Spohr ins Blaue hinein dichtet. Wie der z. B. den Faust auf allen Theatern Italiens mit dem größten Enthusiasmus aufführen läßt, daß Spohr's Reise durch das Land ein ununterbrochener Triumphzug geworden sei. Weber führte den Faust zuerst in Prag auf und Spohr hörte die erste Note davon in Frankfurt vier Jahre später. Es soll von Spohr noch eine Partie Briefe gedruckt werden. Es ist dieselbe schlichte, coulante Weise, in der er die Briefe schreibt, wie in der Biographie, fast immer nur eng was zur Sache, zur Veranlassung des Briefes gehört, ohne eine besondere schrieb er selten. —

M. Hauptmann.

### Die Regie eines großen Osterspiels im Jahre 1583.

Uns sind aus dem 16. Jahrhundert über die Aufführung eines Osterspiels in Luzern besonders reichliche Urkunden erhalten, sämmtlich von der Hand des Mannes geschrieben, der das Spiel als Regens, d. h. als Dichter und Regisseur geleitet hat. Es war dies der vielseitig gebildete Schweizer Diplomat, Kenwart Gysat, zur Zeit Stadtschreiber in Luzern, und das von ihm aufgeführte Stück war das Osterpiel vom Jahre 1583. Im Archiv für schweizerische Geschichte, Zürich 1862. Band 13. hat Dr. C. Hübler ein eingehendes Lebensbild dieses Mannes gegeben, der tief in die Verhältnisse der Schweiz eingriff. Nach jahrelangem Bemühen hatte er die Jesuiten im Jahre 1574 nach Luzern zurück geführt, durch sie wurden die in Luzern seit Mitte des 15. Jahrhunderts üblichen Fastnachtspiele abgeschafft, seitdem trat ein Umschwung in der früheren lebenslustigen Stimmung der Luzerner ein.

Wir bemühen uns, im Nachfolgenden eine treue, auf die handschriftlichen Urkunden in der Luzerner Bürgerbibliothek gestützte Darstellung der Vorbereitungen zum Spiel und die Einleitung des Spiels selbst zu geben.