



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Musikalische Briefe von Moriz Hauptmann. II.

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

## Musikalische Briefe von Moriz Hauptmann.

## II.

An Professor Wolf in Cassel.

Leipzig, 15. Februar 1850.

Es geschehen noch immer bedeutende Wallfahrten nach Dresden zu Meyerbeers Propheten, der dort mit ganz ausnehmender Pracht gegeben werden soll. Ein Fremder, der diese Oper in Paris gesehen, wollte sogar behaupten, sie führen in Dresden noch besser Schlittschuhe wie dort! Hier wird die Oper zur Ostermesse vorbereitet, auch mit außerordentlichen Voranstalten, sodaß der hohe Rath selbst übernommen, die Decorationen malen zu lassen. Man wird fast gezwungen zuzugeben, daß in dieser Musikart, die so viele Menschen anzieht, etwas Positives und Wahres sein müsse, und ich kann es nicht mitempfinden, — mir kommt alles darin so naturlos, so unerquicklich und verbrannt vor, daß es zu einem musikalischen Eindrucke bei mir dabei gar nicht kommt. Ueberwürztes kommt Einem wohl mehr vor, aber hier scheint mir's immer wie ein Gericht aus bloßem Gewürz ganz allein. Wenn man süß-italienische Musik Zucker mit einer Honigbrühe genannt hat, so ist die Meyerbeer'sche gepfeffelter Ingwer oder Zimmt. Indessen wenn man nach H. Heine's botanischem System, der die Pflanzen eintheilt in solche, die man essen kann, und solche, die man nicht essen kann, die Opern eintheilt in solche, die gegeben werden und solche, die nicht gegeben werden, so müssen ja wohl die Meyerbeer'schen entschieden zu den genießbaren gehören und es liegt eben nur an unserem musikalisch schwachen durch Sebastian Bach, Mozart und Beethoven an zu schwache Kost gewöhnten Magen, wenn uns dieser haut göüt nicht behagen will. Wie aber das Eine und das Andere gefallen kann, verstehe ich nicht. Das ist aber auch in dem Vergleich jenes ältern mit dem neuern musikalisch-romantischen — denn Romantiker ist Meyerbeer entschieden nicht — schwer zu begreifen, denn entweder das Eine ist Musik oder das Andere: d. h. entweder das Organische oder das Anorganische, nach meiner Meinung heißt das: das Freie oder das Unfreie. Ich glaube das erstere ist Musik und Kunst; die Romantiker halten aber eben das für frei, was außer dem organischen Zusammenhange d. h. außer vernünftiger Nothwendigkeit, mit einem Wort was unvernünftig ist.

M. Hauptmann.

Leipzig, den 27. April 1854.

Goethe hat zu seiner Farbenlehre einen polemischen Theil gegeben und das ist immer recht gut und besser, als wenn die andersmeinenden bloß ig-  
Grenzboten II. 1870.

norirt werden. Es ist gut für solche, die meinen, jede Meinung habe eine Berechtigung, für solche, die immer der Meinung des letzten Buches sind, das sie gelesen haben, weil sie zu der einen Vernünftigkeit einer Sache nicht gelangen können, die verschiedene und entgegengesetzte Meinung nicht mehr zuläßt. Es ist in der Architektur mit solchen Verirrungen noch schlimmer, als in der Musik. Die Partitur einer Musik, die nach unwahrem Princip componirt ist, wird früher oder später beiseit gelegt — was nicht wahr ist, wird keine Dauer haben, ein Publikum läßt sich blenden, die Menschheit im Ganzen nicht. Ein schlechtes Gebäude aber bleibt stehen, es wird nicht abgetragen, weil es ästhetisch schlecht ist. Man wird es später nicht recht finden, aber das Auge gewöhnt sich daran und das ist schlimm; man hat viel mehr Schlechtes als Gutes vor Augen, wie kann sich da der Sinn für's Gute bilden und erhalten. Man findet auch für keine Kunst weniger natürlich gesundes Urtheil, als für die Architektur. Ein Haus mit Säulen heißt ein schönes Haus. In Petersburg gibt es eine Hauptstraße, die Alexander-Newsky-Perspective, wo es Baureglement ist, daß kein Haus ohne Porphyrsäulen gebaut werden darf, — damit es lauter „schöne Häuser“ gebe. Und doch ist's grade doppelt schwer ein Haus, auch ein vornehmes, mit Säulen schön zu bauen, wenn die Fassade vernünftiges Außere eines Innern sein soll. Daß das Baumaterial am Idealen des Baues Antheil und Bedeutung habe, fällt dilettantischen Aesthetikern gar nicht ein und sie würden es auch nicht zugeben, wollte man es ihnen beizubringen suchen; sie haben ihren Geschmack, darnach Alles sein soll; nach den Bedingungen, wie etwas natürlich sein kann, ist keine Frage. Die Ungemessenheit des Ausdruckes zu den Mitteln ist das, was ich recht eigentlich Styl nennen mag, — in der technisch-ästhetischen Sphäre — in der weiteren zum Gegenstande. Darum wird es in der Musik einen Symphoniestyl, einen Quartettstyl, einen Styl für Chorgesang und so für jede Musikgattung geben, aber nicht einen Mozart- — Bach- — Beethoven'schen Styl; was einen Meister kenntlich macht vor anderen, ist immer Manier, ist etwas Individuelles, dem kein Individuum sich entziehen kann. Auch Goethe wird Manier haben, er hat aber auch Styl, nicht goethischen Styl, sondern der Dinge, die er dargestellt. Das kommt, daß er aus dem Realen in's Ideale dichtet, wie Merck schon in früher Jugend zu ihm sagt: „Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung ist dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben, die Andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das gibt nichts wie dummes Zeug!“ Dahin gehört auch Goethes eigenes Wort: — „Jeder sei Grieche auf seine Art, aber er sei es!“ — Man wird aber mit solchen Worten viel mißverstanden; sagt man Griechen, so glauben die Leute, man meine Säulen und Hexameter, und man meint doch nur Wahr-

keit der Darstellung; spreche ich von Form, so denken sie an eine Schablone, und ich meine doch nur eine gesetzliche Bildung, die immer eine unendliche Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit sein kann. So ist Haydn mannigfaltiger in den Formen wie Mozart; zuweilen mehr blüthenreiches Rankengewächs, da im Mozart immer Stamm und Zweige sich unterscheiden, aber gestaltlos wird auch Haydn niemals. Das Unwahre kann oft einen Reiz haben, der dem Wahren abgeht, das sich mit der schlichten Schönheit begnügen muß; diese, selbst ein harmonischer Zusammenklang, klingt auch nur in harmonisch gebildetem Sinne an. Der Reiz, der im Unvermittelten besteht, findet leichter Anklang, er spricht zu den Sinnen. In der Musik sind es die sogenannten „schönen Stellen;“ — Don Juan hat keine solchen. Aber doch auch wieder können schöne Stellen eine Musik auf die Dauer nicht halten. Als Einzelnes sind sie für's Einzelne und haben im Ganzen keine Bedeutung. — Was Semper mit seinen Gedanken meint, den er architektonisch verkörpern will, verstehe ich nicht. Ich erinnere mich eines architektonischen Werkes von Le Doux, das Ihnen jedenfalls bekannt ist — la ville de Chaux. — Da kommen solche Gedankenverkörperungen vor. Die Wohnung des Faßbinders war wie ein Faß geformt, mit Keisen. Gott sei Dank, daß solche Verkörperungen auf dem Papier bleiben, nicht gebaut werden. Was von le Doux ausgeführt war, ich glaube Barrièren-Häuser, war dagegen sehr gewöhnlich und prosaisch. — Möchte doch einmal eine Architekten-Versammlung in Leipzig stattfinden; weniger wäre es mir hier um den Ideenaustausch als daß wir Sie einmal nicht auf Stunden, sondern auf Tage herbekämen.

M. S.

An Capellmeister Wehner in Hannover.

Leipzig, 1857.

.. Für mich hat die neue Kunst etwas sehr unfreies, beängstigendes, wenigstens beengendes, wie die Poesie der Romantiker; der des ersten Viertels unseres Jahrhunderts nämlich, denn die Romantik des Mittelalters ist so frei und gesund wie die Antike. Die Krankheit hinter den scheinbar blühenden Wangen der Poesie jener Zeit hat sich vollauf bestätigt. Goethe war da in voller Kraft und Schönheit, als die blaue Blume Novalis, schwindsüchtig reizenden Ansehens aufging und alle Blicke auf sich von dem Gesunden ablenkte, wie eine neu entdeckte, aus ächtem Reich der Poesie hergekommene Victoria regia. — Wie bald aber ist die abgeblüht, ohne Frucht angefüllt zu haben, wie sie nicht aus gesundem Keim gewachsen war: und jener Baum steht noch lebenskräftig, unverkümmert da und treibt fort und fort neue Zweige. Auch die Krankheit Werther's ist gesunde Poesie, während

19\*

dort die Gesundheit selbst poetisch krank gefaßt und dargestellt wird. In der poetischen Literatur ist man darüber wohl gänzlich hinaus, in der Musik, scheint mir, stecken wir gegenwärtig recht mitten darin. Wie man auf hohem Berge eine Wolke kommen sieht, und wenn sie abgezogen, sie wieder als Wolke erkennt, wenn sie uns umgibt aber nur einen feuchten Nebel fühlt, so könnte es vielleicht jetzt mit der Musik sein. Für den heutigen jungen Musiker gehört wohl eine enorme Energie dazu, dem Strome nicht zu folgen, den solche Potenzen wie Berlioz und Wagner erregen; denn eine poetische Kraft wird man diesen doch immer zugestehen müssen, wenn auch das Ugens für die Kunst mehr auflösender als fixirender Natur ist. Von den beiden obengenannten wollen nun zwar viele unserer Kunstjünger selbst nichts wissen, jene sollen nicht genannt werden, wenn man von den Bestrebungen dieser spricht. Die Namen Berlioz und Wagner, der eine hauptsächlich für die Instrumentalmusik, der andere für die Vocalmusik, drücken aber in einer concentrirten unverdünnten Essenz doch recht gut aus, was die Tendenz der neueren Kunst ist. Diese ist aber eine gar zu sehr subjective und ist es um so stärker, je mehr sie das Gegentheil zu sein sich einbildet. Es ist viel die Rede von einer Ironie der Kunst; bei den Romantikern namentlich war das Wort im Schwange. Bei Goethe und Schiller fehlt das Wort, aber die Sache ist da, wenn man das Wort im rechten Sinn nimmt, in dem, wie er der Kunst eine gesunde Eigenschaft ist. Die Ironie muß ein Negatives sein für das Negative, eine hebende Kraft für die niederdrückende Last der Leidenschaft. Die Ironie ist das Gesegliche für das Willkürliche, die Einheit für das Mannigfaltige, das Bestehende für das Vergehende, die metrische Fassung für die rhythmische Vielgestaltigkeit, die vernünftige Nothwendigkeit im scheinbar Zufälligen. Im Weltganzen, im physischen wie im moralischen ist wohl alles Zufällige in einem Nothwendigen enthalten, aber eben nur im Ganzen: Das Einzelne für sich kann immer als Zufälliges erscheinen, als vergänglich und nichtig. Jedes Kunstwerk muß aber für sich ein Ganzes in sich geschlossenes sein, das keine Zufälligkeiten zulassen kann, die würden auf Etwas außer ihm deuten; es soll aber aus sich selbst sich entwickeln, oder doch so geworden erscheinen. Von Willkür oder Eigensinn des Künstlers darf uns nichts entgegentreten, auch nicht ein originell oder apart sein wollen. — Aber es ist auch nicht hinreichend, daß Eins mit dem Andern zusammenhänge in den Theilen des Ganzen, das Erste mit dem Zweiten, das Zweite mit dem Dritten; auch das Erste und Zweite mit dem Zweiten und Dritten, mithin auch das Erste mit dem Dritten will Zusammenhang und Einheit haben. Das ist für das Innere, für das Aeußere aber noch nicht genug. Wenn Einer sagt: „Gott sieht das Herz“ — so sagt Schiller darauf „Eben weil Gott nur das Herz sieht, so Sorge dafür, daß auch wir

etwas Erträgliches sehen". — Jenen organischen Zusammenhang hat unser körperliches Innere auch, die Natur hat sich aber nicht begnügt, diesem Innern eine angepasste Hülle zu geben zum Abschluß gegen die Außenwelt und das für eine Gestalt gelten lassen zu wollen; sie hat dem unsymmetrischen Innern ein symmetrisches Aeußeres gegeben. Der Architect läßt nicht durch das innere öconomische Bedürfniß allein seine Façade bestimmen, macht hier oder dort ein Fenster, hier einen Vorsprung, dort eine Vertiefung, wie es, durch das Aeußere unmotivirt, sich durch das Innere vielleicht zweckmäßig ergeben würde. (Wiewohl man an mittelalterlichen Bauten, wo sie vorkommen, eben solche Irregularitäten wohl als romantisch reizvoll gerade rühmen hört, was sie auch sein können, wenn man das nicht mit Schönheit verwechselt, die überhaupt den Reiz sehr unterordnet —). Er gibt uns ein selbständiges Aeußeres, das den Charakter des Innern im Ganzen trägt und ausspricht, eine metrische Fassung für die rhythmischen Vorgänge des Innern. Wie es die Natur thut bei den animalischen Gestalten, die etwas Höheres sind als die gewiß sehr reizvollen vegetabilischen, die nur Rhythmus, aber kein Metrum haben, in denen nur Fortgang, aber kein Zurückgang in sich selbst, keine Abgeschlossenheit ist, deren Gefühl nicht zu Verstande kommt, daß Selbstanschauung, Vernunft daraus werden könnte.

M. S.

Leipzig, den 31. October 1865.

Lieber Wehner!

. . . Daß Sie sich mit Rossini (in Paris) so gut befunden haben, freut mich sehr und ich kann mirs denken. Der ist immer so rund und es ist bei ihm immer geworden, was er machen wollte; da muß man sehr weit zurückgehen, wenn man irgend etwas noch Unfertiges finden will. Sehr bald ist dann alles wie gewachsen. Nach Geschriebenem klingt es nun gleich gar nicht, oder es geht doch auf dem Wege durch den Schreibarm von der Unmittelbarkeit des Gedankens nicht das Mindeste verloren. Was ist's, auch bei besseren deutschen Componisten, oft für eine Mühseltigkeit, zu überwinden, was sie hineingearbeitet haben. Man möchte, wenn sie so viele Wochen an einer Composition zugebracht, ihnen so viel Monate noch zurathen, die Arbeit wieder herauszuarbeiten, daß es wenigstens schiene, als wärs ihnen nicht sauer geworden. Wo kommt bei Rossini wohl etwas vor, wo Factur zu überwinden wär; und doch ist sie oft sehr bedeutend da — es ist aber dann nicht Contrapunkt zu einem Cantus firmus, nicht Hinz- oder Entgegengesetztes, sondern der Gegensatz selbst ist es, der als Eins hervorgegangen ist und in der Einheit wirkt. In Webers Biographie kommt es recht viel vor, wie er

den Rossini gering geachtet, ja wie er ihm durch und durch unausstehlich war. Das ist nun eben Webers schwache Seite und wie ein Paar Reimzeilen beim Dichter Vogau sagen: „Leser, wie gefall ich Dir? — Leser, wie gefällst Du mir? —“ so kann das Letztere auch Rossini zum Weber fragen. Wo Rossinis Stärke, ist gerade Webers Schwäche: in der Ganzheit, in der Zusammengehörigkeit der Theile, daß Hofmann schon sagte, Weber wisse so oft zu seinen melodischen Vordersätzen den Nachsatz nicht zu finden. Ich glaube, daß Rossini vielmehr das Positive, das Gute von Weber zu erkennen und zu schätzen gewußt hat, als Weber das Positive im Rossini zu erkennen mußte. Man wird Webers Geniales nicht verkennen; er hat manches frische Element in die neue Musik gebracht. Es ist hier nicht von Motiven und vom musikalischen Charakter die Rede, sondern von musikalischer Architektur. Da stehen manche über ihm, die er unter sich glaubt. Und wie das, dem Gesamtbegriffe nach, dem Harmonischen adäquat ist, so ist bei ihm auch eben dieses nicht das Durchgebildete an seiner Musik und kommt dabei wohl auch Dilettantisches vor. Meyerbeer, ein Mitschüler M. Webers, hat das harmonisch Ungründliche seines Lehrers Vogler viel gründlicher beseitigt als Weber. Die gewissen  $\frac{1}{2}$  Harmonien ist man bei Weber nicht ganz los. Meyerbeer ist mit seiner Oper noch durch die italienische Schule gegangen.

M. S.

Leipzig, den 27. December 1864.

Lieber Wehner!

Dem Museum gegenüber steigt jetzt auch der neue Theaterbau herauf, der in 2—3 Jahren vollendet sein soll. Nun sollen sie nur Sänger und Schauspieler dazu machen und ein genügsames Publicum, das nicht unvernünftig Unbedingtes verlangt. Es ist des Stümpers Sache, sagt Kottwitz im Prinzen von Homburg, das Vollkommene leisten und verlangen zu wollen, und ein gutes Publicum zeigt sich nicht im Schmähren und Schlechtfinden, sondern im Gutfinden, im Finden des Guten unter dem Gerungen. Zum Nichtgutfinden des Mangelhaften gehört sehr wenig und man setzt seine Kritik sehr tief, wenn man dabei stehen bleibt und sich darin gefällt; sich wohl noch auf den hohen Standpunkt etwas einbildet. So ist mir auch der neuere musikalische Recensententton sehr zuwider, der uns in Allem und Jedem belehren will, und bringt doch nirgends die Beglaubigung, daß er's um so viel besser weiß; das sollen wir ihm auß's Wort glauben. Wenn Einer lobt, wird jeder, den's betrifft, einen Zweifel nicht haben, daß der Kritiker es versteht. Das muß der Betreffende aber auch beim Tadel zugeben können. Es sind wenige, die wie Richtenberg bei einer schmähenden

Kritik sagen: Ich bin so oft über Verdienst gelobt worden, daß ich mir wohl auch einmal einen unverdienten Tadel kann gefallen lassen. Das ist gar sehr liebenswürdig. . . . . :

M. S.

Leipzig, den 3. Juli 1862.

Lieber Wehner!

Eine liebe Nachricht wars uns, die wir vom Onkel Kohden aus Rom erhielten, daß Sie dort angekommen waren und sich hübsch dort aufhalten konnten und noch dazu in der musikalisch interessanten Osterzeit. Wie der Sirtinengesang gegenwärtig ist, weiß ich nicht — er war auch vor 30 Jahren, da ich ihn hörte, aber nicht zur Oster- nur zur Weihnachts- und tutti santi-, tutte le anime- und tutti preti-Zeit (im November) — er war auch damals nicht so wie man ihn in den Beschreibungen findet, vielmehr ganz anders: von engelhaften oder aeolsharfenartigen Klängen keine Spur, vielmehr ein recht derber, manchmal etwas massiver Vortrag, nicht immer vom schönsten Klang; aber von sicheren Sängern vorgetragen. Ich hatte meine Freude daran und konnte in die Geringschätzung meiner Begleiter, A. A. Klengels und Jwan Müllers (der sich auf seinen Compositionen: „Verfasser der verbesserten Clarinette“ nannte) durchaus nicht einstimmen, die ebenso über die Musik wie über den Vortrag sich enttäuscht fanden. Ich fand auch anders als ich damals erwartet hatte, aber fand doch auch etwas, was man schätzen und sich gefallen lassen konnte. Die Helena will dem Hoftheater-Publicum im zweiten Theil des Faust auch nicht behagen, die wirkliche echte griechische Helena, die der Faust heraufbeschworen hat: sie ist ihnen zu derb, nicht zierlich, nicht graziös genug, sie ist ihnen nicht schön, weil sie anders ist, als sie sich gedacht haben; dafür kann aber die Helena nichts, und die Sirtina nichts, daß die Herren etwas anderes erwartet haben. Was sich und seinen Ruf durch Jahrhunderte gut zu erhalten vermocht, hat wenigstes ebenso viel Recht da zu sein, als ich mit meinen Ohren. Goethe meint, man solle das Alte studiren; daß sichs erhalten, sei Zeuge seines Gehaltes. R. Schumann meint freilich wieder anders, der sagt, man solle nicht bei dem Alten anfangen, sondern das Neueste zum Vorbild nehmen, weil da alles Vorangegangene ja nothwendig schon darin enthalten sein müsse.

Es fehlt für uns den vor- Bach- und Händel'schen Sachen etwas, im Allgemeinen und Ganzen genommen, das sie uns nicht ganz und voll befriedigt genießen läßt; es ist die architectonische Form und die wesentliche Dissonanz, der Septimenaccord. Auf den Grund gegangen würde das Beides sich correlativ zeigen — die Dissonanz der alten Musik ist allein der Vorhalt, bei welchem die Consonanz wesentlich fortbesteht; er löst sich auf, ohne die Grund-

harmonie zu ändern. Im Septimenaccord ist die Consonanz aufgehoben und muß in der Auflösung erst wieder erstehen; es ist das Werden der Consonanz hier das Bedeutende und vom Alter unterscheidende Moment: die vermittelte Consonanz; dort bleibt sie die unmittelbare. Es hat jedes Ding in seiner Vollendung sein Christenthum in sich, wo es heißen muß „durch Kreuz zum Licht“. Und es muß überall eine Scheidung eintreten, wenn die höhere Einheit, die Einheit der Verbindung, der Einigkeit soll resultiren können. So eben auch in der sogenannten Form des Musikstückes, in der sich auch bei der alten Musik noch keine Trennung findet; sie geht in unmittelbarer Einheit fort; die neue verbindet getrenntes und hat vermittelte Einheit. Es ist nicht der Mangel an Dissonanz, aber der Mangel am Bewußtwerden der Consonanz in der Harmonie und im architectonischen Bau der alten Musik, was wir auf die Länge ungenügend an ihr empfinden. Es ist nur das Licht da, das Kreuz fehlt. Aber mein Brief wird wie ein Schulprogramm zu einem Festactus, wo auch in der Rede immer von etwas ganz anderm die Rede ist, als vom Feste des Tages; denn das Vorstehende hängt doch nur locker zusammen mit Ihrer Reise und nur mit einem Punkte derselben. . . . .

M. H.

An L. Köhler in Königsberg.

Leipzig, 27. April 1853.

Geehrtester Herr Köhler!

. . . Das fortgesetzte Interesse, was Sie meinem Buche zuwenden, kann mich nur sehr freuen . . . Wie Sie die Dinge gesund betrachten, würde auch Ihr Weg zum Ziele führen und der Gefährte an Ihnen leicht einen leichtverständlicheren Führer haben. Die Wahrheit ist zu einfach, um leichtverständlich ausgesprochen zu werden. Der einfachste Ausspruch wird zweideutig, es muß ihm wieder abgenommen, wieder hinzugesetzt werden, ins Unendliche fort, wenn er der Wahrheit nahe kommen soll. — Sie fragen, ob ich die Schüler nach meinem System unterrichte. Ich kann Ja und Nein sagen — explicite geschieht es nicht, wohl aber implicite, wie ich auch nicht anders könnte. In einzelnen Fällen zeigt sich wohl auch bei dem Schüler das Verlangen, Gründlicheres zu wissen, mit diesem gehe ich dann etwas näher auf das Princip ein, aber nicht über sein Bedürfnis: es nimmt Einer gerade nur so viel auf als er selbst dazu bringt; was man darüber gibt, geht nur ins Ohr, nicht in die Seele, es findet keinen Boden, fortzuwachsen. Wenn ich aber von einzelnen Intervallen sprechen müßte, von Zweiklängen, consonanten und dissonanten, und von der Auflösung der letzteren, bevor

noch ein Begriff des ganzen Tonartsystems aufgestellt wäre, so wüßte ich keine Erklärungen zu geben und die Vorschriften könnten nur ganz receptartig sein: daß die Septime in der obern Stimme, die Secund in der untern sich abwärts auflöse; das Entgegengesetzte, daß in dem Septime die untere Stimme, in der Secund die obere sich aufwärts bewege, kommt dann allerdings in besonderen Fällen auch vor, aber als „Regel“ könnte nur das erstere aufgestellt werden, letzteres muß als „Ausnahme“ gelten. Das Gesetz ist die Regel und die Ausnahme; das liegt aber nicht auf der Oberfläche, es läßt sich in dem Außerlichen allein nicht nachweisen und aussprechen. — Die Dissonanz ist in der musikalischen Grammatik was der Coniunctiv in der Sprachgrammatik, sie sagt: „ich würde sein“ für „ich bin“. — Einmal nachgewiesen, ist die Sache ein Correctes, Compactes, das nicht jedesmal weiter zu analysiren ist, das als ein Geregeltes in der Anwendung gerechtfertigt besteht. Denn man kann mit der Grammatik nicht sprechen, und wenn man die Grammatik erklären will, so kann es doch nur mit der Sprache geschehen, die durch die Grammatik erst erklärt werden soll. — —

M. S.

Leipzig, den 21. Mai 1861.

Verehrter Herr Köhler!

. . . In jede Intention und Gefühlsebung des Componisten genau eingehen — das thun die Chorhandwerker nicht, und der Director wird sehr zufrieden sein können, wenn er gute Handwerker hat. M. von Weber pflegte zu sagen: „ich suche so zu schreiben, daß es klingt, wie ichs haben will, wenn Jeder im Orchester und Chor nur seine verfluchte Schuldigkeit thut“; und er hat ganz recht, denn mehr ist für die Dauer nicht zu erlangen. Dem Componisten und der Composition zu Liebe thun sie nichts. Es läßt sich für die einzelne Aufführung manchmal etwas Mehreres präpariren und künstlich aufbauen, das fällt aber, wenn ein Stück Repertoirestück wird, bald wieder zusammen. Das gar Subjective der Composition, was die Ausführung durch ein größeres Personal erschwert, ist mir nun auch für das Stück in seiner Eigenschaft als geistliche Musik ein Hinderniß, es in der Kirche aufgeführt zu wünschen. — So glaube ich überhaupt nicht, daß die neueste Stimmungsmusik in ihrem Gefühlsegoismus der Kirche eine recht zuträglich werden könne. Alle musikalische Bedeutsamkeit einer „Graner Messe“ (von List) anerkannt und auf der Composition und dem Componisten beruhen lassend, so macht sich in solcher Compositionsart doch immer der Componist unserem Herrgott gegenüber gar zu breit und wichtig: es fehlt die Demuth, oder wo sie ausgedrückt ist, geschieht es in einer so anspruchsvollen Weise, daß sie sich selbst wieder aufhebt. — Indem ich dieses schreibe, muß ich fortwährend in unseren Probesaal der Thomasschule, der über meiner Wohnung liegt, eine

Preis-Motette von Doles, dem Nachfolger S. Bach's zu hören, die für den nächsten Sonnabend geübt wird. S. Bach hat in seinen Motetten auch oft georgelt, aber der Grundton bleibt doch immer ein kirchlich realer und allgemein mitzufühlender; soviel auch Zeit dazwischen liegt, sprechen sie doch das Volk noch immer mächtig an als echt kirchliche Musik, wenn auch einer andern Zeit. Wo eine Jugend inwohnt, da ist sie, wie ein Wassertropfen im Bernstein, für alle Zeiten flüssig bewahrt. Wo aber ein Anderer es nur so machen will wie sein Vorgänger es gemacht hat, nur dieselbe Ausdrucksweise behält, da kanns leicht leblos werden bei aller Stimmenrührigkeit und Lebendigkeit, und das Zeitliche tritt hervor. Die Nachfolger Bach's sind viel veralteter als ihr Vorbild. Sie wandeln „im behaglichen Troß auf gebessertem Wege hinter des Fürsten Einzug“. An einem geistlichen Bilde von Rubens können wir Composition, Zeichnung und Colorit bewundern, aber von Albrecht Dürer, der Manches davon in geringerem Grade besitzt, ist das echte Innere, das was alles Aeußere übersehen läßt, nicht mehr darin. Ich will damit gar nicht S. Bach mit Albrecht Dürer und die Doles, Homilius, Rolle bis auf Schicht ebensowenig mit dem immer so mächtigen Rubens vergleichen, es würde hier so wenig wie dort passen. Es ist aber in der Musik wie in der Malerei doch immer nur der kirchliche Sinn einer Composition, der sie zur Kirchenmusik machen kann. Es gab in einer Zeit besondere Vorschriften, was in der Kirche vorkommen dürfe, was nicht, etwa wie der übermäßige Septaccord ausgeschlossen sein solle und dergl. — Wenn der kirchliche Sinn einem Componisten den übermäßigen Septaccord nicht dictirt, so soll er wegbleiben, aber dessen Auslassung macht so wenig Kirchenstyl als der Styl dadurch aufgehoben wird, wenn der Accord sich dem kirchlich gesinnten oder gestimmten Componisten zum Ausdruck bietet. Es ist wie der Bruder Martin im Göß von Berlichingen sagt: „'s ist nicht gegen mein Gelübde Wein zu trinken, wenn aber der Wein gegen mein Gelübde ist, trinke ich keinen“. Im Ganzen genommen möchte ich für den Kirchenstyl der einzelnen Textphrase nicht so besondere Bedeutung einräumen, daß sie formbestimmend und eben damit auch formauslösend werden könne — wenn sie in der Farbe, im Colorit ihren Ausdruck finden kann, so wird dadurch der musikalische Fortgang nicht gestört zu werden brauchen, nicht jede neue Phrase ein neues Musikstück, ein Stück im Stück von Stücken werden. Ich möchte eine Gesangsmusik unter allen Umständen gern so, daß sie auch als Musik an sich anhörbar, ich meine musikalisch verständlich sei: so daß jedes Lied mit Worten auch ein „Lied ohne Worte“ sei. Daß ich mit solchem Verlangen sehr antiquirt komme, weiß ich sehr wohl, denn heute will man nicht Musik als Musik, sondern nur musikalische Wortbetonung, die mir wieder gar nicht so hoch anzuschlagen scheint, daß ich, was ich dabei an wirklicher, musikalisch sich selbst tragender Musik verliere, gering achten sollte. „Wib si des Wibes höchsten Nam“ heißt es bei Walther, und wie ihm alle vorzüglichen Eigenschaften doch immer die Weiblichkeit des „Wibes“ über sich haben, so möchte ich auch, daß die Musik vor Allem und über Alles immer musikalisch sei, was gar nicht verhindert, daß sie mannigfaltigst charakteristisch sein könne. Gibt doch des Menschen Antlitz auch von jeder Gefühlregnung, die das Innere bewegt, den vollen Ausdruck

ohne seine organisch bestimmten festen Theile verändern oder versetzen zu können; der Mensch, der Künstler wolle es nicht anders, nicht besser machen wollen als göttlich = natürlich!

M. S.

Leipzig, 13. October 1867.

Lieber verehrter Herr Louis Köhler!

Wenn auch nur kurz, so muß ich Ihnen doch ein Wort des Dankes sagen für Ihre liebe Erinnerung meines Dienstjubiläumstages am 12. Sept. dieses Jahres. Es jedem einzeln zu sagen, wie ich wohl möchte, ist mir nicht möglich; Karten schicken ist mir zu mechanisch. Es bleibt allenfalls zu decimiren, wie wenn bei einer gewonnenen Schlacht jeder zehnte Mann decorirt wird, oder bei einer verlorenen jeder zehnte erschossen; das ist mir zu unpersönlich, da ist's doch humaner, man sucht sich die Betreffenden hervor, was, wenn sie so in erster Linie stehen, nicht so schwer ist, und holt sie scharfschützenhaft heraus. Es waren der Ehrenbezeugungen weit über Verdienst viel. Nicht weniger der gütigen Freundeszeichen. Gott lohn's Allen! Ich nehme etwas herüber für den heutigen Geburtstag, der der 75ste ist. Manche sind frischer zu diesem Tage, Manche haben ihn nicht erlebt, so gleicht sich im Ganzen aus. Als Generation wird gar nur dreißig gerechnet. Nun, wenn einer in den Dreißig den Don Juan gemacht oder die Sifstina, so kann er auch damit zufrieden sein; es kommt auf die großen Zahlen nicht an! Und zur Befriedigung genug gethan zu haben, kommt er doch nicht und wenn er wie Methusalem würde. Es bleibt doch immer nur ein Anfang.

M. Hauptmann.

### Aus Deutsch-Oesterreich.

Die Besprechung der österreichischen Verfassungswirren in den „Grenzboten“ scheint hier und da Befremden erregt, den Schreiber dieser Artikel in den Geruch eines vom Deutschthum Abgefallenen gebracht zu haben. Das bestätigt freilich nur aufs neue, daß es außerordentlich schwierig ist, hiesige Verhältnisse Jemand klar zu machen, der diesen Verhältnissen nicht in irgend einer Weise etwas näher gerückt ist. Wissen doch viele Landesfinder sich in diesem Gewirre staatsrechtlicher und nationaler Beziehungen nicht zurechtzufinden und entbehren noch mehrere die Fähigkeit, die Dinge unter einem anderen als dem beschränktsten Gesichtspunkt der Partei zu betrachten. Recht gebildete Oesterreicher stellen sich z. B. unter der Sächsischen Nationsuniversität, d. i. der Vertretung der Deutschen in Siebenbürgen, eine Hochschule vor und haben keinen deutlicheren Begriff von dem Wesen der Hauscommunione in der Militärgrenze; ein österreichischer Minister, Fürst Felix Schwarzenberg äußerte unmuthige Ueberraschung, als man ihm sagte, daß „die Evangelischen“ in Ungarn sich noch in zwei Confessionen sondern; — dergleichen Züge ließen sich noch manche anführen, die den Ausländer trösten können, wenn es ihm zu schwer fällt, einen klaren Einblick in die inneren Angelegenheiten