



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Welti, Heinrich: Zwei Vorreden : ein Beitrag zur Musikgeschichte und zum Kapitel von der Büchermacherei.

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



Zwei Vorreden.

Ein Beitrag zur Musikgeschichte und zum Kapitel von der Büchermacherei.



aß auf leichtfertige Weise Bücher zusammengeschrieben werden, ist ein so alltägliches Ereignis, eine so allbekannte Thatsache, daß es sich in der Regel kaum verlohnt, ein Wort darüber zu verlieren, zumal da die Irrtümer und Dummheiten, welche sich dank der edeln Thätigkeit der „Kompilatoren“, auf gut Deutsch: Abschreiber, durch ganze Reihen von Büchern fortpflanzen, gewöhnlich doch nur demjenigen Teil der Leser unaufgeklärt bleiben, dem an sich an genauem Wissen und tieferer Erkenntnis wenig gelegen ist. Die Tagesblätter und die Zeitschriften, welche dem großen Publikum oder weitem Leserkreisen dienen, haben daher mit Grund die „Berichtigungen“ und „Ergänzungen“, mit denen namentlich die Spezies Bücherwurm unter den Gelehrten sich wahre Orgien in den Fachblättern leistet, von ihren Spalten ausgeschlossen. Mitunter scheint aber doch die Aufdeckung und Beseitigung solcher erbgeessenen Irrtümer nicht nur ein Recht, sondern eine Pflicht gegen die große Leservelt zu sein, denn während bibliographischer Kleinkram und biographischer Klatsch für das volle Verständnis einer künstlerischen Erscheinung von geringem Belang sind, muß die genaue Überlieferung aller derjenigen Thatsachen und Werke, welche im Verdegang hervorragender Menschen oder in der Geschichte der Künste und Wissenschaften eine entscheidende Rolle spielten, als unerläßliche Forderung auch für Bücher geltend gemacht werden, die nicht so sehr der Forschung als dem allgemeinen Lesen und oft auch nur dem besondern Schreibbedürfnis dienen. Da die Verfasser solcher für die weitere Verbreitung bestimmten Bücher sollten sich Genauigkeit und Klarheit zur ganz besondern Pflicht machen, denn ihre Schriften verbreiten Irrtümer viel rascher und viel weiter und auch auf einem dafür viel empfänglicheren Boden als die wissenschaftlichen Werke und bewirken so das Gegenteil von dem, was sie anstreben und was sie allein zum Dasein berechtigt. Statt der Aufklärung bringen sie nur Verwirrung in die Köpfe und statt der Bildung fördern sie die Halbwisserei. Wie bedenklich aber solche auch immer ist, verächtlicher und verhängnisvoller erscheint sie nie, als wo es sich um die wichtigsten Erscheinungen der Kulturgeschichte handelt, denn hier ist sie ein Undank

gegen die Vergangenheit, ihre Größen und Thaten, und die Folgen, welche sie nach sich zieht, sind nicht nur falsche und ungerechte Beurteilung des Gewesenen, sondern auch Unbilligkeit gegen das Seiende und kurzfristige Voreingenommenheit gegen das Werden. Kurz, alle Vorteile, welche die Kenntniss der Geschichte für das Leben hat, schlagen beim Halbwisser in ihr Gegenteil um.

So wird es denn auch nicht überflüssig erscheinen, wenn hier, in einem Blatte, das sich an die Gebildeten wendet, eine Reihe von Irrthümern aufgezeigt wird, welche durch die Nachlässigkeit oder Unwissenheit mehrerer zum Teil namhafter Schriftsteller verschuldet und verbreitet worden sind, denn das Beginnen wird durch die Bedeutung des Gegenstandes, dem jene seit Jahrzehnten anhaften, gerechtfertigt und hoch über alle philologische Deutelei und Wortklauberei emporgehoben.

Ohne Zweifel nimmt Gluck in der Musikgeschichte wie in der Kulturgeschichte unter den großen Geistern des achtzehnten Jahrhunderts eine der ersten Stellen ein. Er hat durch sein Lebenswerk nicht nur die Oper umgestaltet, sondern vor allem auch der Musik, indem er sie nicht um ihrer selbst willen, sondern vornehmlich zum Ausdruck des Innern schuf und sie so in unmittelbare Beziehung zum Gefühlsleben der Menschheit brachte, eine ganz neue Bahn eröffnet. Er ist daher auch zeitig in den Bereich der Forschung gezogen worden, und wenn auch die Bedeutung seiner Lebensthat für die Stellung und Wirksamkeit der Musik im Geistesleben noch lange nicht verstanden und gewürdigt ist, so sind doch das Wesen und die Folgen seiner Umgestaltung für die Kunstform der Oper von mancher Seite erörtert und beleuchtet worden. So lieferte, nachdem J. G. Siegmeyer 1822 durch eine Übersetzung der im Jahre 1781 vom Abbé Leblond gesammelten *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la Musique par M. le Chevalier de Gluck* den Deutschen die Hauptquelle über diesen wichtigen Gegenstand erschlossen hatte, Anton Schmid im Jahre 1854 die erste, durch die Masse des darin mitgetheilten urkundlichen Materials grundlegende Biographie des großen Meisters. Ihm folgte der Beethovenbiograph Adolf Bernhard Marx mit seiner in der musikalischen Betrachtung tiefer gehenden, in der historischen Darstellung weiter ausgreifenden, aber nicht überall zuverlässigen und den konstruktionsfüchtigen Kunstphilosophen allzu oft verrathenden Arbeit: „Gluck und die Oper“ (Berlin, 1863; 2 Bände). Auf diesen beiden Büchern und der 1872 erschienenen hübschen Schrift: *Gluck et Puccini* des Voltaireresforschers Desnoiressterres beruht sowohl die wenig bedeutende Gluckbiographie August Reissmanns (Berlin, 1882) als die ebenso verbissene wie einseitig beschränkte Tendenzschrift des Herrn Bitter: „Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagners Kunstwerk der Zukunft“ (Braunschweig, 1884).

Welch eine Summe von Arbeit! Und doch, in keinem dieser Bücher — es klingt unglaublich, aber es ist wahr — ist der Wortlaut der wichtigsten

Urkunden, die wir über die Reformation der Oper besitzen, vollständig und richtig überliefert; die beiden berühmten Vorreden zu *Alceste* (1769) und zu *Paride ed Elena* (1770), in denen Gluck seine Grundsätze und Ziele selbst klar darlegt und die somit für das Verständnis seines Lebenswerkes von der allerhöchsten Wichtigkeit sind, wurden sogar durch die Gluckbiographen (in diesem Falle doch wohl diejenigen, von denen man die größte Zuverlässigkeit zu erwarten berechtigt ist) nur entstellt und unvollständig zur Kenntnis gebracht.

Es bedarf wohl keiner weitem Worte, um diese Thatsache als argen Mißstand zu bezeichnen, wohl aber sollen einige Beispiele unsre Behauptung erhärten und die übeln Folgen jener Oberflächlichkeit und Nachlässigkeit andeuten.

Das neueste Werk, das Glucks Vorreden einem weitem Leserkreise zum Zwecke geschichtlicher Belehrung mittheilt, ist die „Dramaturgie der Oper“ von Heinrich Vothhaupt. Ein geistvoller, kenntnisreicher Schriftsteller, ein verdienstliches Unternehmen, gewiß, aber man sehe, wie dem armen Gluck da mitgespielt wird. Auf Seite 38 f. findet man die Vorrede Glucks zu „*Alceste*.“ Sie ist ein „Meisterwerk,“ hat kurz zuvor Herr Vothhaupt mit Recht gesagt, aber wer sie in seiner Fassung liest, möchte doch, wenn er scharf denkt, daran zu zweifeln beginnen, daß niemals ein Musiker über seine Kunst „lichtvoller“ geurteilt habe als Gluck. Uns wenigstens sind folgende Sätze recht unklar und widerspruchsvoll erschienen: „Ich habe mich daher wohl in Acht genommen, einen Sänger in einer lebhaften Stelle des Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell absingen zu lassen oder ihn in der Mitte seiner Erzählung bei einem günstigen Vokal aufzuhalten, sei es, um ihm entweder Gelegenheit zu geben, seine schöne Stimme in einer langen, künstlichen Passage zu zeigen, oder Zeit zum Odemschöpfen zu lassen, einen Orgelpunkt anbringen zu können. Ferner hab ich mir nicht erlaubt, zu schnell auf den zweiten Teil einer Arie überzugehen, wenn er auch noch so ausdrucksvoll und erheblich war, oder, wie es in der Regel geschieht, die Wörter vier- bis fünfmal zu wiederholen, sie eher zu endigen, als der Sinn es erforderte, und es dem Sänger leicht zu machen, nach seinem Geschmack Variationen und manierirte Passagen anbringen zu können.“

Steckt in dem ersten Satz nicht ein Widerspruch, ganz abgesehen davon, daß die Übertragung von Ausdrücken der Instrumentalmusik auf das Gebiet des Gesanges verwirrend wirkt? Und nun gar der zweite Satz! Wer vermag den logischen Gedankengang aus diesem Labyrinth von Worten herauszufinden? Gluck hat aber auch gar nicht so geschrieben. Die betreffende Stelle lautet im Original, nach dem Abdruck in der ersten Ausgabe der *Alceste*-Partitur (In Vienna, nella stamperia aulica di Giovanni Tomaso de Trattner 1769): *Non ho voluto dunque ne arrestare un attore nel maggior caldo del dialogo per aspettare un noioso ritornello, ne fermarlo a mezza parola sopra una vocal favorevole, o a far pompa in un lungo passaggio dell' agilità di sua*

bella voce, o ad aspettar che l'Orchestra li dia tempo di racorre il fiato per una cadenza. Non ho creduto di dover scorrere rapidamente la seconda parte d'un Aria quantunque forse la più appassionata, e importante per aver luogo di ripeter regolarmente quattro volte le parole della prima, e finir l'aria dove forse non finisce il senso, per dar comodo al Cantante di far vedere, che puo variare in tante guise capricciosamente un passaggio. Dies ist, trotz des offenbaren Druckfehlers (quantunque forse statt fosse) verständlich; es heißt auf Deutsch: Ich habe es also vermieden, sowohl einen Darsteller in der höchsten Erregung des Dialogs zu unterbrechen, um ein langweiliges Ritornell (d. i. ein Zwischenspiel des Orchesters) abzuwarten, als auch ihn mitten in einem Worte auf einem günstigen Vokal aufzuhalten, damit er in einer langen Passage mit der Beweglichkeit seiner schönen Stimme prunken oder abwarten könne, daß ihm das Orchester Zeit gebe, um Atem zu schöpfen für eine Kadenz. Ich habe nicht geglaubt, über den zweiten Teil einer Arie, obwohl er der leidenschaftlichere und wichtigere ist, rasch hinwegzueilen zu dürfen, um Gelegenheit zu finden, wie üblich die Worte des ersten viermal zu wiederholen, und die Arie da zu endigen, wo vielleicht der Sinn u. des Textes noch nicht zu Ende ist, um dem Sänger zeigen zu lassen, daß er eine Passage in so und so viel Weisen launisch variiren könne.

Man sieht, in dem letzten Satz sagt Gluck gerade das Gegenteil von dem, was Vultzhaupt ihn sagen läßt, indem er allzu sorglos das veraltete und überdem nur auf eine französische Übersetzung zurückführende Buch von Siegmeier ausschreibt. Aber freilich, er wäre nicht besser gefahren, wenn er sich an Marx gehalten hätte, der wie Reißmann sich mit einem Abdruck der ebenfalls ziemlich fehlerhaften Übersetzung Anton Schmid's begnügt. Gleich im folgenden Absatz, der von Glucks Anschauung über die Instrumentation handelt, hätte er nur Unsinn gegen Unsinn eingetauscht. Allerdings ist eine genaue, dem Sinn wie dem Wortlaut entsprechende Übersetzung dieser Stelle nicht leicht, und selbst A. Jansen (Jean Jacques Rousseau als Musiker; Berlin, 1884) und W. Langhans (Geschichte der Musik; 1887), die einzigen unter den neuern Forschern, welche die Vorrede nach dem Urtext übertragen haben, scheinen Gluck nicht recht verstanden zu haben. Er beginnt ganz klar: „Ich habe die Ansicht, daß die Symphonie die Zuschauer auf die darzustellende Handlung vorzubereiten, gewissermaßen deren Inhaltsangabe zu bilden habe“ und fährt fort: che il concerto degl' Istrumenti abbia a regolarsi a proporzione dell' interesse, e della passione, e non lasciare quel tagliente divario fra l'aria, e il recitativo, che tronchi a contra senso il periodo, ne interrompa mal' a proposito la forza, e il caldo dell' azione. Dies ist von allen Übersetzern teilweise mißverstanden worden. Schmid, Marx und ihre Gefolgsmänner lassen Gluck vor einem „zu großen Zwischenraum zwischen dem Rezitativ und der Arie“ mahnen. Jansen übersetzt: „und dabei muß man es vor allem

vermeiden, daß sich das Orchester mit schneidigem Widerspruche zwischen die Arie und das Rezitativ in den Gesangsvortrag eindränge" und Langhans redet gar von dem „üblichen Zwischenpiel zwischen Rezitativ und Arie, welches dem Sinne der Dichtung widerspreche und die Kraft und Wärme der Handlung aufhebe," und daher „unter allen Umständen zu vermeiden" sei. „Unter allen Umständen" hat hier Herr Langhans den Meister seine Anschauung schroffer aussprechen lassen, als dieser es in der That gethan hat. Uns aber scheint, daß er sogar den Vorredner zur „Alceste" in den schroffsten Widerspruch zum Schöpfer dieser Oper gebracht hat, denn ein Blick in die Partitur zeigt, daß Gluck es keineswegs unter allen Umständen vermied, Arie und Rezitativ durch ein Orchesterzwischenpiel zu verbinden. Gluck hat aber auch gar nicht gegen übliche Zwischenpiele, gegen „einen zu großen Zwischenraum zwischen Arie und Rezitativ" u. dergl. sich ausgesprochen, sondern gegen quel tagliante divario, das heißt doch wohl „jene schroffe Verschiedenheit" und bezieht sich nach unserm Dafürhalten auf den grellen Abstand zwischen dem secco behandelten Rezitativ und der vom vollen Orchester begleiteten Arie der alten Oper, jenen auffälligen Unterschied in der Ausdrucksweise, der in der That den Gang der Rede widersinnig durchschneidet und Kraft wie Feuer der Handlung zu ungelegener Zeit unterbrach. Gluck eifert an dieser Stelle gegen jenen Mangel an stilistischer Einheit, dem er in seinen reformatorischen Werken, vom „Orpheus" an, durch eine reichere instrumentale Ausgestaltung der Rezitative abzuhelpfen suchte. Es wäre auch in der That seltsam, wenn der große Reformator „die Verarbeitung des Rezitativs aus dem alten secco in die dramatisch fortschreitende musikalische Aktion," welche ihm von allen Biographen und Historikern als eine der gewichtigsten Neuerungen hoch angerechnet wird, in jener streitbaren, seine Grundsätze darlegenden Vorrede zu erwähnen vergessen hätte.

Waren dies Übersetzungsfehler, welche das Verständniß dieser wichtigsten Urkunde über Glucks Opernreform empfindlich beeinträchtigen mußten, so bietet dagegen der Schlußabschnitt der Übertragung Anton Schmidts und seiner Nachschreiber einen Zusatz, der streng genommen als eine, wenn auch wahrscheinlich unbewußte, litterarische Fälschung bezeichnet werden muß. „Als der berühmte Verfasser der Alceste, Herr von Calzabigi, meinen Plan eines lyrischen Dramas durchführte," läßt Schmid seinen Helden schreiben und sich damit den Ruhm sichern, als erster die Notwendigkeit einer Umgestaltung der alten italienischen Oper erkannt zu haben. Allein dagegen sprechen nicht nur Calzabigis spätere Aussagen, sondern vor allem auch Glucks eigne Worte in seinem Briefe an den *Mercure de France* vom Februar 1773, worin geradezu dem Textdichter das Hauptverdienst zuerkannt wird, da er allein es war, der es Gluck ermöglichte, die Quellen seiner Kunst strömen zu lassen. In Wirklichkeit hat der große Meister der Töne die obigen Worte auch gar nicht geschrieben, sondern der bekannte furor biographicus eines seiner Verehrer hat sie in die Vorrede eingeschmuggelt.

Grenzboten II. 1888.

35

Noch viel zahlreicher und ergöglicher sind die Fehler, welche sich in die Übersetzung der weniger bekannten, aber ebenso wichtigen Vorrede zu „Paris und Helena“ eingeschlichen und dank der Nachlässigkeit und Gedankenlosigkeit durch ganze Büchergeschlechter fortgeerbt haben. Wir werden uns hüten, sie alle hier zu verzeichnen, die Aufzählung würde die Langmut des Lesers erschöpfen. Nur zwei der dümmsten Fälle sollen zur Charakteristik und zur Rechtfertigung unsers scharfen Tadel's noch rasch beleuchtet werden.

Gluck beklagt sich, daß irgend ein kritischer Grünschnabel von einer giudiziosa negligenza o forse d'un error di stampa profitirt habe, um diesen error als eine unverzeihliche Sünde gegen die Mysterien der Harmonielehere zu verurteilen. Und wie übersetzen unsre Gluckbiographen diese Stelle? Aus dem error di stampa, was zu Deutsch Druckfehler heißt, machen sie „einen falschen Eindruck,“ und der Unsinn ist fertig. Nun aber gar folgender Satz: „Es ist gewiß, daß es den andern Künsten nicht glücklicher ergeht, und daß man über sie mit ebenso wenig Gerechtigkeit und Einsicht urteilt, und Ew. Hoheit werden leicht den Grund erraten, daß, je mehr man sich bestrebt, die Vollkommenheit und die Wahrheit zu erreichen, die Richtigkeit und die Genauigkeit desto nötiger wird.“ Heißts da nicht: Erkläre mir, Graf Drindur? Oder wer vermag aus diesen Worten einen logischen Gedanken herauszulesen?

Wir wollen uns nicht lange mit der Enträtselung dieses Wirrwarrs aufhalten. Unsre Bemerkungen werden zur Genüge bewiesen haben, daß eine völlig neue Übertragung der beiden wichtigen Schriftstücke not thut, und der Inhalt der bedeutsamen Urkunden wird es ohne Zweifel rechtfertigen, wenn wir es hier versuchen, eine solche zu liefern.

1. Widmungsschreiben zu „Alceste.“

Königliche Hoheit! Als ich daran ging, die Musik der „Alceste“ zu schaffen, nahm ich mir vor, sie gänzlich zu säubern von allen jenen Mißbräuchen, welche, sei es durch die schlecht angebrachte Eitelkeit der Sänger, sei es durch die allzu große Gefälligkeit der Tonsetzer, eingeführt wurden und seit so langer Zeit die italienische Oper entstellen und aus dem feierlichsten und schönsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste machen. Ich war bedacht, die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Dichtung zu dienen für den Ausdruck und für die Situationen der Fabel, ohne die Handlung zu unterbrechen oder sie durch unnütze, überflüssige Verzierungen zu verzögern, und ich glaubte, sie müsse dasselbe bewirken, wie auf einer ganz richtigen und wohlgeordneten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben und der gut gewählte Gegensatz der Lichter und Schatten, welche dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne deren Umrisse zu verändern. Ich habe es also vermieden, sowohl einen Darsteller in der höchsten Erregung des Dialogs zu unterbrechen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, als auch ihn mitten in einem Worte auf einem günstigen Vokal aufzuhalten, damit er in einer langen Passage mit der Beweglichkeit seiner schönen Stimme prunken oder abwarten könne, daß ihm das Orchester Zeit gebe, um Atem zu schöpfen für eine Kadenz. Ich habe nicht geglaubt, über den zweiten Teil einer Arie, obwohl er

der leidenschaftlicheren und wichtigeren ist, rasch hinwegzuweichen zu dürfen, um Gelegenheit zu finden, wie üblich die Worte des ersten viermal zu wiederholen und die Arie da zu endigen, wo vielleicht der Sinn noch nicht zu Ende ist, um den Sänger zeigen zu lassen, daß er eine Passage in so und so viel Weisen launisch variiren könne. Kurz, ich habe gesucht, alle die Mißbräuche zu verbannen, gegen die seit langer Zeit der gute Geschmack und die Vernunft sich ereisern. Ich habe die Ansicht, daß die Sinfonia die Zuschauer auf die darzustellende Handlung vorzubereiten, gewissermaßen deren Inhaltsangabe zu bilden habe; daß der Zusammenklang der Instrumente nach Maßgabe des Interesses und der Leidenschaft (nämlich der Handlung) geregelt und daß in der Rede jene schroffe Verschiedenheit zwischen der Arie und dem Rezitativ vermieden werden müsse, damit nicht die Periode widersinnig durchschnitten, noch die Kraft und das Feuer der Szene ungeschickt unterbrochen werde. Sodann war ich des Glaubens, daß meine größte Bemühung sich darauf zu richten habe, eine schöne Einfachheit zu suchen, und ich vermied es, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken. Ich habe die Entdeckung einer neuen Wendung nicht wert gehalten, außer, wenn sie von Natur, durch die Situation und durch den Ausdruck herbeigeführt wurde, und es giebt keine geheiligte Regel, die ich nicht aus freien Stücken zu Gunsten der Wirkung opfern zu dürfen geglaubt hätte. Dies sind meine Grundsätze. Zum Glück eignete sich für mein Vorhaben das Textbuch aufs herrlichste, in welchem der berühmte Verfasser, einen neuen Plan für das Dramatische ersinnend, die blühenden Schilderungen, die überflüssigen Bilder, die lehrhaften und kalten Moralsprüche durch die Sprache des Herzens, kräftige Leidenschaften, fesselnde Situationen und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt hat. Der Erfolg hat meine Grundsätze gerechtfertigt, und der allgemeine Beifall in einer so aufgeklärten Stadt hat klar bewiesen, daß die Einfachheit, die Wahrheit und die Natürlichkeit die großen Grundlagen des Schönen in allen Schöpfungen der Kunst sind. Bei alledem habe ich, trotz des wiederholten Ansehens der achtenswerthesten Personen, diese meine Oper durch den Druck zu veröffentlichen, das ganze Wagnis gekannt, das derjenige begeht, der so weitverbreitete und tiefgewurzelte Vorurteile bekämpft, und ich sah mich in der Notwendigkeit, mich mit dem mächtigen Schutze Ew. kgl. Hoheit zu waffnen, indem ich die Gnade erbitte, dieser meiner Oper Höchstdero erlauchten Namen, der mit so gutem Grunde die Stimmen des aufgeklärten Europas auf sich vereinigt, vorsehen zu dürfen. Der erhabene Schützer der schönen Künste, der über eine Nation herrscht, welche den Ruhm hat, sie aus der allgemeinen Bedrückung erheben lassen und in jeder die größten Muster geschaffen zu haben, in einer Stadt, welche allzeit die erste war, das Joch der gemeinen Vorurteile abzuschütteln, um der Vollendung Bahn zu brechen, kann allein die Reformation dieses edeln Schauspielers unternehmen, an dem alle Künste so großen Anteil haben. Wenn das geschieht, wird mir der Ruhm bleiben, den ersten Stein bewegt zu haben, und dieses Zeugnis Höchstdero hoher Protektion, das mir die Gelegenheit giebt, mich zu erklären etc.

2. Widmungsschreiben zu „Paris und Helena.“

Hoheit! Indem ich Ew. Hoheit diese meine neue Arbeit widme, suche ich weniger einen Schützer als einen Richter. Ein gegen die Vorurteile der Gewohnheit gewaffneter Geist, ausreichende Kenntnis der großen Grundbegriffe der Kunst, ein nicht sowohl an den großen Vorbildern als an den unveränderlichen Grundlagen des Schönen und Wahren gebildeter Geschmack: das sind die Eigenschaften, die ich in meinem Mäcen suche und in Ew. Hoheit vereinigt finde. Der einzige

Grund, der mich bewogen hatte, meine Musik der „Alceste“ durch den Druck zu veröffentlichen, war die Hoffnung, Nachfolger zu finden, die sich beeifern würden, auf dem schon eröffneten Wege, angefeuert durch die volle Zustimmung eines aufgeklärten Publikums, die Mißbräuche zu beseitigen, welche sich in die italienische Oper eingeschlichen haben, sie so weit als möglich zur Vollendung zu bringen. Ich habe den Kummer, daß mein Streben bis jetzt vergeblich gewesen ist. Die Kunstkenner und die Besserwiffer, deren Zahl unendlich ist und die dem Fortschritt der schönen Künste das größte Hindernis sind, wüthen gegen ein Kunstverfahren, das, wenn es Fuß faßt, auf einmal alle ihre Ansprüche auf das Recht zu urtheilen wie auf das Vermögen zu schaffen vernichten würde. Man hat geglaubt, nach unvollkommenen, schlecht geleiteten und noch schlechter ausgeführten Proben über „Alceste“ urtheilen zu können; man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnet, die sie auf der Bühne vorbringen könnte, mit derselben Bedachtsamkeit, mit der man einstmals in einer griechischen Stadt ganz aus der Nähe über Standbilder urtheilen wollte, welche bestimmt waren, auf hohe Säulen gestellt zu werden. Ein zartes Ohr hat vielleicht eine Cantilene zu rauh oder einen Uebergang zu schroff und schlecht vorbereitet gefunden, ohne zu bedenken, daß das vielleicht an der Stelle der höchste Ausdruck und der schönste Gegensatz war. Ein Besserwiffer hat sich an eine wohlbedachte Nachlässigkeit oder vielleicht gar an einen Druckfehler gehängt, um ihn als eine unzerzeihliche Sünde gegen die Geheimlehren der Harmonie zu verdammen, und schließlich sprach sich die ganze Versammlung mit Einstimmigkeit gegen eine barbarische und überspannte Musik aus. Es ist wahr, daß mit ähnlichen Gründen über die andern Partituren geurtheilt wird und zwar beinahe mit einiger Sicherheit, nicht zu irren. Aber Ew. Hoheit ersehen sofort die Ursache hiervon. Je mehr man nach der Wahrheit und der Vollkommenheit strebt, desto nötiger sind die Bestimmtheit und Genauigkeit. Unmerklich sind die Unterschiede, welche Raffael vor der Schar der Duzendmaler auszeichnen und einige Veränderungen am Umrisse, die die Ähnlichkeit eines karikirten Gesichtes, nicht verderben, entstellen das Bildnis eines schönen Weibes gänzlich. Es braucht gar nichts, damit aus meiner Arie im „Orpheus“: „Ach, ich habe sie verloren,“ wenn nur etwas in der Art des Vortrags geändert wird, ein Saltarello der Burattini werde. Eine Note mehr oder weniger gehalten, ein vernachlässigter Nachdruck im Tempo oder in der Tonstärke, ein Vorschlag am unrechten Ort, ein Triller, eine Passage, ein Lauf kann eine ganze Szene in einer solchen Oper verderben. Solches wirkt entweder gar nicht oder es verschönert höchstens eine Oper üblicher Art. Deshalb ist die Anwesenheit des Tonsetzers bei der Aufführung dieser Art von Musik sozusagen ebenso notwendig wie das Dasein der Sonne bei den Werken der Natur. Er ist schlechterdings deren Seele und Leben und ohne ihn bleibt alles in Verwirrung und Dunkelheit. Doch man muß sich auf diese Hindernisse gefaßt machen, so lange es auf der Welt Leute geben wird, die sich für befugt halten, über die schönen Künste zu urtheilen, weil sie den Vorzug besitzen, ein Paar Augen und ein Paar Ohren zu haben, gleichviel was für welche. Ein zum Unglück allzu gemeiner Fehler der Menschen ist die Sucht, gerade über die Dinge zu sprechen, die sie am wenigsten verstehen; ich habe kürzlich einen der ersten Philosophen des Jahrhunderts sich abmühen sehen, über Musik zu schreiben und als Orakelsprüche

Träume der Blinden, Thorheiten der Romane

vorzubringen. Ew. Hoheit werden das Drama „Paris“ bereits gelesen und bemerkt haben, daß es der Phantasie des Tonsetzers nicht jene gewaltigen Leidenschaften,

jene großen Bilder und tragischen Situationen darbietet, welche in „Alceste“ die Zuschauer erschüttern und so reichlich Gelegenheit bieten zu großen Wirkungen der Harmonie. Deshalb wird man gewiß nicht dieselbe Kraft und Stärke in der Musik erwarten, wie man in einem Bilde mit hellem Lichte nicht dieselbe Kraft des Hell- und dunkels, noch dieselben gewählten Gegensätze fordern würde, die ein Maler bei einem Vorwurf anwenden kann, der ihm Gelegenheit giebt, ein beschränktes Licht zu wählen. Hier handelt es sich nicht um eine Gattin, welche nahe daran ist, den Gemahl zu verlieren, welche, um ihn zu retten, den Mut findet, unter den schwarzen Schatten der Nacht in einem schauerlichen Haine die Geister der Unterwelt anzurufen, welche noch in ihren letzten Zügen für das Schicksal ihrer Kinder zittern und von einem angebeteten Gatten sich losreißen muß. Es handelt sich um einen liebenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines edeln und stolzen Weibes eine Zeit lang zu kämpfen hat und zum Schluß mit der ganzen Kunst einer erfinderischen Liebesleidenschaft darüber siegt. Ich mußte mich bestrengen, einige Mannichfaltigkeit in den Farben zu finden. Ich suchte sie in der Verschiedenheit des Charakters der beiden Nationen, der Phrygier und der Spartaner, und setzte den rauhen und wilden der einen in Gegensatz zu dem zarten und weichen der andern. Ich habe geglaubt, der Gesang, da er in der Oper nichts ist als der Ersatz für die Deklamation, müsse in Helena die angeborne Rauheit der Nation nachahmen, und ich habe gedacht, daß um diesen Charakter in der Musik zu wahren, man es mir nicht als Fehler anrechnen würde, daß ich mich einige male bis zum Alltäglichen herabgelassen habe. Wenn man die Wahrheit sucht, muß man sich nach dem Vorwurf, den man unter den Händen hat, richten, und die größten Schönheiten der Melodie und Harmonie werden zu Fehlern und Unvollkommenheiten, wenn sie nicht am Plage sind. Ich hoffe von meinem „Paris“ keinen bessern Erfolg als von „Alceste“, was die Absicht betrifft, unter den Tonkünstlern den gewünschten Umschwung hervorzubringen, auch sehe ich immer größere Hindernisse voraus, aber deshalb werde ich nicht aufhören, immer neue Versuche zum guten Zwecke zu machen, und wenn ich die Zustimmung Ew. Hoheit erhalte, werde ich zufrieden wiederholen: *Tolle siparium; sufficit mihi unus Plato pro cuncto populo* (d. h.: „Nimm den Vorhang weg; mir genügt der eine Plato statt des ganzen Volkes“).

Wien, den 30. Oktober 1770.

Damit wollen wir vom Leser Abschied nehmen, jedoch nicht ohne zu betonen, daß wir die Mängel, die diesen Übertragungen anhaften und anhaften müssen, weil es sich für uns in erster Linie um möglichste Genauigkeit und Vermeidung freideutender Umschreibungen handelte, ebensowenig verkennen, als wir im allgemeinen die wissenschaftlichen Verdienste eines Schmid, Marx, Langhans, Jansen und Bultaupt, deren Zuverlässigkeit wir in diesem besondern Falle wegen der Wichtigkeit der Sache beanstanden mußten, unterschätzen und unterschätzt wissen möchten, und daß uns jede Belehrung erwünscht sein wird und ihre Verwertung finden soll.

München.

Heinrich Wetti.

