

der gegenwärtigen Entwicklungsstufe, dieser nationalen Wendung an. Wagner hat darin das zunächst Nothwendige gegeben, das gegenwärtige Ideal ergriffen. In der Behandlungsweise aber hat er einen viel größeren Spielraum eröffnet, und zwar in einem weit universelleren Sinne. Das Kunstwerk der Zukunft ist ja durchaus nicht an derartige Stoffe ausschließlich gebunden, eben so wenig als die Wagner'sche Individualität allein für dasselbe Maß gebend ist. Das Kunstwerk der Zukunft trägt in sich die Fähigkeit, den verschiedensten Individualitäten und Nationalitäten zum Ausdruck zu dienen, und diese erste Erscheinungsform in den Wagner'schen Werken ist darum nicht als die einzige zu betrachten, nicht zu verwechseln mit Dem, was die Zukunft selbstständig und abweichend schaffen wird.

So hat Wagner im Allgemeinen theoretisch Bahn gebrochen, indem er durch das Kunstwerk der Zukunft aller künstlerischen Productivität einen Schauplatz unerschöpflicher Tätigkeit eröffnet hat. Praktisch, im unmittelbaren Kunstschaffen, hat er den ersten Schritt zur Verwirklichung hin gethan. Er ist der Mann der Zeit, was seine Stoffe betrifft, aber es werden weiterhin Epochen kommen, wo andere Stoffe diese verdrängen. Bezuglich der künstlerischen Behandlung dieser Stoffe aber, so hat Wagner den Weg gezeigt und betreten, auf dem fortan weiter zu schreiten ist. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, daß diese Behandlungsweise eine feste Norm sei, von der nicht abgewichen werden dürfe. Andere Stoffe werden auch, ob schon immer unter Anerkennung der wesentlichen Voraussetzungen, eine veränderte Behandlungsweise erleiden. Somit erledigt sich, wie ich glaube, Raff's Einwand zu allseitiger Zustriedenheit. Es ist richtig, — auch Uhlig hat dies ausgesprochen, — daß Tannhäuser und Lohengrin z. B. in Paris kein Glück machen würden, und in so weit ist Raff's Einwand treffend. Dies kann jedoch zunächst auch gar nicht die Absicht sein. Erst müssen wir mit uns selbst fertig werden, bevor wir an Weiteres denken können. Das wahre Weltbürgerthum besteht nicht in charakterlosem Hins- und Herschwanken, wie es die deutsche Geschichte bis jetzt so oft gezeigt hat, es erhebt sich allein auf der Grundlage des nationalen Bewußtseins. Dies ist, was im tiefsten Grunde fest und sicher vorhanden sein muß, ehe die wahrsame Universalität erreicht werden kann. So ist Wagner's Kunst jetzt eine nationale, dem Kunstwerk der Zukunft aber, was durch jene vorbereitet wird, wohnt eine Universalität bei, die gerade es, meiner Ansicht nach, vorzugsweise in den Stand setzt, alle Nationen um sich zu versammeln, eine Weltkunst hervorzurufen.

Das Nächste war, daß das Verhältniß der Sonderkunst zum Gesamtkunstwerk zur Sprache gebracht werde. Es ist dies Verhältniß zur Zeit so sehr der Gegenstand abweichender Ansichten und Zweifel, daß man kaum mit Gewandt über die neue Richtung sprechen kann, ohne daß Widerspruch nicht auch so gleich hervorträte. Erst nach erfolgter Feststellung dieses Verhältnisses ist es möglich das Nähere über die Art und Weise der Vereinigung zur Sprache zu bringen. Deshalb fordere ich zunächst zum Austausch der Ansichten über diesen Gegenstand auf. Habe ich, indem ich darlegte, wie ich die Sache zur Zeit verstehe, auch nur erreicht, Andere zu weiterer Erörterung angeregt zu haben, so glaube ich, daß damit schon ein Schritt vorwärts gethan ist.

Bertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, Oper von Richard Wagner“ in den „Grenzboten“

Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Zweiter Brief.

Mein Herr! Ich habe am Schlusse meines letzten Briefes Ihrer untergeschobenen Angabe entgegen das wahre Wesen des Wagner'schen Kunststiles bezeichnet, und stehe im Begriffe über dessen Stoff und seine Behandlung daßjenige zu erörtern, was zu Widerlegung der in Ihrem Aufsatz nun unmittelbar folgenden Ansichten nöthig ist. Da ich dies thue, erlaube ich mir Ihnen zu erklären, daß ich durchaus nicht zu jenen Wagnerrittern gehöre, welche in unmöglichlicher Anbetung ihres Ordensstifters schlechtding's der Meinung sind, Wagner stehe über aller Kritik, und seine Schöpfung sei eine Neuerung, die nur so als fertige geharnische Athene aus seinem Beuskopfe volitigirte. Ich habe mir im Gegentheil die Mühe, Wagner zu kritisiren, nicht gereuen lassen, und ungläubig wie ich nun einmal bin, habe ich mich gehütet von ihm irgend etwas an meine Ueberzeugung zu vermitteln, was ich nicht vorher einer gänzlich vorurtheilsfreien Untersuchung unterworfen hätte. Was ich mir jedoch so angeeignet, ist mittheurer geworden, als es denen sein kann, die es bequem hinnahmen, um es vielleicht ebenso leicht wieder wegzuswerfen. Je länger und ernster ich nun seine Theorie prüfe, desto mehr gewahrt ich, daß Wagner nur eine

Mission erfüllte, die in der Kunstgeschichte bereits vor-aussehen war. Sie erlauben mir daher wohl, daß ich die Eingangs angekündigte Erörterung an der Hand von Männern vornehme, deren Wort Ihnen wie mir gleich wertvoll und gewichtig ist, da sie eben zu den wirksamsten Factoren unserer Kunstgeschichte zählen.

Ehe ich die lichtvolle Darstellung Wagner's vom Verhältnisse seines Kunststiles zum Dichtungsvermögen im Allgemeinen und zum Drama als einer besondern Form desselben insbesondere gebe, mößte ich die absolute Berechtigung dieses Kunststiles mit Lessing bevorworten, welcher sich über denselben folgendermaßen ausspricht:*) „Die Vereinigung willkührlicher auf einander folgenden Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organen zu gleicher Zeit gesagt und hervorgebracht werden können. Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheint. — Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indes nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur noch zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gesellschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß.“ — Man kann nicht deutlicher sprechen als hier Lessing, und ich werde Gelegenheit haben später auf dieses Fragment zurückzukommen, welches mich tief beklagen läßt, daß es nicht mit jener Schärfe zur vollständigen Ausführung gelangt ist, die dem großen Kunstphilosophen so vorzüglich eigen war. Es sei indessen als ein Wegweiser für jene winzigen Kritikerlein, welche im Gefühle ihrer eigenen bodenlosen Sterilität den Wagner'schen Kunststyl als eine Monstrosität verschreien zu dürfen glauben, hierher gesetzt. Hören Sie nunmehr die genaue Auseinandersetzung Wagner's von dem Verhältnisse jenes Kunststils zum Dichtungsvermögen im Allgemeinen und zum Drama als einer Form desselben insbesondere.

*) Fragen: des Laokoon II. Theil.

„Die dichterische Absicht ist nicht eher verwirklicht als bis sie aus dem Verstande an das Gefühl mitgetheilt ist. — Der Verstand, der nur eine Absicht mittheilen will, die in der Sprache des Verstandes vollständig mitzutheilen ist, läßt sich nicht zu einer dichterischen, d. h. verbindenden Absicht an, sondern seine Absicht ist eine zerstehende, auflösende. — Der Verstand dichtet nur, wenn er das zerstreute nach seinem Zusammenhange erfährt, und diesen Zusammenhang zu einem unfehlbaren Eindrucke mittheilen will. Ein Zusammenhang ist nur von einem dem Gegenstande und der Absicht entsprechenden, entfernteren Standpunkte aus übersichtlich wahrzunehmen. Das Bild, das sich so dem Auge darbietet, ist nicht die reale Wirklichkeit des Gegenstandes, sondern nur die Wirklichkeit, die diesem Auge als Zusammenhang erfassbar ist. Die reale Wirklichkeit vermag nur der lösende Verstand nach ihren Einzelheiten zu erkennen, und durch sein Organ, die moderne Verstandessprache, mitzutheilen, die ideale, einzige verständliche Wirklichkeit vermag nur der dichtende Verstand als einen Zusammenhang zu verstehen, kann sie aber verständlich nur durch ein Organ mittheilen, das dem verdichteten Gegenstande als ein verdichtendes auch darin entspricht, daß es ihm dem Gefühle am verständlichsten mittheilt. — Ein großer Zusammenhang von Erscheinungen, aus welchem diese als einzelne einzige erklärbar waren, ist nur durch Verdichtung dieser Erscheinungen darzustellen; diese Verdichtung heißt für die Erscheinungen des menschlichen Lebens Vereinfachung, und um dieser willen Verstärkung der Handlungsmomente, die wiederum nur aus verstärkten Motiven hervorgehen konnten. Ein Motiv verstärkt sich aber nur durch Aufgehen der in ihm enthaltenen verschiedenen Verstandesmomente in ein entscheidendes Gefühlsmoment, zu dessen überzeugender Mittheilung der Wortdichter nur durch das ursprüngliche Organ des inneren Seelengeföhles, die Tonsprache gelangen kann. . . . Die von vorn herein anzustimmende Tonsprache ist daher das Ausdrucksorgan durch welches der Dichter sich verständlich machen muß, der sich aus dem Verstande an das Gefühl wendet und hinsichtlich auf einen Boden zu stellen hat, auf dem er einzige mit dem Gefühle verkehren kann. Die von dem dichtenden Verstande ersehnen verstärkten Handlungsmomente können, ihrer nothwendig verstärkten Motive wegen, nur auf einem Boden zu verständlicher Erscheinung kommen, der an und für sich ein über das gewöhnliche Leben und seinen üblichen Eindruck erhobener ist, und so über den Boden des gewöhnlichen Ausdruckes hervorragt, wie jene verstärkten Gestalten und Motive über die des gewöhnlichen Lebens hervorragen sollen.“

Dieser Ausdruck kann aber eben so wenig ein unmenschlicher sein, als jene Handlungen und Motive unmenschliche und unnatürliche sein dürfen. Die Gestaltungen des Dichters haben dem wirklichen Leben in so fern vollkommen zu entsprechen, als sie dies nur in seinem Zusammenhange und in der Kraft seiner höchsten Eregtheit darstellen sollen; und so soll daher auch ihr Ausdruck nur der des erregtesten menschlichen Gefühles nach seinem höchsten Vermögen für die Kundgebung sein. Unnatürlich müßten die Gestalten des Dichters aber erscheinen, wenn sie bei höchster Steigerung ihrer Handlungsmomente und Motive, diese durch das Organ des gewöhnlichen Lebens kundgäben; unverständlich und lächerlich jedoch sogar, wenn sie abwechselnd sich dieses Organes und jenes ungewöhnlich erhöhten bedienten; ebenso wie wenn sie vor unsern Augen den Boden des gewöhnlichen Lebens abwechselnd mit jenem erhöhten des dichterischen Kunstwerkes vertauschten."

Zunächst kommt nun in Frage, welches der Stoff sei, der durch das eben dargestellte Ausdrucksvermögen mitgetheilt werden solle. Lassen Sie mich diesen Stoff vorab von der Höhe derjenigen Formen sehen, welche bis anhin die Gipfelpunkte der Poesie in der modernen Verstandessprache bildeten, das Epos und das Drama, und mich hierzu der Erklärung Göthe's bedienen: „Die Gegenstände des Epos und der Tragödie“, sagt dieser*, „sollen rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein; die Personen stehen am Besten auf einem gewissen Grade der Cultur, wo die Selbstthätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt. Die Sagen aus der heroischen Zeit der Griechen waren in diesem Sinne den Dichtern besonders günstig.“**

*) Ueber epische und dramatische Dichtung. S. Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe über Thell.

**) Ich habe das Original des hier angezogenen Aufsatzes und der daraus bezüglichen Korrespondenz angesehen. Göthe's Anteil fand ich (auf hiesiger Großherzogl. Bibliothek) in einer Copie vorhanden, welche er (ich vermuße beifüß der Herausgabe) eigenhändig revidirt und corrigirt hat. Der Zettel nach zu schließen, womit sie geschrieben sind, scheinen diese Correcturen von beträchtlich jüngrem Datum zu sein, als die Copie selbst. Schiller's Briefe fand ich im Original beigeheftet. Es mußte mir billig auftallen, daß die eben angeführte Stelle eine Veränderung im Drucke erlitten hat, welche das Original nicht enthält; daselbst heißt es nämlich statt: wo die Selbstthätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist: — wo die persönliche Selbstthätigkeit noch beschränkt ist. Man sieht, daß der Sinn durch ich weiß nicht wessen Interpolation um ein Beträchtliches modifizirt ist. In der Copie selbst heißt es am Schluße der citirten Erklärung: „die heroische Zeit der Griechen, die nordische Ritterzeit, der deutsche Mittelstand, der Zustand der Schweiz zu Tell's Zei-

So Göthe, der, wenn irgend ein großer Dichter, die Gabe besaß, das Naturwahre der heutigen Welt in dichterischer Form zur Anschauung zu bringen. Hören Sie nun aber Schiller, ihn den die Sehnsucht nach dem Idealen, dem eigentlichen Darstellungsgegenstand der Poesie schon überall die Gränzen der Verstandessprache und ihrer Objecte zu eng mache. Ich erlaube mir seine Worte da und dort zu glossiren. „Wenn das Drama wirklich durch einen so schlechten Hang des Zeitalters in Schlag genommen wird,“ — er meint damit den Wunsch der heutigen Generation, ihre eigene Geschichte dramatisirt zu sehen, und ihren daher rührenden Hang für das historische und bürgerliche Trauerspiel, das Lustspiel und seine Unterarten, — „wie ich nicht zweifle, so müßte man die Reform beim Drama anfangen, und durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunstlust und Wicht verschaffen. Und dieß deutet mir möchte unter andern am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zu der wahren Kunstuelt des Poeten gehört und also nicht dargestellt sondern blos bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes vertrüten. Ich habe mir diesen Begriff vom Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, aber es scheint mir viel darin zu liegen. Würde der Gebrauch derselben bestimmt, so müßte die natürliche Folge sein, daß die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungss-

ten, wie Manches mag noch zu finden sein.“ So wie der Druck jetzt abgedruckt ist, röhrt er von Göthe's Eingangs der Note erwähnter späterer Revision her. Daß er den deutschen Mittelstand und den Zustand der Schweiz zu Tell's Zeiten fallen läßt, finde ich natürlich, weil hier das Individuum bereits in seinem Verhältnisse zum Staate zur Darstellung gelangen müßte; daß er aber die nordische Ritterzeit ausschließt, kann ich nur aus seinem überwiegend gewordenen Hange zum griechischen Ideal erklären, da das Wesen der beregten Stoffwelt durchaus nicht mit den in der Erklärung gestellten Forderungen in Widerspruch geräth. — Beiläufig gesagt wäre zu wünschen, daß Herr Cotta bei einer neuen Auflage des Briefwechsels auf eine genaue und zuverlässige vergleichende Durchsicht dränge, da in der jetzigen Ausgabe mitunter gar zu große Unrichtigkeiten verommen. Wenn z. B. in Schiller's klar und sehr sauber geschriebenem Original steht: „Für eine Tragödie ist in der Euphenie (Göthe's nämlich) ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerspricht. Jede Wirkung, die ich von diesem Stücke hießt an mir selbst, theils an Andern erfahren, ist generisch poetisch, nicht tragisch gewesen,“ so steht nunmehr im Drucke: „ist generisch, poetisch und tragisch gewesen.“ — Der Gedankenaustausch Göthe's und Schiller's über die tiefsten Fragen der Literatur ist von zu großer Wichtigkeit für die deutsche Intelligenz, als daß er ihr in solcher Verballhornung mitgetheilt sein dürfte.

voller zusammenzöge, und innerhalb derselben desto wirksamer würde. — " Hier ist nun der Ort zu zeigen wie die Wagner'sche Theorie dem sehnüchti gen Orange unserer großen Dichter erlösend entgegenkommt. Die Befangenheit Göthe's abstreifend, welche vertieft in das griechische Ideal überfah, daß das Nein menschliche nicht in diesem Ideale ausschließlich enthalten, sondern als ewig immanent allüberall und immer gefühlsverständlich sein müsse, definiert Wagner „das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbaren Vermögen“ (in sonst vollkommener Uebereinstimmung mit der oben angeführten Erklärung Göthe's) „als die aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigte der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundene und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachte Sage.“ Die symbolische Verdichtung, beziehungsweise Vereinfachung und Verstärkung der Handlungsmomente nun zum Behuße ihres Aufgehens in ein entscheidendes Gefühlsmoment, welche Schiller ahnend ersehnt, giebt Wagner in dem Begriffe der Abbrevirung beziehungsweise Concentrirtung der Handlungsmomente durch das „Wunder“ des Dichters*), welches, ob schon der Zusammenhang des überlieferten dogmatischen Wunders mit dem dichterischen Grunde seiner Ueberlieferung a priori dem speculirenden Verstande alsbald nahe liegt, doch mit diesem dogmatischen Wunder nicht verwechselt werden darf, weil der diesen legten nochmals unterschobene metaphysische Grund gerade das Gegentheil von der Ursache des gedichteten Wunders ist. In welchem Kunstuyle nun ersah Schiller die Möglichkeit der Darstellung seines Ideales? hören Sie wie er von der bereits erwähnten Stelle ab fortschreibt: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bachfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Nachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz“ (guter Schiller, du hastest eine leise Ahnung der kritischen Nachkommenenschaft vom Schlage meines Neunergränzboten) „könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf's Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfänglichkeit; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel,

weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird,“ (er hätte ohne Gefahr schreiben können: geduldet werden muß) „müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“ (Warum die Indulgenz anflehen für einen Stoff, welcher der einzige würdige und berechtigte ist?) *) Habe ich gezeigt, wie die ersten Repräsentanten der spezifischen Poesie über Stoff und Styl des Kunstwerkes gedacht, das Wagner in's Leben rufen will, so bleibt mir nur zu sagen übrig, daß ihnen bei Bebzeiten nicht vergönnt war selbst die dramatische Form zu erhaben, in welcher sie die erschöpfende Kundgebung ihres idealen Inhaltes an das Gefühl zu erzielen vermocht hätten. Göthe wandte sich daher wieder der modernen epischen Form zu und Schiller fuhr fort die historische Tragödie als Unterlage seiner poetischen Intentionen anzusehen in einer Weise, die der Dichter stets

*) Es scheint mir äußerst beachtenswerth, daß einer der erfahrensten Bühnenlenker der Gegenwart, der jetzige Director des Hofopertheaters in Wien, Hr. Gorner, 50 Jahre später, als Schiller dies schrieb, die Zustände noch unverändert fand, und von seinem ganz empirischen Standpunkte aus sich in ähnlicher Weise aussprach (Siehe dessen „Die Oper in Deutschland“ Hamburg. 1849. S. 67). Seien die Angelegenheiten der deutschen Oper geordnet, meint er, so werde sie auch eine Zukunft haben, um so mehr da sie ihm außersehen scheine, „den hochpoetischen Theil dramatischer Bestrebungen in unserm materiellen Jahrhunderte vom Untergange zu retten. Das sogenannte Unwahrscheinliche“ — so fährt er fort — „(Phantastische, Feenhaftes) hat sich von jeher nur auf die Tonkunst gefügt; ihr wird fünfzig auch die Liebesromantik, das rein lyrische Feld anheimfallen, dagegen das recitirende Drama nur auf das Historische, Reflectirende, Zeitgemäße (Politische) auf die Abnormitäten Gesellschaftlicher Zustände (Komische, Parodie, Spitzfindige) auf alles was den Verstand allein in Anspruch nimmt, angewiesen sein wird. So lehrt wenigstens die Erfahrung, abstrahirt aus der deutschen Schauspielproduktion und den geschriebenen Kritik des letzten Decenniums. Die Sentiments der Liebe, die Thräne, die aufsperfernde, großherzige Freundschaft sind nach gerade „unwahrscheinlich“ geworden; sie werden sich in die Oper stülzen müssen! Die Bestrebungen der jungen Talente für das ernste Schauspiel dürften bald kein Publikum mehr finden, das sich durch „Unwahrscheinliches“ von der Bühne herab unterhalten läßt — denn, amüstirt will es immer und überall sein! — Die Elite der Gesellschaft wird den Sturz der Tragödie, des hochpoetischen Drama am allerwenigsten aufhalten; in England ist es längst fashionable gar nicht mehr in's Schauspiel zu gehen; das Théâtre français ist fast nur noch eine Täuschung! Die industriellen Bühnenspiele von Laube, Gutzow, Freitag, Prutz, Hebbel, Lubarsch u. a. zeigen deutlich an, daß das heutige Publikum auf andere Weise angezogen und gefesselt werden müsse, als auf die herkömmliche, nämlich durch das rein lyrische Element. Mit dem bürgerlichen Drama, dem Rühr- und Charakterdrama ist es, wie ich fürchte — vorbei! Die Darstellungskunst wird sich an die dramatischen Eintragsstücken, an Tendenz- und Situationsstücke halten müssen, und was dabei herauskommt, ist unschwer zu errathen, denn der Aufgaben zur Heranbildung neuer Talente werden immer weniger.

*) Siehe die treffliche Darstellung in Wagner's „Oper und Drama“ Bd. 2. Seite 152 und ff.

beim Geschichtsschreiber zu entschuldigen hatte, weil er eben allemal in seiner Poetie das Schöne zur Darstellung bringen wollte, das Historisch-wahre und das Kunstschöne aber zwei so verschiedene Dinge sind, als das wirkliche Leben und das Ideal.

(Fortsetzung folgt.)

G. D. Otten in Hamburg.

„Zu der durch Rungenhagen's Tod erledigten Musikkdirectorstelle an der Singakademie zu Berlin hat der Vorstand den Mitgliedern dieses Instituts drei Candidaten zur Wahl präsentirt: den seitherigen Vice-director der Singakademie Grell, den Organisten und Musikkdirector Hering in Baußen und den Musikkdirector G. D. Otten zu Hamburg, welche Letzteren auch zu Probbedirectionen nach Berlin berufen worden sind. Mit Otten (Hering, der ein tüchtiger Künstler sein soll, kennen wir nicht) hat der Vorstand einen sehr glücklichen Griff gethan, indem sich wohl selten ein Mann findet, der so vollkommen dieser Stelle nach allen Seiten hin gewachsen wäre, als Otten. Durch und durch Musiker, tüchtiger Clavierspieler, erfahrener und gewandter Dirigent, sattelfest in allen Theilen der Tonkunst, eingeweiht in die Geheimnisse der Gesang- und Instrumentalkunst, Kunsthilosoph — wer erinnerte sich nicht mit Vergnügen seiner im verflossenen Winter gehaltenen Vorträge in Hamburg über Musikgegenstände? — gründlicher Kritiker, dabei ein Mann, der sich auch in anderen Fächern tüchtig umgesehen, verbindet er mit einer wahrhaft erhabenden Begeisterung für seine ihm heilige Kunst eine Kraft, Sicherheit und Entschiedenheit in seinem Auftreten, daß man ihn unbedenklich als den Mann bezeichnen kann, der im Stande ist, daß so ehrwürdige Institut der Singakademie vom nahen Verderben zu retten. Ob Otten gewählt werden wird? Sollte nicht der seitherige Vice-director Grell, für den alle Bande der Uneinnahmbarkeit und Gewohnheit sprechen, die meisten Stimmen erhalten, obwohl er das sinkende Institut nicht hat halten können? Glaubt man ihm Dank zu schulden, so gebe man dem schon befahrtener Manne einen ehrenvollen Ruhmehalt, rette aber das Institut durch eine jugendlich kräftige Hand. Das schulden die Mitglieder nicht allein sich, nicht allein ihrer Stadt, sie schulden es der Welt.“

Nicht ohne eine große Freude, die Freude, die jeder Rechtschaffenheit empfindet über die dem Verdienst verdiente öffentliche Ehrenanerkennung, habe ich die angeführten Zeilen in einem öffentlichen Blatte

gelesen. Von wem sie herühren, weiß ich nicht; jedenfalls aber, was den Belobten betrifft, — über das Uebrige steht mit kein Urtheil zu — kann ich das mit Zug und Recht behaupten: von einem wohlunterrichteten Correspondenten. Mit Zug und Recht, sage ich, denn Hr. G. D. Otten, dessen Achtung und Freundschaft zu besitzen ich mir zur unschätzbaren Ehre anschne, ist mir seit fünfundzwanzig Jahren und darüber bekannt, und innerhalb seines Wirkungskreises, seiner Gesinnung und künstlerischen Tendenzen in so vertrauter Weise, daß mich bei seiner bewährten, von allem Geräusch sich fern haltenden und von allem Vordrängen zu öffentlicher Anerkennung angewiderten Gesinnungstreue eine Charakterisirung wie die eben erwähnte auf das Freudigste überraschen mußte, und ich mich berechtigt fühle, deren Inhalt Wort für Wort zu unterzeichnen, wie ich ihn in allen Stücken auch mit den besten Belegen, mit Thatsachen, bekräftigen kann, wäre nicht schon der gültigste von allen, wenn auch unbekannt über den Kreis der Heimath hinaus, die hohe Achtung, deren Otten als Mensch und Künstler allgemein in seiner Vaterstadt gelehrt.

So sei es mir denn vergönnt, aus Otten's Wirksamkeit einiges Thatsächliche hier anzuführen. In Hamburg, wo er sich als Musiklehrer niederließ, kan ihm die Erfahrung zu Gute, die er während unseres gemeinschaftlichen Trienniums bei unserem trefflichen Meister und Freunde Friedrich Schneider in Dessau, woselbst er von 1828 bis 1832 seinen musikalischen Studien oblag, des Lehrers fördernde Wünke benutzend durch Einübung und Leitung kleiner Orchestervereine und Singchöre, an welchen sich befreundete Mitglieder der Singakademie, Seminaristen und Dilettanten betheilgten, sich anzueignen bestrebt war. Vom Jahre 1839 an veranstaltete und dirigirte er Concerte, in welchen je nach Umständen 120 bis 200 Singstimmen und 40 bis 60 Instrumentisten mitwirkten. Zwei ausgenommen, alle für milde Zwecke. Für hinreichende und gründliche Proben ward grundsätzlich gesorgt und in dieser Beziehung kein Opfer gescheut. Den sorgfältigen Einübungen und anziehenden Programmen ward dann jedesmal auch der gewünschte Erfolg. Diese Concerten, welche durch ihren belebenden Inhalt ein größeres Interesse weckten und durch Bezeichnung des bis dahin üblichen Repertoires den auf das Allbekannte beschränkten Musikfreunden einen erweiterten Gesichtskreis eröffneten, verdankte Hamburg die Bekanntheit mit manchem neuen Tonwerke, das sonst schwerlich würde zur Aufführung gekommen sein, und bei solchem Bestreben hielt mit seiner Rührigkeit des Mannes durchweg edler Geschmack gleichen Schritt. Zu jenen von ihm eingesührten Werken gehören z. B. von Beethoven die vollständige Musik zu den Ruinen