

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'schen* Buchhandlung.

Nr. 9.

KÖLN, 4. März 1854.

II. Jahrgang.

J o h a n n e s B r a h m s.

Unsere Zeit, die sich in so manchen Dingen überstürzt, sei es im Fortschritt oder im Rückgang, scheint in Bezug auf das ästhetische Urtheil über Musik alle Ruhe und Besonnenheit verloren zu haben. Wenn nun auch die Kritik weder im Stande ist, ein Genie zu schaffen, noch den Durchbruch eines wirklichen Genie's zu hindern, so lässt sich doch ihr Einfluss auf die Entwicklung des künstlerischen Talentes nicht läugnen. Es ist daher sehr zu bedauern, wenn sie ihr Wesen und die eigentliche Bedeutung ihres Namens, der auf ein Sichten und Sondern durch den Verstand hinweis't, so arg verkennt, dass sie die Stellung über den Schulen und Parteien, die allein ihrer würdig ist, ganz und gar aufgibt und sich zur Bannerträgerin extremer Prinzipie macht. Eine solche Richtung eines Theiles der Vertreter der Kunstkritik macht es der unabhängigen Journalistik, d. h. derjenigen, welche weder irgend welchen äusseren Einflüssen, noch dem Schwur auf die Worte eines Parteihauptes, oder der Autorität eines bedeutenden Vorkämpfers, oder dem Bündlerwesen einer Propaganda Einwirkung verstattet, zur Pflicht, diejenigen Erscheinungen am Horizonte der musicalischen Welt, welche als neu entdeckte Wundersterne angekündigt werden, schärfer als gewöhnlich zu beobachten und das Ergebniss dieser Beobachtungen gewissenhaft zu verzeichnen.

Es ist bekannt, dass Schumann's Ausspruch über Johannes Brahms, aufgenommen und erweitert durch die leipziger *Neue Zeitschrift für Musik* und diejenigen, welche mit derselben zusammenhangen, von diesem jungen Componisten so ungewöhnliche Erwartungen erregt hat, dass die Neugierde auf gedruckte Werke desselben nicht nur sehr verzeihlich, sondern im höchsten Grade gerechtfertigt erscheint. Ein solches Werk, und zwar das erste desselben, liegt nun vor uns und fordert mithin zu einer ausführlichen Besprechung auf. Sein Titel ist:

Johannes Brahms, Sonate (C-dur) für das Pianoforte. Joseph Joachim zugeeignet. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

Wenn uns ein Erstlingswerk zur Beurtheilung vorliegt, so fragen wir in gewöhnlichen Fällen immer erst nach der Gesinnung, dann nach der Kraft des Componisten in Bezug auf melodische Erfindung, und endlich nach seiner Begabung und Geschicklichkeit für thematische Arbeit. Um in diesem Falle nicht ungerecht zu sein, wollen wir für den Augenblick vergessen, dass Schumann durch seinen überschwänglichen Artikel „*Neue Bahnen*“ in der „*Neuen Zeitschrift für Musik*“ Erwartungen von dem Componisten reg gemacht, die erfüllt sehen zu wollen, unklug wäre. Niemals ist einem jugendlichen Componisten sein Eintritt in die musicalische Welt so schwer gemacht worden, wie Johannes Brahms, gegen den sich von einer Seite entweder ein Vorurtheil geltend machte in Folge jenes beregten Artikels, dessen Verfasser selber noch so unzählig viele Widersacher hat, von dem aber auf der anderen Seite von den Verehrern Schumann's zu viel erwartet wurde. Doch zur Sache. Eine gute Gesinnung ist vorhanden, d. h. der junge Componist geht unbekümmert den Weg, den er für gut hält, und verachtet es, dem ungebildeten Geschmack des grossen Haufens irgendwie zu huldigen oder zu schmeicheln; — aber eine andere Frage ist es, ob der Weg, den Herr Brahms für den guten hält, der wirklich richtige ist, und das möchten wir allerdings allein aus dem Grunde verneinen, weil Herr Brahms den Sinn für einfache Schönheit fast ganz verloren zu haben und nicht geneigt zu sein scheint, die Berechtigung anzuerkennen, welche das menschliche Ohr an die Musik zu machen hat, und offenbar so zu sagen die Keuschheit seines musicalischen Sinnes verloren hat; es würde ihm sonst nicht möglich sein, dem Hörer solchen Ohrenzwang anzuthun, wie es in dieser Sonate geschieht. — Erfindungsgabe ist auch vorhanden, aber sie offenbart sich nicht in ungewöhnlichem Grade, vielmehr sind wir keinem einzigen wahrhaft originellen melodischen Gedanken begegnet, dagegen aber manchem oft Dagewesenen und vielen eclatanten Reminiscenzen. Dass übrigens manche interessante und auch wohl neue harmonische Wen-

zung vorkommt, läugnen wir nicht; das ist aber heut zu Tage nichts Seltenes mehr, und wir wüssten kaum einen jungen talentvollen Tonsetzer von heute, der nicht in dieser Beziehung gewandt und bedeutend wäre. Die Technik, die Kunst, thematisch zu arbeiten, ist bei Brahms noch sehr wenig ausgebildet; wir begegnen zwar Imitationen, contrapunktischen Figurirungen und was sonst dahin gehört, aber alles dieses wird noch nicht künstlerisch verwandt, man hört, dass um der Verarbeitung willen gearbeitet wird, und z. B. der zweite Theil vom ersten Satze (beiläufig gesagt, die Klippe aller jungen Componisten) klingt so chaotisch, dass man fast meinen könnte, die Vorarbeiten aus dem Skizzenbuche seien hier mit launenhafter Willkür bunt neben einander hingestellt; von einer natürlichen Entwicklung, von einer kunstgerechten Steigerung ist nicht die Rede. Man sieht also, wenn man aus dem, was wir Herrn Brahms zuerkennen und absprechen mussten, ein Resultat zieht, dass derselbe zu der Zahl derjenigen jungen Talente gehört, welche wohl zu Hoffnungen berechtigen, sie aber nur dann erfüllen werden, wenn sie vor Allem erkennen lernen, dass sie noch unendlich viel aus den Werken der grossen Meister lernen und dass sie erst wieder zur edlen Einfachheit zurückkehren müssen*).

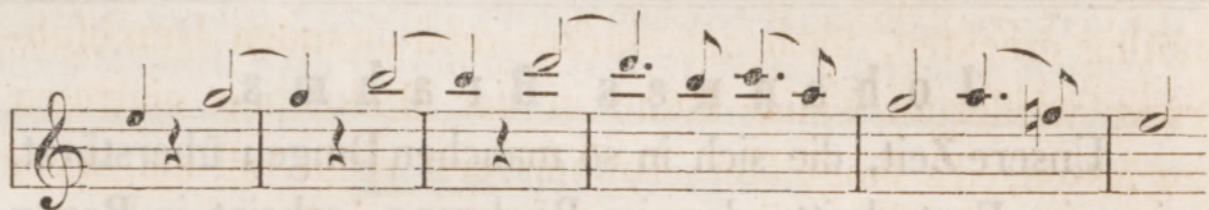
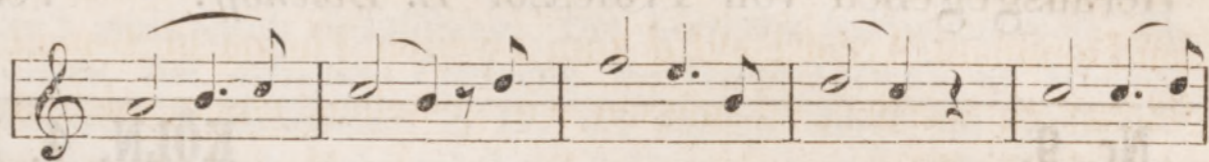
Gehen wir jetzt zu einer kurzen Analyse der Sonate über. Sie beginnt mit einem kräftigen Motiv, an dem nichts auszusetzen wäre, wenn es nicht allzu stark an die letzte grosse *B-dur*-Sonate von Beethoven erinnerte. Man sehe:



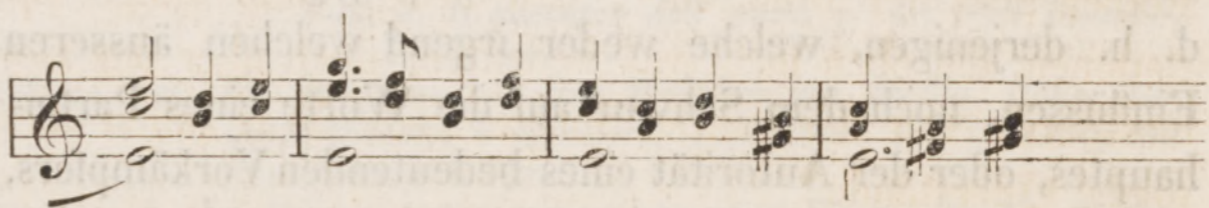
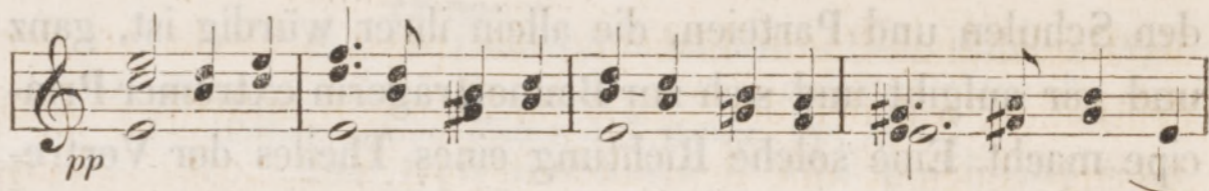
Der rasche Eintritt desselben Motivs in *B-dur* erinnert wiederum an die *C-dur*-Sonate von Beethoven. Wir würden hierauf kein besonderes Gewicht legen, wenn nicht eben diese Beethoven'schen Ideen so überaus genial und originel wären, dass ihm Keiner mit Aehnlichem nachgehinkt kommen darf, ohne sich von vorn herein als blossen Nachahmer hinzustellen.

*) Von einer Meisterschaft, von Originalität oder gar von etwas nie Dagewesenem zu reden, ist thöricht, ist Blasphemie gegen unsere classischen Meister und schreiendes Unrecht gegen diejenigen jungen Talente, welche durch manches treffliche Werk schon ganz andere Hoffnungen erweckten und erfüllten.

Eine kurze Verarbeitung des Motivs folgt (wobei uns die blosse Wiederholung der vier Tacte in *C-dur* auf der zweiten Stufe, als höchst armselig, sehr missfällt) und leitet in ein kurzes Gesangs-Motiv:



welches aber, wie man sieht, zu nichts Rechtem kommt und schon im sechsten Tacte in den Sand verrinnt; und siehe da, augenblicklich macht es einem neuen Thema, ebenfalls in *A-moll*, Platz, welches, obgleich auch nichts weniger als originel, doch recht hübsch klingt, in seiner Wirkung aber durch das erste eben angedeutete Thema beeinträchtigt wird. Uebrigens möge es hier auch einen Platz finden:



Das erste Thema in *A-moll* klingt wieder an: ein neues, sehr überflüssiges Motiv, welches auch nie wieder auftritt (ausgenommen in der späteren Wiederholung des ersten Theiles), springt plötzlich hervor und führt zur *Coda* in *A-moll*, gebildet aus dem zweiten Thema in *A-moll*. Dieser Abschluss in *A-moll* ist verfehlt und überhaupt ästhetisch zu verwerfen. Wir verweisen auf einen gediegenen Aufsatz über Brahms in den Grenzboten, wo dasselbe behauptet und näher motivirt wird.

Von der chaotischen Verwirrung der Durchführung im zweiten Theile haben wir schon oben gesprochen; es ist Alles so wüst und hirnerweichend, dass man sich ganz betäubt fühlt. Der Gedanke, das Haupt-Thema als Septime von *f* wieder anzubringen, ist nicht übel, doch hätte er anders eingeführt werden sollen, das *cis* hätte als *des* auftreten müssen und so zum *c* schreiten. Wenn aber, wie hier im zwölften Tacte, vor Eintritt des Haupt-Thema's eine acht-tactige Periode in *D-dur* beginnt, wenn man dann durch

einen viertactigen verminderten Septimen-Accord auf *cis* nach der *Dominante* von *f* geführt wird, in sechs Tacten nach *G-dur*, dann in zwei Tacten nach *C-moll*, wieder in zwei Tacten nach *Des-dur*, wieder in zwei Tacten nach *D-dur* gezerrt wird, um dann nach wenigen Tacten durch den Dominant-Accord auf *d* zum zweiten Thema in *C-moll* geführt zu werden, so müssen wir gestehen, einem solchen Fluge nicht folgen zu können. Da, wo die Meister es für nöthig erachten, nach der stärker modulirenden Durchführung wiederum einige Ruhe in der Modulation eintreten zu lassen, da fängt Herr Brahms erst recht toll an. Aber jenes war Zopf und Haarbeutel! Heut zu Tage weiss die Jugend es besser und lächelt eben so mitleidig über jene Meister, wie über unsere Kritik. Was uns übrigens in diesem Satze noch befremdet, ist, dass Herr Brahms sich häufig einer ganz schaaalen Clavier-Passage:

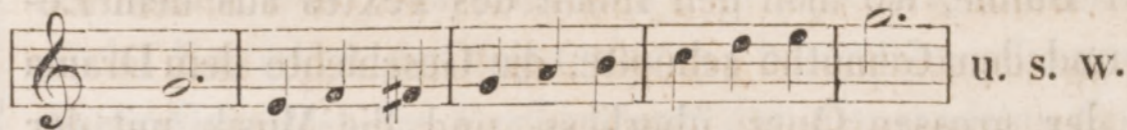


als Begleitungs-Figur bedient; das passt schlecht zu der Prätention, mit der die Sonate im Uebrigen auftritt. — Das Andante beginnt mit dem altdeutschen Volksliede: „Verstohlen geht der Mond auf“, und bringt dann einige Variationen, die eben nicht viel bedeuten, doch aber das Geniessbarste von der ganzen Sonate sind. Was sollen aber solche Querstände?

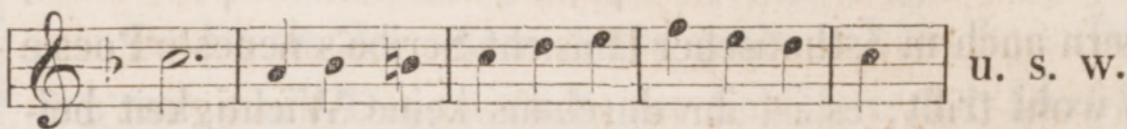


Was soll das achtmal wiederkehrende Erlahmen auf dem vierten Achtel (welches wir hier mit einem NB. bezeichnen)? Was soll die abscheuliche Septimen-Accord-Folge im *Coda*? — Doch wir wollen den Leser nicht mit der Analyse der noch folgenden Sätze langweilen, sie haben in ihrer Totalität dieselben Mängel, wie der erste Satz; doch erwähnen wir gern noch, dass das Trio im Scherzo sehr schön beginnt, freilich aber auch stark an denselben Satz in Schumann's erstem Trio erinnert.

Brahms:



Schumann:



Auch in dem Finale tritt ein markiges, hübsches Thema in *A-moll* auf, welches aber eben so wenig auf Originalität Anspruch machen darf, da es an Gade und an Mendelssohn erinnert.

So scheiden wir denn von dem Werke nicht ohne alle Hoffnung für die Zukunft des jungen Componisten, aber noch weniger mit grosser Zuversicht darauf. Wir wünschten aufrichtig, ihm durch die Strenge unserer Kritik genützt zu haben; möge er erkennen, welche Abwege er schon betreten und wie die schleunigste Rückkehr zum Wahren und Echten ihm vor Allem noth thut. Es ist nicht allein in den schaaalen Salonstücken unserer modernen Componisten, sondern auch in seiner Sonate Flitter und Tand zu finden; denn es ist nicht viel besser, ob man anstatt wahrer Musik ein Conglomerat von halb fertig gewordenen Melodien, wüsten Harmonie-Folgen und unmotivirten Modulations-Gängen aufischt, oder leeres Passagenwerk und Virtuosenfutter. Das Letztere klingt doch zuweilen noch gut, das ist aber bei dieser Sonate nicht einmal der Fall, wengleich sie, wie schon oben ausgesprochen, um der Gesinnung willen allerdings nicht mit jenen zu vergleichen ist.

Der Stern des Nordens.

Komische Oper von Scribe und Meyerbeer.

(Fortsetzung, statt Schluss. S. Nr. 8.)

Man sieht, Scribe hat seine merkwürdige Manier, die Geschichte in eine Komödie zu verwandeln; so viel ist aber gewiss, dass seine Geschichte in der Komödie niemals so langweilig ist, als wenn in der wirklichen Geschichte Komödie gespielt wird. Seine Phantasie hat sich eine eigene Folge der Ereignisse, eine eigene Geographie, Nationalitäten, Gebräuche und Sitten, historische Charaktere u. s. w. zu seinem Privatgebrauche erdacht; was soll man mit ihm darüber rechten? *C'est connu*, sagt der Pariser, und damit ist die Sache abgemacht. Ist die Handlung lebhaft, spannt sie, amusirt sie vor allen Dingen, so ist das Publicum der

komischen Oper zufrieden und vergisst die schönen Zeiten dieser Bühne, wo man den Inhalt des Textes aus dem Leben und dem Gemüthe schöpfte, die Geschichte dem Drama und der grossen Oper überliess, und die Musik mit der Handlung an Einfachheit wetteiferte. Sicher ist, dass Napoleon's oben angeführter Ausspruch nicht nur in politischer, sondern auch in ästhetischer Hinsicht Scribe's neueste Poesie sehr wohl trifft; es ist ihr durchaus keine Wichtigkeit beizulegen.

Uebrigens findet der Dichter eine grosse Entschuldigung in den Umständen; denn — man mag sagen, was man will — der „Stern des Nordens“ ist einzig und allein deshalb zum Aufgang gekommen, um fünf bis sechs Musikstücke dem Grabe der Vergessenheit zu entreissen, in welches sie ohne Zweifel gesunken wären, wenn sie im „Feldlager in Schlesien“, oder richtiger in der Bibliothek der berliner Hofbühne, liegen geblieben wären. Ueber Paris aber in die Welt geschickt, werden sie in dieser ganz anders glänzen und obencin dem berühmten Componisten den ganz eigenthümlichen Genuss verschaffen, die französische Kritik zu belächeln, welche aus den vor zehn bis zwölf Jahren componirten Stücken eine neue Entwicklung seines Genie's für die leichtere Gattung der Musik zu erweisen trachtet.

Ich finde, dass sich in dieser Oper im Ganzen Meyerbeer's Eigenschaften als Componist, wie wir sie seit der Erscheinung von Robert der Teufel kennen, nur wiederholt offenbaren. Neben dem Reize der Mannigfaltigkeit, Frische und Eigenthümlichkeit der musicalischen Gedanken, der Feinheit der Reflexion und ihrer oft glücklichen Resultate in allerlei Combinationen, der geschickten Benutzung der Instrumental-Mittel nicht bloss zu Pracht und Glanz, sondern auch zum Ausdruck der Empfindung und des Gefühls, stossen wir auch oft auf Coquetterie und raffinirten Farbensmuck, der die Blösse der Erfindung verdeckt, auf Combinationen, deren Kühnheit zwar neu, aber wunderlich ist und ans Lächerliche streift (wie z. B. die Zusammenstellung der Contrabässe und der Piccoloflöten in der ersten Nummer des zweiten Actes), auf Verschwendung der zu Gebot stehenden Mittel, anstatt wirksamer, aber im Verhältnisse zur Natur der komischen Oper stehender Verwendung derselben.

Es würde eben so anmaassend von dem Kritiker sein, nach der ersten Anhörung über alles das ein bestimmtes Urtheil fällen zu wollen, als es von dem Leser wäre, Belege dafür zu fordern. Es kann natürlich nur vom ersten Eindruck die Rede und das Folgende nicht viel mehr sein,

als eine Aufzählung der Musikstücke, eine Inhalts-Angabe der Partitur. Was kann es auch helfen, von vorn herein, wie H. Berlioz im Feuilleton der *Débats*, zu erklären, dass ihm sehr bald die „Epitheta der Bewunderung ausgehen würden“? wiewohl er trotzdem im Laufe seines Artikels noch einige bescheidene Ausdrücke findet, wie „unwiderstehlich — gigantisch — grandios — monumental — kaiserlich schön“ (*impérialement beau*, womit die Steigerung, wie fein und politisch! aufhört).

Die Oper enthält eine Overture und neunzehn Nummern; die Overture und fünf Nummern der Gesangstücke sind dem „Feldlager in Schlesien“ entnommen (es dürften leicht die schönsten in der ganzen Oper sein), alles Uebrige ist neu. Die meisten Stücke, mit Ausnahme des Finale im zweiten Acte, sind kurz; eigentlich so genannte grosse Arien, dramatische Duette und Gesamt-Gesangstücke sind nicht darin, doch ist dem Chor, zwar nicht in dramatischer, aber wohl in musicalischer Hinsicht auch eine Rolle gegeben.

Die Overture lässt uns schon einige Tacte aus dem Dessauer Marsch und mehrere Anklänge an Motive aus der Oper vernehmen; sie hat ein paar schöne Melodien, welche theils von den Bässen und Violoncells, theils von den Flöten und Oboen mit Begleitung der Harfen geführt werden. Der Schluss ist pompös und wird durch die unvorhergesehene Mitwirkung der Militär-Musik hinter dem Vorhange effectvoll.

Der Chor beim Aufzuge der Gardine, wo uns die Scene einen bunt belebten Hafen in Finnland zeigt, bildet einen hübschen Anfang, ohne auf besondere Bedeutung Anspruch zu machen; allein er ist heiter und hat denselben Reiz, den der Componist auch in den Introductions-Chor des Propheten zu legen gewusst hat. Menczikoff-Danilowicz bietet seine Pasteten in artigen Couplets aus, in deren Begleitung man sogleich wieder die feine Detail-Zuthat von lieblichen Phrasen der Blas-Instrumente erkennt, in welcher Meyerbeer Meister ist. Danilowicz ist übrigens der Haupt-Solo-Tenor in der Oper, und da er nur eine untergeordnete Rolle spielt, so können die Tenoristen dieses Mal auf keine neuen Lorbern durch Meyerbeer rechnen.

Der folgende grössere Chor in *A-moll* und *dur*:

„*A la Finlande, buvons!*“

den ein kurzes Gebet ohne Orchester-Begleitung, wozu nur die Glocke des Schiffswerftes läutet, unterbricht, ist ein vorzügliches Musikstück, in welchem namentlich die Rückführung zum Haupt-Motiv mit dem Wiedereintritt des Orchesters sehr gelungen ist. Ob dieser Chor eine „originelle locale Farbe“ habe, wie ein hiesiges Blatt sagt, kann ich

nicht beurtheilen, da ich weder in Finnland gewesen bin, noch jemals finnische Nationallieder gehört habe.

Katharina (Mlle. Duprez, Tochter des berühmten Sängers) tritt mit pikanten Couplets auf, in denen auch die Nachahmung der Männerstimme nicht verschmäht wird. Bald darauf aber wird sie ernst, denkt an ihre Mutter und an die Prophezeiung derselben von dem Stern im Norden. Hierbei tritt eine sanfte Melodie ein, welche jedes Mal wiederkehrt, wenn Katharina sich an ihre Mutter erinnert; es ist die Nordstern-Melodie, welche sich durch die ganze Oper zieht. Das scheint *à la* Richard Wagner zu sein, der bekanntlich, namentlich im Lohengrin, jeder Person ein Motiv als Pass mit auf die Scene gibt. Allein die Meyerbeer'sche Anwendung ist bei Weitem feiner und durchaus nicht so materiel, indem seine Melodie nicht einer wirklich auf der Bühne erscheinenden Person das Schild: „Ich bin Zettel, der Leinweber“, vor die Brust hängt, sondern etwas Geistiges, die Erinnerung an eine Abgeschiedene, gleichsam eine Stimme aus einer anderen Welt versinnlicht. Uebrigens hat Meyerbeer schon im Robert, noch mehr in den Hugenotten, auch im Propheten Aehnliches gethan, ehe an Wagner zu denken war, der auch in diesem Punkte, wie in allen anderen, nur wieder übertreibt und auf die Spitze stellt, was seit Mozart schon oft, aber mit Maass und Ziel, angewendet worden ist.

Prescovia (Mlle. Lefebvre), Georg's Braut, singt uns eine Arie in *A-moll*:

„Ah! que j'ai peur!“

die zuletzt zu einem Quartett wird (mit Katharina, Peters und Georg) und recht frisch und belebt klingt. Auch die Violin-Melodie im Orchester gegen den Schluss des Stückes ist sehr ansprechend. Weniger haben uns die Couplets des Gritzenko (Herman-Léon) an der Spitze der trefflich costumirten Kosakenhorde gefallen; die charakteristische Wildheit ist zu sehr gemacht. Dagegen gefiel das Zigeunerlied Katharinens, als sie diese Horde zahm macht, ausserordentlich; es ist aus dem „Feldlager“. Es folgen zwei Duette, das erste zwischen Katharina und Peters (Bataille), das andere zwischen Katharina und Prescovia. Katharina erscheint in beiden, wie auch in den Couplets, mit denen sie auftritt, höchst lebendig und munter, oft voll köstlicher Laune, besonders in dem Duett mit der Braut, das mit einem Polonaisen-Rhythmus schliesst, in welchem diese klagt und jammert, während jene scherzt und lacht. Man kann nicht sagen, dass diese Duette, besonders das erste, sehr originel sind; aber sie treffen den Charakter der komischen Musikgattung und lassen die Fabricate der letzten Jahre aus den

Werkstätten der Herren Adam, Thomas u. s. w. bei Weitem hinter sich. Sie erfordern eine sehr bedeutende technische Fertigkeit der Sängerinnen; besonders gelungen für dieses Genre ist die Verflechtung der glänzendsten Coloratur in die Stretta des ersten Duetts. Beim zweiten Duett ist die Instrumentirung sehr beachtenswerth.

Im Finale des ersten Actes geht es bunt her. Da haben wir einen Doppel-Chor der Soldaten und Dorf-Musikanten, Couplets, in denen die Stimme der Braut in lichenhaften Coloraturen über dem Chor dahinwirbelt, ein reizendes Hochzeitslied der jungen Mädchen, eine rauschende Stretta und ein Gebet für das Brautpaar, über welches die Stimme Katharinens dahinschwebt, die sich als Soldat einschiff, ihrem Wohnorte Lebewohl sagt und den Segen des Himmels auf die Neuvermählten herabfleht. Sowohl die Chöre als die Soli, besonders Katharinens Abschied, sind reich an melodischen und harmonischen Schönheiten.

(Schluss folgt.)

Wiener Briefe.

[Richard Wagner — Drittes Spirituel-Concert — Oper — Der Bariton Stockhausen — Vieuxtemps — Jenny Lind.]

Den 27. Februar 1854.

Meinem neulich ausgesprochenen Vorsatze getreu, wird sich mein diesmaliges Schreiben fast ausschliesslich mit Richard Wagner beschäftigen. Sie haben mir zwar tüchtig vorgearbeitet, und nach dem, was Ihre Zeitschrift schon einstmals und erst jüngst wieder in Nr. 5 und 6 über diesen Mann und sein Wirken enthielt, ist es eigentlich schwer, etwas absolut Neues hierüber zu sagen. Sie haben nachgewiesen — was sich freilich für jede in Sachen der Poesie irgend competente Kritik von selbst versteht —, dass Wagner zwar Opern-Libretto's geschrieben, die ungleich besser sind, als die gewöhnlich fabricirten, die ihn aber nichts desto weniger auch noch nicht von fern in die Reihe wirklicher, bedeutender Poeten stellen, und dass auf der anderen Seite seine Musik meist geringfügig, haltlos, unkünstlerisch und widerwärtig ist. Das macht ja aber eigentlich des Pudels Kern aus; was will man mehr? Doch gestatten Sie auch mir noch ein Wort in dieser Angelegenheit; immerhin spiegeln sich ja die Objecte in jedem Individuum auf eigene Art. Es ist in der That fast unmöglich, in einer Beurtheilung Wagner's als schaffenden Künstlers jene objective Ruhe einzuhalten, welche dem Kritiker zukommt. Wer die Welt auf eine solche Weise herausfordert, wer sich an Vergangenheit und Gegenwart mit solch

empörender Insolenz versündigt und in einem dreibändigen Werke neben manchem Wahren und Geistreichen eine solche Fülle des strotzendsten Unsinns in die Welt hinausgeschickt hat, wer in demselben Werke fast auf jeder Seite bewiesen, dass er von dem wahren Wesen der Kunst, und zwar jeder Kunst, nur ganz nebelhaft verschwommene, verkehrte, ja, nichtige Begriffe hat, wer sich, wie er, durch zwei dicke Bände in dem raffinirtesten dialektischen Krimskrams zu ergehen vermag: dem traut man von vorn herein nicht leicht jene Unmittelbarkeit der Anschauung und Empfindung zu, welche die erste Bedingung des schaffenden Künstlers ist, gegen den ist man begreiflicher Weise *a priori* gereizt und unvortheilhaft eingenommen. Dennoch vermag der sittliche Mensch auch diese der reinen Beurtheilung entgegenstehende Schranke in sich zu vernichten, und er wird, wenn er an den Künstler herantritt, den Schriftsteller, wenigstens für den Augenblick, so völlig ignoriren, als ob er seinen Namen nie vernommen. Wagner's gesammte künstlerische Thätigkeit ist nun, meiner Meinung nach, weder als ein Product einer Begeisterung, noch auch blosser Verstandes-Abstraction, sondern als eine That des Fanatismus zu betrachten. Liszt selbst behauptet dieses in seinen bekannten Worten *), scheint aber nicht zu ahnen, wie wenig dieses zu Gunsten seines Schützlings spricht; denn die Gemüths-Affection, welche wir mit diesem Namen bezeichnen, ist eine unreine und hat von je her in der Kunst, so wie in der Religion und im Leben die traurigsten und oft auch, wenigstens äusserlich betrachtet, lächerlichsten Erscheinungen hervorgerufen. Aber etwas Respectabes hat der Fanatismus immer an sich, indem er eine Macht ist, welche im Innern des Menschen selbst mit Natur-Nothwendigkeit waltet, und der es nur, um eine wahrhafte, sich allgemeine Anerkennung gebieterisch erzwingende zu sein, an dem Erfülltsein von einem realen Objecte fehlt. Bisher nun glaube ich, Wagner wenigstens die Gerechtigkeit widerfahren lassen zu müssen, dass seine theoretische sowohl als praktische Thätigkeit ein Resultat dieser Macht ist und nicht aus Heuchelei oder blosser Abstraction und Berechnung des Verstandes hervorgeht, der nicht leicht jene zähe Ausdauer besitzt, um einen Kampf mit der Welt zu ertragen. Hierin liegt auch nach meiner Meinung der wesentlichste Unterschied zwischen Wagner und Meyerbeer; dieser steht mit seinem Ich meist ganz ausser seinem Werke, jener ist ganz in demselben befangen; der Eine ist im un-

künstlerischen Sinne ganz objectiv, der Andere ganz subjectiv, nur gilt Meyerbeer in Folge seiner grösseren Begabung und gründlicheren musicalischen Bildung doch immerhin mehr, und wenn Wagner vielleicht grösseren Anspruch hat auf unsere sittliche Achtung, so Meyerbeer auf unsere intellectuelle. Die Ausgangspuncte Beider sind aber, trotz der Verschiedenartigkeit der Motive und trotz der heftigen, an sich wohlbegründeten Polemik Wagner's gegen Meyerbeer, ziemlich nahe verwandt.

In Wagner lös't sich alle Kunst in ihre elementaren Bestandtheile auf; diese sollen für sich allein bedeuten und hervorbringen, was nur durch deren kunstvolle Mischung und Verschlingung erringbar ist. Darum jene Stoffe, welche sich ganz in das mystisch-sagenhafte Gewand hüllen, ohne (am allerwenigsten im Lohengrin) ein Reinmenschliches aus sich zu entringen, darum jene sogenannte „blühende Diction“, jenes beständige Nebeln und Schwebeln im Allerheiligsten, Allerzartesten und Allerunaussprechlichsten, kurz, jene Atmosphäre einer Landschaft, in welcher es nie weder Tag noch Nacht ist, sondern die immerfort in den sieben Farben des Regenbogens schillert, der ewiglich über ihr ausgespannt ist, und auf dem die lieben Englein sitzen, harfenspielend und Thränen der Rührung vergiessend. Ein derartiges Gewebe ist aber eben so wenig eine Bereicherung der Poesie, als Redwitz's Amaranth. Und so wie es nun in Wagner's Poesie aussieht, so auch in seiner Musik. An sich bedeutenden Gedanken, die ein Gesicht haben, wird man hier nicht leicht begegnen. Dagegen sollen das rohe *Fortissimo* und *Pianissimo*, das (insbesondere gern chromatische) brausende Anschwellen und dämmernde Verhallen, das Tremoliren der Violinen und ihr Sordinengesumme, das Bringen dieser Figur durch die Flöte und jener Melodie durch die Posaune; alles dies soll schon an sich ungeheure Bedeutung haben, hierin soll Kraft und Schwung, Zauber und Poesie liegen. Und doch sind alles dies, wie Sie schon neulich sehr richtig bemerkten, nur Farben, welche umsonst vergeudet werden, wenn ihnen nicht eine tüchtige, inhaltsschwere Zeichnung zu Grunde liegt. Gewisse Wirkungen werden hierdurch freilich erreicht, aber von sehr zweifelhaftem Werth; auch das Vermögen, gewisse Stimmungen zu erzeugen, kann man Wagner nicht ganz absprechen, aber auch hier fragt es sich erst, welche. Es liegt eine ungeheure Ironie darin, dass Wagner mit solcher Entrüstung gegen Meyerbeer und Rossini zu Felde zieht, und doch ist seine Verwandtschaft mit dem ersteren unläugbar, und den Chor aus dem Tannhäuser, welchen wir neulich

*) „Wagner wird innerlich ganz von der brennenden Wunde des Kunst-Fanatismus verzehrt.“

hier hörten, könnte ganz gut Rossini geschrieben haben. Wagner lebt in dem Wahne, die Kunst zu erheben und zu läutern, und es gibt keine plumpmateriellere, sinnlichere Musik als die seine; man könnte sie oft wollüstig nennen. So wie sich aber der dumpfe Wollustschauer gar sehr von der frischen, reinen Sinnlichkeit unterscheidet, so vermag auch jener nicht den Gegensatz rein um sich zu erwecken, der sein Richter sein, der ihn vernichten oder in ein Höheres auflösen könnte, und so haben wir es statt mit dem Zarten und Lieblichen, mit dem Süsslichen und Schwächlichen, statt mit dem Tragischen und Erschütternden, mit dem Rhetorisch-Pathetischen und Schwülstigen zu thun.

In dem, was Wagner gegen das moderne Opernwesen vorbringt, hat er vielfach Recht, und wenn er hierin auch nur ausgesprochen, was alle Einsichtsvollen längst dachten, so ist doch der Muth anzuerkennen, womit er dies gethan. Auch würde es, um seine Reform-Gedanken zu würdigen, gar nichts entscheiden, ob seine eigenen Productionen tüchtig sind oder nicht. Aber leider ist er auch mit seiner Theorie vielfach auf dem Holzwege, und seine Grundsätze mögen nur allzu oft, vielleicht ihm selbst unbewusst, aus dem Gefühle seiner individuellen Unzulänglichkeit entspringen. Seine Phantasmagorie einer Verschmelzung aller Künste in dem, was er sich unter dem Kunstwerke der Zukunft vorzustellen scheint, beruht abermals auf einer gänzlichen Verkennung des Wesens aller Künste. Nimmermehr werden die Werke wahrer Poeten und grosser bildender Künstler in dem Rahmen desselben Raum finden; denn sie müssten einander auffressen, ihre Vereinigung in Einem Brennpunkte würde die Aufnahmefähigkeit des menschlichen Organismus übersteigen, oder jede einzelne Kunst müsste in ihrem Gehalte so sehr abgeschwächt werden, dass sie eben aufhören würde, eine solche zu sein. In wie fern aber Wagner nur den mannigfachen, immer deutlicher erkannten Missbräuchen, Schwächen und Unvollkommenheiten des Opernwesens und seiner Verflachung entgegentritt, in wie fern er einer Annäherung und innigeren Verschmelzung der sich berührenden Künste das Wort redet, in so fern stimmen wir ihm gewiss bei; denn dass eine solche nach vielen Seiten hin ein Bedürfniss ist und auch hin und wieder erstrebt wird, unterliegt keinem Zweifel. Man vernimmt leider so selten ein reines, d. h. bloss aus Betrachtung der Sache entspringendes Urtheil, namentlich in der Journalistik, dass bei jedem, der ein solches abgibt, immer erst gefragt wird: was trägt er für einen Rock und was für einen Hut, was ist sein Stand und Gewerbe, zu welcher Partei gehört er; darnach

wird sein Urtheil commentirt. Ich kann nun meinerseits, wenigstens bei Ihnen und Ihren geehrten Lesern, nicht in den Verdacht gerathen, dass ich Wagner'n opponirte aus blinder, einseitiger Vergötterung des Alten, aus Feindseligkeit oder Stumpfheit gegen das Neue. Sie kennen meine hohe Verehrung für Robert Schumann, für Karl Löwe und ich schmeichle mir mit der Befähigung, auch in dem ungestempelten Neuen das nach irgend einer Seite wahrhaft Bedeutende zu erkennen und ihm meine lebhafteste Sympathie entgegen zu tragen. Aber natürlich werde ich deshalb nicht das Neue preisen, weil es ein Neues und Absonderliches ist. Es ist schlimm genug, dass man Erscheinungen, welche in irgend Einem äusseren oder inneren Momente zusammentreffen, so gerne gleich als völlig analoge hinstellt. Wie oft werden nicht Wagner, Berlioz und Schumann in Einem Athem genannt, als ob es sich um völlig gleiche Potenzen handelte, und wie grundverschieden sind sie doch der Art und dem Grade nach! Es fehlt freilich nicht an ähnlichen Beispielen in der Literatur, und es gab eine Zeit, wo man einen wahrhaft bedeutenden und tiefsinnigen Dichter der Gegenwart, Hebel nämlich, mit Grabbe zusammenwerfen zu können meinte, während in dem ganzen Organismus beider doch höchstens Eine Ader ist, welche derselben Quelle entspringt. Man könnte sich, wenn diese Anschauung Wagner's die richtige ist, wundern, dass ein Mann, wie Liszt, dessen durch und durch geniale Natur ich selbst von jeher immer lebhaft bewundert, der unstreitig für das Echte, Grosse und Schöne in der Kunst ein tiefes Gefühl besitzt, sich für eine so zwitterhafte, innerlich hohle Natur zu begeistern vermag. Aber Liszt ist selbst, obwohl nach manchen Seiten hin ein Phänomen und mit den reichsten, seltensten Kräften ausgestattet, eine unreine Natur und trinkt leicht künstlich erzeugten Champagner für echten, wenn er nur moussirt.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das Theater hat an den Carnevalstagen ein glänzendes Programm zur Ausführung gebracht: Sonntag der Prophet, Montag Tannhäuser, Dienstag Sommernachts Traum, Mittwoch der Prophet, Donnerstag Don Juan. Das Haus war an allen Tagen besetzt, am Mittwoch überfüllt. Ueber die Aufführungen des Propheten herrscht nur Eine Stimme, welche sowohl die Darstellungen der Haupt-Parteien, des Johann (Herr Kahle) und der Fides (Frau Schmidt-Kellberg) und das musicalische Ensemble, als auch die Regie des Herrn Röder, der auch in Decoration und Costumes grossen Aufwand gemacht hat, mit Recht preis't. Frau Schmidt erregt mit jeder Wiederholung der Oper (sie ist bereits sechsmal, die ersten fünfmal zu erhöhten Preisen gegeben) grösse-

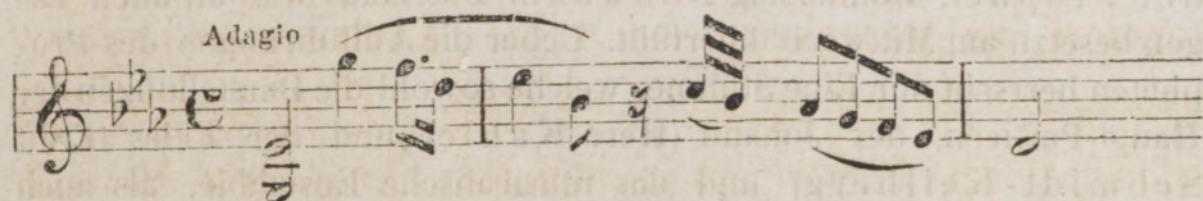
ren Beifall; ihre umfangreiche Stimme, welche bei einer glänzenden Höhe auch die erforderliche vollklingende Tiefe hat, ist ganz für diese kolossale Partie geeignet. Herr Kahle leistet in der That Ausgezeichnetes; die Frische seines Tenors ist wahrhaft unverwundlich, er singt bis zum letzten Moment mit einer Zuversicht auf seine Mittel, die sich stets rechtfertigt, und — was wir ihm noch zu besonderem Lobe nachsagen müssen — niemals verdrossen, sondern immer mit sichtbarer Freude an seiner Aufgabe. Das zeigt den Künstler! — besonders wenn man bedenkt, wie stark Herr Kahle hier beschäftigt ist. Wir dürften wenige Tenoristen haben, die am Donnerstag und Sonntag den Propheten, am Montag den Tannhäuser und am Mittwoch wieder den Propheten zu singen im Stande sind!

Die Gesellschaft Humorrhoidaria gab am Dinstag in den Mittagsstunden eine carnestische Vorstellung zum Vortheil der Armen im Stollwerck'schen Theater, welche die Fahrt des Männergesang-Vereins nach London und die Anwesenheit einer englischen Familie beim kölnischen Carneval zum Gegenstande hatte. Die musicalische Partie derselben war meist recht gelungen. Wenn das Streben der jungen Gesellschaft, alles aus sich selbst zu erzeugen, an und für sich lobenswerth ist, so sollte dies doch — wenigstens bei öffentlichen Aufführungen — die Zuratheziehung einer Bühnenkundigen Hand nicht ausschliessen, wodurch manche Längen u. s. w. vermieden werden dürften.

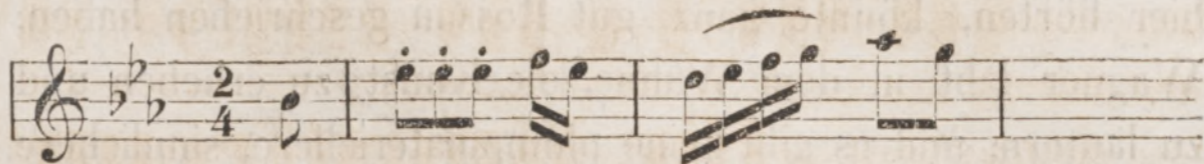
** **Bonn.** Am 13. Februar wurde hier im vierten Abonnements-Concerte Händel's *Messias* unter der Direction unseres tüchtigen Musik-Directors, des Herrn von Wasielewski, aufgeführt, und zwar ganz, so dass wir einen Genuss, der drei volle Stunden lang dauerte, hatten. Was sagen Sie dazu? Ist das nicht classisch? Das unsterbliche Werk hatte seine Anziehungskraft bewährt, der Saal war so gefüllt, wie noch in keinem Concerte dieses Winters, und über die Ausführung sprach sich allgemeine Zufriedenheit aus. Dennoch wäre jedenfalls eine Verkürzung, wozu in Ihrer Zeitung vor einiger Zeit eine Anleitung gegeben wurde, sehr wünschenswerth gewesen; jedoch ein Mitglied des Concert-Vorstandes, dessen Aeusserungen gewöhnlich das Gellert'sche „Ach ja, Herr Amtmann, ja!“ hervorrufen sollen, erklärte sich, wie man sagt, dagegen, und aus den angegebenen Gründen blieb dasselbe in der Mehrheit oder vielmehr in der Einstimmigkeit. So bekamen wir denn den echten ganzen Händel. — „Wie?“ — höre ich Sie sagen — „auch den Mozart herausgeworfen, und mit Orgelbegleitung?“ — Doch nicht! — das soll zwar im Plane gewesen sein: die historisch-ästhetische Ansicht ist aber an musicalischen und technischen Bedenken, die ich nicht weiter ausführen will, gescheitert.

G n.

*** **Frankfurt a. M.** In unserem letzten Museums-Concerte am 17. Februar erlaubte sich der Dirigent Herr Messer ein Verfahren, welches wir der öffentlichen Rüge nicht entziehen zu dürfen glauben. Er führte die bekannte schöne Sinfonie von Haydn in *Es*:



auf, aber anstatt des dazu gehörigen geistreichen und humoristischen Finale's:



gab er uns das allerdings auch treffliche, aber zu der genannten Sinfonie weder historisch noch ästhetisch passende Finale aus der *Es-dur*-Sinfonie, welche mit dem Paukenwirbel anfängt! Was sagen Sie dazu? Springt man so mit Haydn um? und obenein in einer Kunstanstalt wie das frankfurter Museum, welche auf einen gewissen Rang Anspruch macht? Wo sind die Berechtigungen irgend eines Dirigenten, selbst des grössten Componisten unserer Zeit, was Herr Messer doch nicht ist, zu solch einem Acte der Willkür? Weiss Herr Messer nicht, dass bei Haydn, wie bei Mozart und Beethoven alle vier Sätze einer Sinfonie organisch mit einander verbunden sind und von Einer Stimmung ausgehen? Wir hoffen, dass hinfort im Museum mit mehr Pietät und Achtung vor den Werken unserer classischen Meister werde verfahren werden, und dass man uns nicht anstatt eines fein gewebten Teppichs, der ein grosses Gemälde darstellt, einen aus verschiedenen, wenn auch schönen Lappen zusammengenähten Mantel vor die Augen hängen werde.

Paris. Am 21. Februar hat F. Hiller hier eine Soiree für Eingeladene in Erard's Salons veranstaltet, in welcher er nur eigene Compositionen gespielt hat, unter andern die *Trio-Sérénade* mit Alard und Franchomme, eine *Duo-Sérénade* für Piano und Violoncell, das *Duo appassionato* für Piano und Violine u. s. w. — Am 23. hat er ein Concert zum Besten der deutschen Hülfs-Gesellschaft im Pleyel'schen Saale organisirt, in welchem er mit Alard eine Mozart'sche und mit Franchomme eine Beethoven'sche Sonate vortrug, und zuletzt eine freie Phantasie gab. Die Prinzessin Marcelline Czartoriska (Pianistin) und die Sängerin Frau Nissen-Saloman wirkten mit.

Die Cruvelli macht fortwährend volle Häuser in den Hugenotten. Fräul. Wertheimer ist ebenfalls bei der grossen Oper angestellt und hat bereits die *Fides im Propheten* zweimal gesungen. Durch eine Unpässlichkeit der Fräul. Düprez sind die Vorstellungen von dem „Stern des Nordens“ auf einige Tage unterbrochen worden.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.