

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 36.

KÖLN, 8. September 1855.

III. Jahrgang.

Pariser Briefe.

[Adela Ristori.]

Die italiänische Sprache ist Musik — das hat man hundert Mal gelesen; dass es aber eine Wahrheit sei, fühlt man erst, wenn man ein italiänisches Drama von guten italiänischen Künstlern darstellen sieht. Und was haben wir bisher von den Schauspielern Italiens gewusst? Während uns ihre Sänger überschwemmt, die Namen Catalani, Pasta, Grisi, Rubini, Mario u. s. w. in den Hauptstädten Europa's in aller Welt Munde waren, kannte Niemand diesseits der Alpen Adela Ristori, das heisst: kannte Niemand eine der grössten, wo nicht die grösste dramatische Künstlerin unserer Zeit. Wie sollte man auch? Alles, was nach Italien reis't — ich spreche nicht vom Touristen-Tross, sondern von gebildeten, für Kunst empfänglichen und darin bewanderten Menschen —, hat in der Regel eher für alles Andere Interesse, als für das Drama, und während die Kunst in ihren todten Denkmälern von Allen aufgesucht, bewundert, studirt wird, kümmert sich kaum Einer oder der Andere um die lebendigen Erscheinungen derselben, um plastische Formen, welche nicht in kaltem Marmor nur das unveränderliche Bild geben, sondern in ewigem Wechsel das Leben der Seele darstellen. Höchstens, dass der Maler nach schönen Gesichtszügen späht, der Bildhauer Modelle sucht, der Musiker dem Gesange lieblicher Stimmen lauscht oder die Oper besucht; wer aber kümmert sich um das Schauspiel? wer gibt uns Kunde von dem Zustande der dramatischen Kunst und Literatur der Gegenwart in Italien? Wenn hier und da ein Urtheil darüber verlautet, so geschieht es in absprechendem, wegwerfendem Tone.

Da kommt auf einmal eine italiänische Schauspieler-Gesellschaft auf den Gedanken, nach Paris zu gehen — und mit Erstaunen sehen wir, dass Italien an dramatischen Künstlern es nicht nur mit allen anderen Ländern Europa's aufnehmen, sondern sogar Muster der theatralischen Darstellungskunst aufweisen kann.

Mag man über die Urtheilskraft eines Residenz-Publicums denken, wie man will, so wird man doch in diesem besonderen Falle einräumen müssen, dass der beispiellose Erfolg der Ristori unter den obwaltenden, durchaus und in jeder Beziehung für sie ungünstigen Verhältnissen ohne den wirklich hervorragenden Werth ihrer Leistungen eine Unmöglichkeit gewesen wäre. Sie kam Ende Mai hieher; übersättigt von der ewigen alten Leier der italiänischen Oper, war das Publicum dieser Oper froh, dass der Saal geschlossen war, und der kleine Rest von Theilnahme für die Kunstleistungen von Italiänern überhaupt war so gut wie erloschen. Dazu die schöne Jahreszeit nach einem hier in Paris ganz ausnahmsweise abscheulichen Winter; ferner die schwüle Atmosphäre der politischen Luft, die von der Krim herwehte, die eigenthümliche Lage der Finanzwelt und der Capitalisten, die auf der einen Seite dem Staate Geld über Geld gaben, auf der anderen durch maasslose Speculation (Eisenbahnen, *Credit mobilier* u. s. w.) Geld über Geld zu gewinnen suchten; endlich die Erwartungen von der Ausstellung und die Vorbereitungen dazu, welche eine ganz andere Theilnahme in Anspruch nahmen, als den Geschmack am Kunstsönen, — das alles zusammen genommen hatte die Künstlerin zu überwinden, und zwar, was den Erfolg am zweifelhaftesten machte, in einer fremden Sprache! Denn mit dieser durchzudringen bei einem Volke, das gegen nichts auf der Welt verstockter ist als gegen die Erlernung fremder Sprachen, war keine Kleinigkeit. Freilich strömt alle Welt nach Paris, aber alle Welt grüsst Paris auf Französisch, erkundigt sich auf Französisch nach seiner Gesundheit, beeifert sich, ihm auf Französisch den Hof zu machen. Was Wunder also, dass der Pariser kein Deutsch, kein Englisch, kein Italiänisch lernt? Die natürliche Folge dieser Geistes-Trägheit ist eine fast allgemeine Unwissenheit in sprachlichen Dingen, und diese besteht auch jetzt noch immer, trotz der im Grunde sehr ärmlichen Coquetterie mit deutschen Brocken und trotzdem, dass die elegante Welt, wenn sie Lablache's schlechte Witze im Don Juan, weil sie seit zwanzig Jahren

wiederkehren, und einige *Mio cuore* und *Felicità* in der Oper versteht, das Italiänische gründlich zu kennen vermeint. Und dennoch ein Sieg des Wortes über den Ton, der Declamation über den Gesang! Aber auch durch welche Mittel!

Ich weiss nicht, woher Adela Ristori stammt, wo sie geboren, wer ihre Eltern, wer ihre Lehrer, wer ihre Muster gewesen. Ich weiss auch nicht, wie alt oder wie jung sie ist; nur das sehe ich ein, dass sie für jede Rolle, die sie spielt, gerade jung oder alt genug ist; nur das fühle ich, wenn ich sie sehe und höre, dass ihre Heimat jene idealische Welt ist, deren Seelen nur selten auf die Erde herab kommen, um in der Hülle, die menschlichen Formen ähnlich sieht, uns eine Zeit lang zu ihnen empor zu heben. Vielleicht rufst Du mir zu: Du liebst sie! — Gewiss liebe ich sie, weil alles Schöne vergänglich ist, wenn die Liebe es nicht umfasst und es wenigstens für die Erinnerung rettet.

Deshalb schreibe ich Dir, dem Herausgeber einer Musik-Zeitung, über die Ristori, unbekümmert darum, ob die Feuilleton-Kiele der politischen Blätter sich bereits an diesem Thema abgestumpft haben; vielleicht gerade desswegen. Denn ich will den Stolz der Musiker beugen, die da meinen, ihrem Genie sei der Zauber über das menschliche Herz vorbehalten; ich will die Anmaassung der Sänger beschämen, die da glauben, nur die Singstimme könne Wiederhall in der Seele wecken; ich will endlich die Dummheit jener deutschen *soi-disant* Dichter-Musiker ins Licht setzen, welche die verrückte Behauptung aufstellen, das Drama könne nur dann dem Ideal der Kunst entsprechen, wenn es gesungen, nicht, wenn es gesprochen werde!

Habt ihr Musiker denn wohl eine Vorstellung von der furchtbaren Gewalt des Wortes, das augenblicklich einschlägt mit dem Blitze des Gedankens, während ihr mit dem Moment des Tones nichts erreicht und nur durch eine Reihe von Tönen wirken könnt, die jedesmal eine Zeitdauer erfordert, während welcher die Wirkung des Gedankens verfliegt und nur die Melodie Geltung hat? Und könnt ihr durch euer Tonleiter-System die unendliche Modulation der Stimme bezeichnen, die ein schönes Organ als Dolmetscher der Gefühle und Leidenschaften in seiner Gewalt hat? Glaubt ihr es zu können, so hört die Musik der italiänischen Sprache in dem Munde der Ristori, und ihr werdet gestehen, dass euer Noten-System zur Bezeichnung eines solchen Wechsels des Wohllautes nicht ausreicht.

Und war es etwa die poetische Kraft des Drama's, in dem sie zuerst auftrat, welche die Künstlerin hob und vielleicht manche Schwächen derselben übersehen liess? O nein! Die *Francesca da Rimini* von Silvio Pellico ist eigentlich gar kein Drama. Den Stoff gab die Erzählung Dante's im fünften Gesange des *Inferno*. Im Drama erscheinen nur vier Personen. Francesca liebte Paolo vor ihrer Vermählung mit dessen Bruder Lanciotto; dieser zwingt sie, den Geliebten wieder zu sehen — die Flamme, die unter der Asche glimmte, lodert wieder auf, die Liebenden werden überrascht, die Brüder ziehen die Degen gegen einander, Francesca wirft sich zwischen sie und fällt in Lanciotto's Degen, Paolo vertheidigt sich nicht weiter und empfängt den Todesstoss. Francesca's Vater Guido ist überall nur da, um die Klagen der Tochter und der feindlichen Brüder mit Vertrauen zu vernehmen und ihr Schicksal, das er selbst verschuldet hat, da Francesca den Schleier nehmen wollte, zu bedauern.

Man denke sich diesen Inhalt zu einem Drama von fünf Acten verarbeitet! Von Handlung ist nicht die Rede, das Ganze ist nur eine schöne lyrische Dichtung, gleichsam ein Commentar zu dem herrlichen Gemälde von Ary Scheffer, dessen Kupferstich bekannt genug ist. Es ist das ewige Einerlei einer Poesie der Liebe, welche der Hauch der Wehmuth durchweht, aber einer Poesie voll bezaubernder Harmonieen; — eine italiänische Oper ohne Musik, und doch nichts als Melodie.

Die Ristori ist gross, aber nicht stark, sondern von schlankem, biegsamem Wuchse; ihre Züge sind regelmässig schön, jener edle römische Typus ruht auf ihnen, den keine Leidenschaft, kein Lachen und kein Weinen zum Hässlichen verzerren kann. Es mag ihr die Frische der ersten Jugendblüthe fehlen — dafür aber zeigt sie uns das Weib in vollendeter Schönheit, das Weib voll Seele, mit dem Auge voll Liebe und Sanftmuth und voll Stolz und Würde; Haltung, Stellung, Gang und die sparsame Gesticulation sind voll Adel und Anmuth. Was aber am meisten ergreift und fesselt, ist ihr Organ, der Ton einer Altstimme von bedeutendem Umfange, von reicher Fülle und einer Biagsamkeit und abwechselnden Färbung, welche selbst den verstocktesten Verehrern der französischen Declamation wenigstens Ehrfurcht eingeflösst hat, wenn sie sich auch noch nicht gestehen wollen, dass der Vortrag der Italiänerin sich wie die sieben Farben des Regenbogens zu dem Schwarz und Weiss der gefeierten Rachel verhält. Freilich ist auch der Stoff, aus welchem jenes Organ seine Kunstgebilde formt, ein fügsamerer; der volle Klang der italiäni-

schen Vocale, der Mangel jenes Heeres von stummen E's und tonlosen Endsylben, die den französischen und deutschen Declamator oft zur Verzweiflung bringen, der regelmässige Versbau, der die natürliche Tonlänge nicht missandelt, mit Einem Worte: die Sprache, in welcher die Dichter Italiens dichten, ist an und für sich schon wohlklingende Rede, wo und wie sie nur erklingt.

Und doch sind alle diese glänzenden Eigenschaften und Vortheile es nicht, was der Ristori ihren Triumph als Darstellerin sichert; sondern die ideale Auffassung der Rolle und die Wahrheit, mit welcher sie diese Auffassung so ideal, als es der menschlichen Natur möglich ist, wiedergibt, das ist es, was sie zur grossen Künstlerin und besonders für die Franzosen zu einem Wunder macht. Ein noch grösseres Wunder aber würde es sein, wenn der Eindruck, den die Naturwahrheit ihres Spiels hinterlässt, die Altäre stürzte, auf denen die Franzosen noch immer in der Tragödie dem Götzen des alten Perrücken-Pathos opfern. Und unmöglich wäre das nicht. Haben doch schon diejenigen französischen Aesthetiker, welche den Muster-Vorstellungen in München im vorigen Jahre beiwohnten, ganz andere Vorstellungen von Naivetät, Natürlichkeit, Unschuld und Wahrheit des Spiels mitgebracht, und den Eindruck, den deutsche Künstlerinnen, z. B. Fräul. Seebach als Klärchen im Egmont, auf sie gemacht, mit einer Art von Verwunderung über sich selbst empfunden und ganz unparteiisch Zeugnis davon in hiesigen Blättern abgelegt. So lassen sich auch über das Spiel der Ristori und der Italiäner überhaupt (denn das Ensemble ist gut, und einzelne Schauspieler, z. B. Rossi, sind ebenfalls vortrefflich) Stimmen der Kritik vernehmen, welche die grosse Verschiedenheit des Spiels dieser Künstler und der französischen hervorheben, und wahrlich nicht zum Vortheil der letzteren.

So sagte z. B. Theophile Gautier (und sogar im *Moniteur*!) bei Gelegenheit der Besprechung einiger Rollen der Ristori im Lustspiel (die junge Frau in *I Gelosi fortunati*, „Die glücklichen Eifersüchtigen“, und in Goldoni's *Locandiera*, bei uns in Deutschland durch „Mirandolina“, wenn ich nicht irre, nachgeahmt), dass es unmöglich sei, einfacher, anmuthiger, natürlicher zu sein. „Da ist keine rastlose Besorgnis um den Effect, man kümmert sich nicht um die Zuschauer, man spielt für das Stück und nicht für den Beifall. Die Ristori folgt den Regungen ihres Herzens mit einer natürlichen Freiheit, welche in den Salons von London und Paris grossen Anstoss erregen würde, wo jedes wahre Gefühl fast für unanständig gilt, so sehr hat das Conventuelle die Natur erstickt.“

Und in der That, sie ist im Lustspiel eben so bedeutend, als in der Tragödie. Sie ist nicht als Komödiantin traurig und lustig, sie ist es als weibliches Wesen in vollster Wahrheit und Natur. Sie lacht und weint, ohne von der Seite in den Spiegel zu sehen, ob sie beim Lachen den Mund in die richtige Oeffnung gebracht, um die schönen Zähne zu zeigen, und ob das Auge beim Erpressen der Thräne nicht zwinkert. Sie ist in dem oben erwähnten Stücke eifersüchtig für sich selbst und nicht für die Galerie; nicht der Spott der Welt und das Gerede der Leute kümmert sie; das Herz leidet von dem Verrath, nicht der Stolz auf ihre gesellschaftliche Stellung. Auch in einer anderen Kleinigkeit, *Con gli uomini non si scherza* („Mit den Männern lässt sich nicht spassen“), worin sie eine Donna Diana *en miniature* spielt, ist sie reizend. Wir haben es also mit einer echten Künstlerin zu thun, welche nicht spielt, was sie ist, sondern das, was sie sein will. Du hast mir einmal gesagt, das sei die Aufgabe eines wirklichen Schauspielers; es ist mir erst jetzt recht klar geworden, wie sehr Du Recht hast. Ich führe aber noch ein Beispiel an, wie richtig auch die hiesige Kritik ihr Spiel zu würdigen beginnt. Blanchard sagt in der *Revue et Gazette musicale*: „Die Ristori zeigt die Fülle ihres Talentes durch die Vereinigung der entgegengesetztesten theatralischen Eigenschaften. Alle unsere dramatischen Gewohnheiten scheitern daran. Was wir Diction nennen, so ein Ding von logischer, kalter und conventioneller Kunst, auf welchem das Talent unserer berühmtesten Schauspielerin beruht, das ist da nur Nebensache; der Mensch mit seinen Leidenschaften, seiner Poesie, seiner Musik, seinem Entzücken und seinem Schmerz, seinem Schrei des Entsetzens und seinen Seufzern der Liebe und seligen Lust — das ist die Kunst der Tragödie.“ — Wahrhaftig, es beginnt zu tagen.

Unter den späteren Rollen der Ristori ragten Mirra in Alfieri's Tragödie gleichen Namens und Maria Stuart von Schiller (in einer guten italiänischen Uebersetzung) hervor. Des düstern und oft allzu rhetorischen Alfieri Dichtung war es wiederum wahrlich nicht, was hinreissen konnte; der Gegenstand des Drama's an und für sich, die Liebe der Tochter zu dem Vater, und zwar die Liebe nach griechischen Begriffen als eine Art Manie gedacht, kann unsere Sympathien nicht erregen. In der Fabel verwandelt bekanntlich der mitleidige Gott Apollo die Mirra in einen Baum; der italiänische Dichter aber lässt das unglückliche Mädchen fünf Acte hindurch gegen ihre unselige Leidenschaft ankämpfen, alle Stadien der Sehnsucht, Wehmuth, des Abscheu's, des Wahnsinns durchgehen, endlich ihre

Liebe gestehen und in demselben Momente sich den Tod geben. Und dennoch fesselt die Darstellung dieser Selbstqual durch die Ristori von Anfang bis zu Ende, und die Künstlerin verdankt gerade dieser Rolle ihren grössten Erfolg! Sie wurde nach dem Fallen des Vorhangs drei Mal gerufen — eine in Paris unerhörte Huldigung.

Ueber Maria Stuart die Glossen der französischen Theater-Habitué's vor Anfang des Stückes und noch nach dem ersten und zweiten Acte zu hören, war in der That höchst ergötzlich. Classiker und Romantiker stimmten in den Ton derjenigen Coterie ein, welcher die Triumphe der Italiänerin den Schlaf geraubt hatten, weil sie den Ruhm ihrer Göttin überstrahlten. „Welche Frechheit“ — hiess es da —, „sich nach der Rachel an Maria Stuart zu wagen! Wie trefflich hat Lebrun dieses Stück für die französische Bühne bearbeitet! Welch ein Mangel an Geschmack, eine fast wörtliche Uebersetzung von Schiller zu geben!“ — Aber mit dem dritten Acte wurde Alles still und stumm, das ganze Haus war wie in künstlerische Andacht versunken, und nach dem Auftritte im Garten zu Fotheringhay brach die Bewunderung wie ein lange verhaltener Strom los und riss selbst jene Coterie mit sich fort. Welch ein Weib! wie eine Lava brach die Gluth des Zorns —

„Spreng' endlich deine Bande, Groll!“ — aus dem Vulkan des Herzens hervor, und dennoch Maass und dennoch Schönheit vom Haupte bis zu den Füßen, und erhabene, erschütternde, niederschmetternde Majestät am Schlusse:

„In Staub mit Euch; denn ich bin Euer König!“
— Und nun wieder im fünften Acte, im Gegensatze zu dieser tobenden Leidenschaft, die entsagende, die sterbende Maria! Die himmlische Freude, welche ihre Züge verklärt, als Melvil sich ihr als Priester entdeckt, ihr Abschied von ihren Frauen, ihre letzten Worte an Lord Leicester — Alles so tief ergreifend, so edel ruhig, so vollendet schön, dass keine Beschreibung auch nur entfernt daran reicht. Die Kritik, d. h. was man gewöhnlich so nennt, hört bei einer solchen Erscheinung und Darstellung auf; aber die Poesie übt durch sie einen Zauber auf die menschliche Seele aus, den keine andere Kunst auf der Welt hervorzubringen im Stande ist.

B. P.

Stimmen der Kritik über Richard Wagner.

III.

(Schluss. S. Nr. 35.)

„Das Nämliche, was den Kritiker und Dichter Wagner bezeichnet, charakterisirt auch seine Musik: Ueberschwäng-

lichkeit und theils Uebertreibung, theils Mattheit im Ausdruck, Haschen nach Effect und vor Allem Mangel am rechten, künstlerischen Maasse. Wenn Andere an dem Musiker Wagner so sehr rühmen, dass er sich seine Texte selbst mache, so glauben wir im Gegentheil, dass das ein hemmender Missstand bei ihm ist; denn sowohl eine gute Musik als ein guter Text bedürfen beide ihres ganzen Mannes, und die Productionskraft sollte nicht durch das Eine für das Andere geschwächt werden, wie es doch natürlich geschieht. Wir möchten sogar behaupten, dass Wagner eine an Erfindung, Melodien und Satz-Motiven viel reichere Musik liefern müsste, als er wirklich gethan, wenn er mit frischem künstlerischem Enthusiasmus an einen textfertigen Stoff ginge, und was er an poetischem Ausdrucke schon verschwendet hat, auf diese Weise musicalisch verwenden würde. Jedoch in Wagner's Principien nimmt die Musik eine secundäre Stellung ein, und dagegen haben wir, was speciel die seinige betrifft, nichts einzuwenden. Wir möchten beinahe sagen, seine Musik habe ein choleraisches Temperament. Sie drückt schnell und stark erregbares Gefühl aus, das nie oder nur selten zur künstlerischen, dauernden Empfindung wird, wenn auch starke Begehrungen erregt und eine heftige, jedoch nicht anhaltende Thatkraft zeigt. Ihre Gemüths-Erregungen haben immer etwas Bitteres und Scharfes, selbst wenn sie nicht aus dem innersten Wesen des Künstlers entfliessen, sondern Consequenzen der von der Aussenwelt auf ihn einwirkenden reflectirenden Stimmung sind. Spannung, Erwartung zu erregen, vorzubereiten und begierig zu machen, ist ihm, wie den meisten unserer dichtenden und componirenden Universal-Genies, eigen; aber abzuschliessen, zu vollenden, künstlerisch abzurunden, aufzulösen und zu versöhnen, ist ihm eben so wenig gegeben, als unserer ganzen irritirenden Zeit, in der Kritik und Kunst sowohl, als im socialen und politischen Leben. Wagner hat es versucht, die stärksten Wirkungen der Instrumentation und der Modulations-Contraste aufzubieten; Melodie, Harmonie und reiner musicalischer Fluss gelten ihm nichts mehr gegen die schneidend scharfe Charakteristik, welche so weit geht, dass er oft geradezu das Ohr beleidigt und zerreisst, ohne es irgend wieder beruhigen zu wollen. Er lässt z. B. jedes einzelne Instrument die schwierigsten Passagen für sich machen, um im Zusammenklang des Ensemble die Wirkung hervor zu bringen, welche Schellen-Geklingel, Holzschuh-Geklapper oder ein einziger Geigenstrich auch zu bezwecken vermöchte. Hass, Liebe, Verwunderung, Anfrage, Geplauder, Streit, Schimpf- und Scheltworte, Alles soll, zum Fort-

laufen natürlich, von den Instrumenten, die wahre Automaten geworden sind, ausgedrückt werden, und was unsere classischen Meister auf einfachere Weise noch innerhalb des Harmonieen-Bereiches bewirkten, wird hier ohne alle Rücksicht auf musicalisches Gesetz versucht. Darum darf man sich denn bei Richard Wagner nicht wundern, wenn seine Intervalle manchmal so weit aus einander klaffen, dass Melodie und Harmonie und überhaupt der musicalische Ausdruck Platz genug haben, ganz durchzufallen. Die höchsten Violin-Töne, piepende Pfeifen und rasselnde Schellen schweben über den dumpfsten Contrabass-Figuren neckisch dahin, unbekümmert um die Armen, die in der tiefsten Tiefe sich mühsam dahinschleppen. Uebrigens muss man eingestehen, dass Wagner mit seiner instrumentalen Reform*) oft überraschende Wirkungen hervorbringt und Bedeutendes zu leisten vermöchte, wenn er innerhalb der Schranken der musicalischen Gesetze bliebe.

„Was uns am meisten überrascht hat, ist die Kühnheit, mit welcher er sich über geschickte Anlage polyphoner Sätze und gute Stimmführung hinwegsetzt, und mit welcher er Accorde an einander reiht, die keine grössere Verwandtschaft mit einander haben, als dass sie eben alle aus einzelnen Tönen bestehen. Ohne die geringste Vermittlung, ohne irgend eine harmonische Brücke werden wir in ganz sich widerstrebende *Dur-* und *Moll-*Klänge hineingeworfen, oft in einer langen Reihe aus einem in den anderen, dass es einem zuletzt ganz bange wird. Eben so verschmäht es Wagner, sich der Schluss-Cadenzen zu bedienen, nach welchen doch das Ohr unbedingt verlangt, so gut wie das Auge Ruhepunkte beim Ueberschauen eines Raumes haben will. Ueberhaupt verläugnet Wagner meistens ganz den Charakter der Musik, um der dramatischen Charakteristik zu genügen. Das ist wieder so ein Grundzug unserer Zeit, dass sie durch Musik handelt, erzählt und malt, durch die bildenden Künste singt und klingt, durch die Poesie Philosophie treibt und die Wissenschaft poetischen Träumen verfallen lässt.

„Musicalisch-dramatische Charakteristik wäre somit der Hauptzweck der Wagner'schen Opern. Aber, fragen wir, ist die Venus, ist der Landgraf, sind Tannhäuser, Wolfram und die anderen Sänger denn dramatisch charakterisirt durch Wagner's Musik? Sind sie so scharf individualisirt, als es die Musik in Wahrheit, nicht allein nach Wag-

ner's Intention, wirklich vermag? Wir müssen es entschieden verneinen. Welche herrliche Gelegenheit sich ihm auch bei der Wettstreit-Szene im zweiten Acte (dem wartburger Sängerkriege) hierzu geboten hätte, so tritt doch weder hier noch sonst der Gesamt- oder der individuelle Sänger-Charakter in dem, was und wie sie singen, hervor, sondern es singt so ziemlich Einer wie der Andere, und Keiner viel Gutes. Freilich, die Musik ist hier ganz der Ausdruck des Textes, und der ist eben nicht lyrischer, sondern sehr rhetorischer Natur, so dass die Melodien entweder, wie die des Tannhäuser, ausserordentlich arm, unruhig und klanglos sind, oder, wie Wolfram's Gesang, sich beinahe nicht über das Recitativ hinaus erheben. Die Kunst des Sängers zeigt sich doch wahrhaft nur im Gesange: warum will Wagner die Sänger nur charakterisiren, statt sie sich selbst charakterisiren zu lassen?

„Indess wären wir in der That ungerecht, wenn wir nicht zugestehen wollten, dass Wagner's Overture einzelne schöne, melodische und harmonische Sätze enthält, dass z. B. sein Hirtengesang einen reizenden Anflug vom Volkstone hat, und dass besonders seine Chöre hier und da in Gesamtwirkung mit dem Orchester grosse Wirkungen hervorzurufen vermögen. Wir können auch nicht verläugnen, dass Wagner, wenn wir einmal den Ausdruck gebrauchen wollen, vortrefflich sich auf Situations-Malerei und geschicktes Arrangement versteht, mehr als die meisten seiner Vorgänger. Pilgergesang, Jagdhörnerklang, Umwandlung der Scene und was dazu gehört, tritt immer zur rechten Zeit ein, und dieser Gewandtheit und den überraschenden, starken Effecten und Contrasten verdankt er seine Erfolge. Zudem ist er ein wahrer Meister im schönen, würdigen Recitativ; (?) die Erzählung Tannhäuser's von seiner Reise nach Rom ist vielleicht die Krone der ganzen Tondichtung.

„So gern sich Wagner als ein Original-Genie geltend machen möchte, so erinnert uns doch seine Musik, besonders in den reinen Orchesterstücken, vorzüglich an Beethoven in dessen späteren Jahren*), sodann aber auch an Mendelssohn und Meyerbeer, den er sogar nicht gelten

*) Dem müssen wir entschieden widersprechen. Kein Musiker, der seinen Beethoven bis zu *Opus ultimum* genau kennt, wird in Wagner's Musik eine Spur von etwas finden, das würdig wäre, auch nur Beethoven's Maske zu tragen. Der wahre Original-Text für Wagner's Copieen ist C. M. von Weber. Uebrigens ist dieses und das Meiste des Obigen in dem November- und dem December-Hefte des III. Jahrg. (1852) der Rheinischen Musik-Zeitung von uns bereits vor drei Jahren nachgewiesen worden. Die Redaction.

*) Eine „instrumentale Reform“ können wir Wagner am wenigsten zugestehen; was dieser bei ihm ähnlich sieht, ist längst bei Meyerbeer und Berlioz, zum Theil schon bei Weber, vorhanden. Die Redaction.

lassen will — sonderbarer Weise! Wagner verwirft Meyerbeer, dessen Hugenotten doch ein Meisterstück historischer Charakterisirung sind, wenn auch sonst seine Werke meist nur auch auf ein leeres Schaugepränge zielen; er verwirft Auber, dessen Stumme von Portici, was dramatische Charakteristik, poetischen und musicalischen Werth betrifft, doch noch hoch über den Wagner'schen Producten steht; er bedauert Mozart, dass ihm nicht der Dichter begegnet ist, der ihn zum rechten musicalischen Ausdrucke hätte begeistern können, und spricht von Fidelio, dieser hohen, mächtigen, wunderbaren Schöpfung, welche so ganz nur der Ausdruck ihrer Handlung, ihrer Empfindungen ist — gar nicht. Wenn Wagner in seiner sich selbst überschätzenden Blindheit so zu urtheilen wagt, so kann er sich keineswegs wundern, wenn die Kritik ihm gegenüber keine Rücksichten kennt. Sie muss es aussprechen, dass er, trotz seiner fast komischen Versicherungen vom Gegentheil, das wahre Wesen der Poesie und der Musik und ihr gegenseitiges Verhältniss noch entfernt nicht erkannt und durchschaut hat, dass es ihm bei Allem mehr auf die Schale als auf den Kern ankommt, und dass er durch seine Propaganda auf dem Gebiete der Kunst, durch sein vieles Gerede für und über sein Wollen gerechtes Misstrauen gegen seine künstlerische Weihe erweckt. Das ist nicht mehr Selbstgefühl, wie es uns bei wahren Grössen so wohlthuend entgegentritt. Wir sind nach Anhören des Tannhäuser noch keineswegs überzeugt, und die Gesamtwirkung hat uns nicht zu der Meinung bestimmen können, dass von nun an wir Schauspiel und Oper, wie sie seither gepflegt worden sind, der Vergessenheit übergeben dürfen; im Gegentheil hoffen wir, dass noch auf einige Jahre hinaus unsere barbarische Geschmacklosigkeit an Don Juan und Fidelio, Hamlet und Macbeth, an Wallenstein und Faust sich zu erfreuen Gelegenheit habe — wir wollen dann recht gern der fernen Zukunft überlassen, die Classicität und Alleingültigkeit der musicalischen Dramen und dramatischen Musik Richard Wagner's, Berlioz' und ihrer Jünger zu constatiren und zu sanctioniren, ohne dass wir jedoch vergessen wollen, auf das wahrhaft Gute, Treffende und Zeitgemässe in diesen Werken hinzuweisen und es möglicher Benutzung zu empfehlen.“

P e t e r E r a r d .

(Nekrolog.)

Kaum ist der Name Pleyel erloschen, und schon unterliegt der Name Erard demselben verhängnissvollen Ge-

schicke. Beide Männer, Erben und Vermehrer eines ausgebreiteten Ruhmes in der Kunst des Instrumentenbaues, sind fast zu gleicher Zeit und in demselben Lebensalter gestorben, ohne directe Nachfolger zu hinterlassen.

Seit ungefähr zwei Jahren war Erard's Gesundheit bedeutend angegriffen, und am 18. August d. J. schlug seine letzte Stunde. Er starb auf seinem Landhause *La Murette* bei Paris, wo er in der Regel den Sommer zubrachte. Das Leichenbegängniss war eines der feierlichsten, die man seit lange gesehen; denn Erard war nicht nur berühmt, sondern als Mensch und Freund geachtet und geehrt und von seinen Arbeitern wie ein Vater geliebt. Das Leichentuch hielten der Baron Taylor, Fétis der Aeltere aus Brüssel, der Maire von Passy, der Dr. Lardner aus London, Schröcker (Verwaltungs-Chef des Hauses in Paris), Bruzeau (des Hauses in London). In der Kirche wurde eine Messe von Dietsch gesungen. Im Zuge gewahrte man alle künstlerischen Berühmtheiten von Paris, unter ihnen Halévy, Herz, Berlioz, Batta, Lefebure-Wely, Wolff, Fumagalli, Stamati, Cavaillé Coll, Adam u. s. w. An 600 Arbeiter hatten sich angeschlossen, und Alles folgte bis zum Kirchhofe des *Père la Chaise*, wo die Leiche in der Familiengruft neben dem Grabe von Boieldieu beigesetzt wurde. Reden hielten der Baron Taylor, Fétis, Adam und der Maire von Passy.

Johann Baptist Peter Orpheus Erard war 1794 geboren. Sein Oheim Sebastian Erard, der eigentliche Erfinder der Vervollkommnungen der Harfe und des Pianoforte und Gründer des Hauses, setzte ihn, den Sohn seines Bruders Baptist Erard, zum Erben und Fortführer des Geschäftes ein, nachdem Peter Erard, welcher schon in den Knabenjahren als Arbeiter eintrat, bereits seit seinem achtzehnten Jahre sich in der Leitung des Geschäftes in London bewährt hatte. Wie viel er nachher zur Ausdehnung und Vervollkommnung desselben in beiden Residenzstädten gethan, ist weltbekannt; weniger, wie sehr er ein Freund und Helfer in der Noth für so manches Künstler-Talent, wie sein Herz allen edeln Gefühlen offen und zugänglich war, und was die Armen an ihm verloren haben.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Meyerbeer hat eine Nacht auf seiner Durchreise von Spaa nach Berlin hier zugebracht.

Der Pianist Herr Wüllner aus München und der Musik-Director am Theater zu Frankfurt a. M., Herr Goltermann, waren einige Tage hier.

Fräulein Francisca Veit, welche zwei Jahre bei der italiänischen Oper zu Paris engagirt war, ist seit einigen Monaten wie-

der hier. Wir haben Gelegenheit gehabt, sie in Privat-Cirkeln zu hören, und wünschen der jugendlichen Künstlerin zu den grossen Fortschritten Glück, welche sie gemacht hat. Eine schöne, wohlklingende, umfangreiche, durchweg egale, echte Sopranstimme verbindet sich bei ihr mit einer gründlichen Schule. Hoffentlich werden wir Gelegenheit haben, sie in den Gesellschafts-Concerten dieses Winters zu hören, da, wie wir vernehmen, ihr deshalb bereits Anträge gemacht worden sind.

Aachen. Ernst hat im vorigen Monate hier zwei Concerte gegeben; sein Spiel war, wie es immer ist, theils gross und vortrefflich, theils nachlässig und ohne Energie. Die Wahl der Stücke war gar sehr auf die Menge berechnet; der unvermeidliche „Carneval“ spielte natürlich auch eine Hauptrolle dabei.

In Berlin ist am 25. August die königliche Bühne mit Sophokles' Antigone wieder eröffnet worden. Diese Tragödie kam mit F. Mendelssohn's Musik am 13. April 1842 auf die Bühne, erlebte bis zum 17. Februar 1852 29 Vorstellungen und ruhte seitdem, so dass also die diesmalige die dreissigste war. Vor dreizehn Jahren verkündete man von dem Einflusse des alten classischen Werkes auf unsere dramatische Literatur grosse Dinge, von deren Verwirklichung indess, wie Verständige auch damals schon einsahen, nichts sichtbar geworden ist. Ein berliner Blatt macht bei Gelegenheit der jetzigen Aufführung sehr richtige Bemerkungen über das Volksthümliche, das unserer Bühne noth thut und welches wir nicht von den Griechen herholen können, die wir nur zum Vorbilde nationaler Poesie nehmen müssen. Es heisst darin unter Anderem:

„Wenn freilich das Walten dieser oft nicht einmal menschlich-edel fühlenden Götter mit ihrem unabwendbaren Fatum und ihren wendbar-räthselhaften Orakeln auf unser Denken und Empfinden nur abstossend wirken kann, so ist doch, was einst das Alterthum, der einem höheren Glauben entstammenden Ansicht fern, Schönes und Würdiges erzeugte, bei den Griechen in aller Harmonie mit ihrer nationalen Grundlage und ihrem Staatsgewebe entstanden. Die Ahnung eines Erhabeneren aber, die reine, seelenhafte Begeisterung, welche in That und Dichtung über zu sinnlich beschränkte Gränzen des Erdenlebens hinweghebt, war eine spätere und gesegnete Gabe des Himmels, der den Fluch ausschliesst in Erbarmen und Liebe, die auch im Gesetze walten müssen, die zum Schönsten und Würdigsten erst volle Weihe und wahren Adel verleihen. Wie jedoch die Griechen auf ihrem sichersten Standpunkte mit sich im Zusammenhange und in Harmonie waren, so auch soll es jedes Volk sein in der ihm gewordenen Eigenthümlichkeit, und uns ist dies mehr als jemals nöthig. Uns ward überall, nicht nur bei den deutschen Bühnen, viel Irriges und Verkehrtes aus der Fremde in den Weg geworfen, und das Schlimmste ist, wenn man das Schlimme nicht erkennt, es wohl gar zum Vortheile des Erwerbsbetriebes als Bestes und Gültigstes anpreist, nur darin Eifer zeigt, die Verhältnisse vom Natürlichen, ein Volk von sich selber zu entwöhnen. Jedenfalls wäre — um hier bei Betrachtung der Theater zu bleiben — eine Tragödie des Sophokles, will man nun einmal gar zu gern seitab von unserer Volksthümlichkeit wandeln, annehmbarer, als eine Ueberwucherung durch verweichlichendes Musik- und Ballet-Wesen, die auch in der alten Welt eine missliche Umwälzung erzeugten. Die Zeit der kräftigsten Nationalität war auch die Blüten- und Frucht-Zeit des griechischen Theaters; es wurde matter mit der Ermattung des Volks-Charakters und verwilderte ganz, als die Einmischung des Fremden, die römische, Geltung empfing, wie denn das Drama der Römer stets ein untergeordnetes blieb, weil es nicht aus dem eigenen, nicht aus

dem mit der Nation grossgewordenen Geiste hervorging, mehr oder minder sich nur in Nachahmerei umtrieb. So verkehrte man allmählich immer zuläufiger mit leerer Schaulust, mit üppigen Tänzen und anderem Sinnenreiz, was die Nation bereits im Verfall zeigte und ihn gesteigert begünstigte. Die Tempel der Musen waren entweiht und besudelt, nachher wurden sie ganz geschlossen und thaten sich, in folgerichtiger Schmach, nur wieder auf zur Lust des Auges, für Gelüste der Unanständigkeit und Rohheit, für herbeigeholte Thiere und den Kampf mit ihnen. Genug, das Ende der Dramatik war das Ende einer Liederlichen: sie kam nicht wieder zu Werth und Erhebung. Wenn wir uns diesen geschichtlichen Gang ernstlich klar machen in genauer Nachforschung, wenn wir uns dann nicht verhehlen können, dass unser volksthümliches Schauspiel jetzt von Fremdsucht und bodenloser Spassmacherei, von der Oper, dem Ballet- und Decorations-Prunk mitunter sehr unkrautlich überwuchert ist, darf uns diese Wahrnehmung bedenklich werden, da zumal die Vergleichung der Zustände auch in anderem Bereich widerwärtige Aehnlichkeiten auffallen lässt. Ein tüchtiges, nach dem Edelschönen strebendes Volk muss auch ein ihm angehörendes, ihm geweihtes, seiner Gegenwart genugthuendes Drama haben. Ein Fremdes sind uns die Tragödien des Sophokles, und wie hoch zu schätzen, wenn wir sie beurtheilen vom Standpunkte ferner Zeit und vergangener Zustände, denen sie angeeignet sind, uns werden sie an sich nichts nützen, weil uns lebensvolle Wirkung, die theils bewahrt, theils wieder erworben und gefördert sein will, noth thut. In einem bezüglichen, auch aus der Vorzeit nochmals nahegerückten Kampfe unserer Tage wäre uns der vor etwa dreissig Jahren von der Bühne verwiesene und nun doch neubegünstigte Aufputz fatalistischer Ideen vielmehr hemmend, indem wir selber dergleichen noch zu überwinden und des Widerstandes dabei schon genug haben.“ (V. Z.)

Den einleuchtendsten Beweis, dass das griechische Drama in seiner nackten Gestalt nichts für das deutsche Volk ist, gibt die Erfahrung, dass — aufrichtig gesprochen — nur die Musik von Mendelssohn die Antigone für unser Theater-Publicum geniessbar macht. Diese Musik ist aber durch und durch modern, und es ist eitel Pedanterie und Selbsttäuschung, wenn man uns glauben machen will, dass uns das Verständniss der Tragödie dadurch erleichtert werde und der antike Geist näher an uns herantrete. Die Mendelssohn'sche Musik ist keineswegs im Geiste des Alterthums geschrieben, sie ist der Erguss eines subjectiven Gefühls und einer richtigen Beachtung der heutigen Empfindungsweise; die plastische Objectivität der alten Poesie ist durchaus nicht ihre Sache. Mendelssohn ist eine bedeutsame musicalische Natur, und wenn ihm irgend ein Talent eigen gewesen, so war es dies, den Geist und Ton der Poesie auf jedem Gebiete und in allen Formen sinnvoll und eigenthümlich zu erfassen. Jene objective Klarheit und Ruhe, welche in seiner Weise Glück auf das bestimmteste für die Zeichnung des Antiken erreicht hat, und deren musicalische Formen uns mit dem Gefühle des unbedingten Befriedigtseins erfüllen, so dass wir durch die Töne mehr den Eindruck des ewig Schönen als den einer interessanten und geistvollen Persönlichkeit empfangen, fehlte ihm. Immer aber ist seine Auffassung würdig, subjectiv-rein, dem Gegenstande nicht widerstrebend. Hinsichtlich seiner Behandlung der gewaltigen Lyrik in der griechischen Tragödie müssen wir von ihm sagen, dass er mit feinstem Gefühle alle Mittel des heutigen musicalischen Ausdrucks zu benutzen, unseren Ohren und unserer Art, musicalisch zu empfinden, Rechnung zu tragen verstand. Den Romantiker verläugnet Mendelssohn nirgend. Wir erkennen ihn vor Allem in den feinen und modernen Schmerz athmenden Melodramen, in allen recitativischen Wendungen und da, wo er das Ensemble heutiger Instrumentirung in seinem vollen Glanze wirken lässt. Es begegnet ihm nur selten, dass

er auf Grund dieser Gestaltungs-Weise eine vollständig objective Wirkung erzielt. Die unbedenklich schönste dieser Richtung angehörende Stelle ist der lange anhaltende, schneidende Triller der Clarinetten und Oboen, der sich, während die Leiche Hämon's herbei getragen wird, aus der Masse der übrigen Instrumente mit dämonischer Gewalt herauswühlt. Ueberhaupt edel gedacht, subjectiv grossartig gestaltet bleibt alles, was er uns in dieser Arbeit hinterlassen hat.

Frau Fischer-Nimbs, welche im vergangenen Jahre in Berlin mit grossem Beifalle im k. Opernhause gastirte, ist von Herrn v. Hülsen zu einem neuen Gastspiele gewonnen worden. Dieselbe wird zunächst in dem lange nicht gegebenen Propheten als Fides auftreten, und wie verlautet, ist auch Aussicht dazu vorhanden, mit ihr als Alice den seit langer Zeit gar nicht aufgeführten Robert in Scene gehen zu sehen.

**** München.** Die Besetzung des Tannhäuser auf der hiesigen Bühne war folgende: Venus — Fräul. Schwarzbach; Elisabeth — Frau Diez; Tannhäuser — Herr Auerbach; Wolfram von Eschenbach — Herr Kindermann; Landgraf — Herr Alfeld. Das Arrangement der Tänze u. s. w. war von Lucile Grahn, die Decorationen von den königlichen Hofmalern Döll und Quaglio, Costume-Angabe von Herrn Fr. Seitz, scenische Einrichtung vom Maschinisten Herrn Schütz. Die musicalische Leitung von Franz Lachner war, wie immer, ganz ausgezeichnet; der Eifer unseres General-Musik-Directors ist um so mehr zu rühmen, als sein Urtheil über den Werth der Wagner'schen Musik und Principien kein Geheimniss ist; es stimmt nämlich mit dem aller wahren Musiker überein. Das hiesige „Theater-Journal“ lässt sich in einem Berichte von Prof. Doctor über R. Wagner, seine Arroganz und seine unmusicalische Musik ziemlich stark aus, lässt aber der Aufführung alle Gerechtigkeit widerfahren.

Herr Aug. Thys, Secretär des Gesang-Vereins Orpheus in Gent und Ehren-Mitglied des kölner Männergesang-Vereins, gibt eine Geschichte der Sängervereine in Belgien — *Historique des Sociétés chorales de Belgique* — auf Subscription heraus, welche bei dem Interesse für die Sache, dem Eifer und dem Talente des Verfassers nicht verfehlen wird, sich allgemeiner Theilnahme zu erfreuen, da Belgien bekanntlich nach Deutschland das einzige Land ist, in welchem der Männergesang eine volkstümliche Verbreitung seit 1830 erlangt hat. Das Werk zerfällt in sechs Abschnitte: I. Einleitung. Historische Notizen — erste Liedertafel u. s. w. II. Die Sängervereine in Belgien. Dieser Abschnitt enthält nach Bemerkungen über den Einfluss der Sing-Vereine auf Leben und Volksbildung, über Gesang-Unterricht historische Nachrichten über beinahe 500 Vereine, ferner eine Statistik der Gesang-Vereine in der Armee. III. Geschichte der Sängervereine in Belgien seit dem ersten im Jahre 1834, nebst Bemerkungen über deren Werth oder Unwerth und Notizen über ähnliches Beginnen in anderen Ländern. IV. Sängervereine. V. *Repertoire choral belge* (enthält auch ein vollständiges Verzeichniss der in Belgien erschienenen Compositionen für Männergesang). VI. Die belgischen Componisten; Rückblick auf die alte niederländische Schule. Die Neueren und die Aufmunterungen für dieselben durch den Staat. — Der Subscriptions-Preis für das Werk, das einen Band in gross Octav füllen wird, ist auf gewöhnlichem Papier 2 Fr. 50. Cent., auf Velin 5 Fr. Man unterschreibt bei MM. de Busscher Frères, Imprimeurs à Gand, rue Savaen Nr. 42.

Der belgische Componist Gevaert hat eine Oper *Les Lavandières de Harlem* geschrieben, welche auf dem *Théâtre lyrique* zu Paris zur Aufführung kommen wird.

Spaa. Léonard hat es gewagt, vor einem Badeort-Publicum Beethoven's Violin-Concert zu spielen, jedoch nur das erste Allegro. Der Beifall war ausserordentlich; freilich gaben Meyerbeer, Haumann und mehrere Deutsche das Zeichen dazu.

Paris. Der Urlaub der Fräul. Cruvelli für den Monat September ist ihr von der Direction abgekauft worden; denn die grosse Oper spielt vier Mal die Woche den ganzen Sommer hindurch — beisspiellos in ihren Annalen! Und zumal mit solchen Einnahmen! Aber es sind stets 200,000 Fremde in Paris — diese wollen sehen und hören, und so sind alle Theater gedrängt voll. In dieser Beziehung hat Paris eine ganz andere Physiognomie als London während der Ausstellung; das erklärt sich aus zwei Gründen. Erstens sind die Theater in Paris ganz andere Kunst-Institute, als in London, und zweitens verstehen von den 200,000 Fremden wenigstens zwei Drittel ganz gut Französisch. Die 366. Vorstellung von Robert der Teufel brachte am 22. vor. Mts. 10,814 Fr. 21 C. ein, der Prophet am 24. 11,189 Fr. 61 C. — die stärksten Einnahmen seit langen Jahren! Aber auch die komische Oper macht glänzende Geschäfte, hauptsächlich mit dem Stern des Nordens, dessen 135. und 136. Vorstellung in derselben Woche (vom 19.—25. August) 6300 und 6200 Fr. einbrachten.

Der Havannese Calzado, der jetzige Unternehmer der italiänischen Oper, hat die ausgezeichnete Sängerin Valentine Bianchi auf zwei Jahre engagirt; wir werden also das unerhörte Wunder erleben, in der *Salle Ventadour* eine jugendliche Prima-Donna zu hören!

Auf den Angriff eines pariser Journals gegen Costa in London bezüglich der Aufführung von Meyerbeer's „Nordstern“ gibt Letzterer in einem Schreiben an die Redaction der *Musical World* demselben die glänzendste Satisfaction und erklärt, dass Costa sich nicht nur seiner Direction nicht widersetzt, sondern ihn darum gebeten habe, was er aber abgeschlagen, weil die Leitung gar nicht in geschickteren Händen habe sein können.

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.