

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 7. KÖLN, 14. Februar 1857. V. Jahrgang.

Inhalt. Die Bedeutung der schönen Kunst. I. Von A. E. K. — Berliner Briefe (Ein Tag in Russland, Oper von H. Dorn — Opern-Personal — Kammermusik — Sinfonie-Soireen — Sing-Akademie — Stern'scher Verein — Dom-Chor). Von G. E. — Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mainz, Zweites Abonnements-Concert der Liedertafel — Braunschweig, I. Symphonie-Concert, Benefiz-Concert — Leipzig, Gewandhaus-Concerte).

Die Bedeutung der schönen Kunst.

I.

Die Bedeutung der schönen Kunst ist vielen unserer Zeitgenossen verloren gegangen, weil wir eben alle in der Einen Zeit-Lebensluft athmen, welche der Schönheit nicht günstig ist. Dass aber auch Gutgesinnte, so genannte Gebildete und sonst vernünftig Wohlmeinende dem Schönheitsleben entfremdet sind, davon zeugen — ausser dem theatralischen Unfug, der geduldet, ja, gefördert wird in manchen Kreisen des hohen und höchsten Conservatismus — doch wohl auch die mancherlei Sinnes-Aeusserungen selbst kreuzgesinnter Zeitblätter. Während der Radicalismus Verstand und Witz genug besitzt (s. Lucas 16, 8), um bald die ihm gemässen Tendenzen, bald die technischen Hülfsmittel dazu in wohl-lautenden Phrasen darzulegen, so findet man dagegen, Gott sei's geklagt! in vielen Zeitungen des Kreuzes da, wo es Kunst oder Kunst-Urtheil gilt, nur zu oft asketische Rhetorik oder abgestandenes Gewäsch von sehr rationalistischer Färbung.

Wie mag solches zugehen? Ist die Kunst etwa radical geworden, also dass sie ihre Jünger aus dem Lager der Kreuzes-Jünger austriebe? So war es nicht von Anfang. — Oder ist es ihre Signatur, von Haus aus radical zu sein? Zwar wenn man manche Künstler der letzten Tage ansieht, so möchte man ja sagen: aber die sind auch danach! — Oder ist das Reich Gottes urwesentlich schönheitsfeind, abtödterisch, asketisch? Zwar behaupten das einige puritanische Pietisten; aber die sind doch nicht das Reich Gottes.

Goethe, Schiller und andere grosse Dichter waren auch in erster Jugend radical, aber nur in dem, was sie nicht verstanden; wie denn auch heute noch die meisten in dem, was sie nicht wissen, links sind, in dem, was sie verstehen

und selber machen müssen, rechts. Uebrigens war Goethe wie alle wahren Genien, von Haus aus wahrheitsliebend, was der echte Radicalismus nicht ist; denn dieser sagt vieles, was er nicht weiss, und sagt vieles nicht, was er weiss.

Ist die Kunst eine wesentliche Aeusserung des Geisteslebens, so muss sie ihren Ehrenstuhl haben in allen Gebieten und Parteien, sowohl bürgerlichen als staatlichen und kirchlichen. Ist sie unwesentlich, ein Ding, das da sein kann oder auch nicht: nun, so werfe man sie aus als schädlichen Luxus und nehme dafür Kartenspiel und Würfellust; sie schaden der Seele minder, als das unzüchtige Buhlen mit der Schönheit.

Dass aber Kunst und Schönheit sehr wesentliche Dinge sind zum wahren Leben, das empfindet das unbefangene Gemüth so gut, wie die Weltweisheit es zu erweisen trachtet. Die neuere Weltweisheit (seit und nach Kant) ist bemüht gewesen, sowohl das wesentliche Bedürfniss der Kunst nachzuweisen, als ihren Lebensgehalt in Gedankenkraft auszulegen. Einige feste Sätze sind gewonnen; man bezeichnet das Schönheitsleben im Schattenrisse etwa durch folgende Sätze allgemeiner Anerkennung:

„Schönheit ist die Lebensgestalt, welche Geist und Natur versöhnt darstellt. Die Natur geistlich erscheinend, der Geist natürlich wirkend, ist schön. Landschaft, Thier, Mensch u. s. w. ist schön, in welchem das Natürliche verklärt erscheint — und umgekehrt, in welchem der geistige Inhalt nach Weise bewusstlos wirkender Natur hervortritt. — Kunst ist die von Menschen gewirkte Schönheit. Ihre nächste Wirkung ist, das Herz unmittelbar zu ergreifen, ohne Vorurtheil und Nachdenken, ohne Willen und Lehre, und durch selbsteigene Kraft die Menschenseele in verwandte Schwingung zu setzen. Ihre Fern- und Grundwirkung, oder Quelle und Ziel der Kunst steht darin, dass sie

sei ein Spiegel des wirklichen Geistes, ein Bild des Bildes, zur Lust, nicht zur Arbeit. — Was ein Volk erlebt, erarbeitet, gewonnen, die Blüthe seines Lebens, den Kern seiner Thaten, das Ergebniss seiner Weltanschauung — stellt es in Bildern der Schönheit vor die Seele. So ist das Kunstwerk nicht Sittlichkeit an sich, aber sittliches Ergebniss, Zeugnis und Denkmal der Herrlichkeit verklärter Menschennatur in Höhen und Tiefen, ein menschliches Werk göttlichen Scheins, eine Schöpfung neben der Schöpfung, die flüchtigen Erdenbilder zu dauernder Gestalt verewigend, auf dass sie Wahrheit hegen und tragen und die Seele befruchten mit Lebensathem*).

So ungefähr die Hauptsätze neuerer Weltweisheit. Und die Gottesweisheit widerspricht nicht, sondern bestätigt den Grund der Schönheit. Nicht bloss, dass ihre Worte selbst voll heiliger Schönheit sind, auch die Werke Gottes oft genannt werden: gut, gross, heilig, wunderbar — was doch wohl nicht „hässlich“ bedeuten kann; nein, es sind auch bestimmte Zeugnisse des Schönen in Gottes Wort vorhanden, wenn der Herr genannt wird „Schönster aller Menschenkinder“ (Ps. 45, 3 — die Septuaginta 44, 3 nennt ihn sogar *ὡραῖος*, jugendlich schön über alle Menschen), oder wenn es heisst: „Seine Lippen voll holdseliger Anmuth“ (Luc. 4, 22) u. s. w. — Nicht unerheblich ist auch, dass Gut und Schön in alttestamentlicher Sprache oft einerlei ist, was an mehreren Stellen die Septuaginta beweis't, z. B. Genesis 1, 10. Hierauf gründet sich Lavater's Wort: „Wie kann der fromm sein, der das Schöne nicht liebt, da Frömmigkeit nichts ist als Liebe des Schönsten?“ (s. Gelzer: N. deutsche Liter., 2. Ausg. 2, 86.)

Wir müssen dem Kryptocalvinismus gegenüber, der in gar manchen kirchlich philosophischen Systemen hindurchspukt und von dem selbst Hegel nicht frei ist, es hier ganz ausdrücklich betonen, was schon griechische Weisheit abnte, dass die Welt schön ist vor dem Auge Gottes, der das Ganze sieht. Wer anders spricht, der macht Gott zum Urheber der Krankheit, somit auch der Hässlichkeit. „Ist der erstgeschaffene Mensch schön oder hässlich gewesen?“ so lautet hier die Streitfrage zwischen Rationalismus und Positivismus, oder zwischen Weltweisheit und Gottesweisheit. Für die erleuchtete Gottesweisheit ist es zweifellos, dass die erste Natur schön gewesen und dass alle Hässlichkeit aus Krankheit stamme. Die Krankheit aber ist ein

Zweig des Todesbaumes, wie die Schönheit des Lebensbaumes.

Die wahre Kunstschönheit ist eine Wiederbringung der ersten Naturschönheit, wie die wahre Weisheit eine Wiederbringung ist der ersten ungebrochenen „lauteren Vernunft vor dem Sündenfalle“. — Und mit diesem Worte des theuren Gottesmannes halten wir jenes andere zusammen: „Das Evangelium ist nicht gekommen, die Künste zu Boden zu schlagen, sondern sie zu brauchen im Dienste dess, der sie gemacht hat.“

Nach diesem allem halten wir für Pflicht, auch hier für das Gute Partei zu ergreifen, Parteilichkeit aber zu meiden. Wer die Wahrheit des Schönen tief in der Seele empfindet, der nehme Partei und kämpfe dafür mit den Waffen des Lichtes. Wer sich aber von Parteilichkeit berücken lässt, heisse nun diese Radicalismus, Toryismus, Conservatismus, Pietismus, Ultramontanismus, der eilt dem Irrenhause der Coterieen zu, um auch den Wahnsinn heilig zu sprechen zu Gefallen jenes thörichten *Esprit de corps*, in welchem Irrenhäuser, Coterieen und Cliques von jeher ausgezeichnet gewesen.

Ueber jene Grundsätze werden sich wohl alle Besonnenen leicht verständigen, auch wo sie in Worten verschieden sind. Freilich fliegen wohl Idealisten zu hoch, und Techniker graben zu tief; aber beide können sich doch auf dem wohlgegründeten Rechtsboden der Kunst zusammenfinden. Diesen aber hat der trockene Tendenzler verloren, den seine horizontale Richtung von allem Lebendig-Schönen entfernt; denn er sägt die Bahnen des Lebens mitten durch, um sein praktisches Ziel zu erreichen; er sieht nicht Hügel und Wald, sondern nur den Tunnel, die gerade Linie seines Verstandes. Alle Tendenzelei ist leere Parteilichkeit, sei es für ein selbstgeschaffenes Denkbild oder für ein Stichwort, das von aussen her dictirt ist. — Dieser Slaverei gegenüber steht die andere, die auf dem Grunde platter Sinnlichkeit sich am Schönen bloss amüsirt. Beide, die Tendenzler und die Amusablen, gleichen im inneren Wesen den philosophischen Parteien des Spiritualismus und Materialismus, welche wiederum ihre historische Quelle haben in den ältesten Ketzereien der Doketen und Ebioniten. Beide kennen nicht die Schönheit Gottes (Ps. 50, 2, Vulg. 49, Ps. 104, 1 — 2), sondern nur den selbstgewählten Schein ihrer Weisheit (Col. 2, 23.).

Wo die Natur nicht vergeistet wird im Kunstwerke, da haben wir Amusement, Illusion, Augenlust, Fleischeslust. Darin sind uns die Franzosen ja leider so oft vorangegangen seit dem unseligen Ludwig XIV. Solche

*) Ausführlicher über die sittliche Bedeutung der Kunst in diesem Sinne handelt u. A. Krüger: Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst (Leipzig, 1847), S. 339, 344, 346, 348.

flatterige Reihen von Tableaux ohne ideale Triebkraft, wie sie heute in Paris statt dramatischer Poesie verkauft werden, sind keine Geist-Natur, und wenn irgendwo, so ist hier der Beweis geliefert, wie dieses Zeitalter poetisch impotent ist. Die Tragi-Komödie, die sich zu Paris in die leergewordene Schablone der so genannt Gluck'schen (!) grossen Oper eingedrängt hat, ist von der bezeichneten Art. Scribe und Meyer Beer haben den Tanz begonnen, dessen Tarantelwindungen das Symbol unserer blasirten europamüden, galvanismusbedürftigen Zeit geworden. Noch kürzlich sprach ein übrigens Hochconservativer, ein germanisch christlicher Geselle, als man die Bartholomäusnacht in den Hugenotten tadelte: „Nun, was wollen Sie? Ist nicht der Fanatismus gut geschildert?“ Ja, wohl ist er's. Aber wer das ein Verdienst der schönen Kunst nennt, der bezeugt hiermit, was seine Schönheitsliebe sei.

Solchergestalt geistlose Natur-Copieen oder unvergeistigte Naturbilder für Kunstwerke hinzustellen, diese Entartung der holländischen Malerei ist kürzlich aus Nachahmung Englands in Frankreich weiter gedungen und dann, wie bräuchlich, bei uns nachgeäfft. Die alten Holländer aus der glücklichen Zeit, da sie noch Deutsche waren und hieszen — bevor sie (1648) in Zeiten tiefster Noth das wahre Vaterland verlassen hatten —, diese altdeutschen Niederländer gaben auch Wirkliches, aber sie gaben es vergeistet, erhoben aus dem Schmutz, wenn auch auf Dreck gebaut. (Vgl. Hegel's Aesthetik 3, 123 — 124.) Dagegen unsere Allerneuesten! Sie malen im Schlachtenbilde die dicken Blutstropfen scheuselig natürlich; solchen Bildern fehlt weiter nichts als der Leichengeruch, den man ja mit Hülfe einer todten Ratte hinter den Tapeten wohl anbringen mag. Dieser Spass wäre nicht schlechter, als jener französische, da man zum Chor der Haydn'schen Schöpfung bei den Worten: „Und es ward Licht!“ urplötzlich 300 Gasflammen hervorbrechen liess, damit Bruder *Gamin* und *Epicier* auch ganz gewisslich an das Licht gläubeten. So verschmäht man im Roman und Drama auch nicht den Marktgestank mit Modergeruch und Grabesluft; das sei die Wirklichkeit, sagen sie. In diesen Grundzügen sind Irving, James und Boz Dickens, wenn auch um ein Kleines gesunder, doch innerlich nichts besser als Victor Hugo, Eugen Sue, Alexander Dumas; überall ist's geistlose Realität, körperliche Geisselung und Galvanisirung, statt seelhaften Naturlebens. Und dergleichen Unflat ist der *haute volée* nicht fremder als der *demi monde*; beide lieben den *haut goût* des verdorbenen Fleisches.

Die der vorigen entgegengesetzte Verkehrtheit, den Geist naturlos darzustellen, ist, obwohl mit sittlichem

Scheine überkleidet, doch nicht minder unschön und unwahr, daher verderblich. Bei einem berühmten Aesthetiker fand ich ein kränkliches, asketisches Mönchsgesicht, Braun in Schwarz auf goldgelbem Flimmergrunde; das sollte ein byzantinischer Christuskopf sein, sagte er. Ich kenne die Byzantiner wenig, höre aber von Kennern, dass sie in eigener stiller Schönheit wirken und nicht den Eindruck prosaischer, marterlicher Tendenzelei machen sollen. Gewiss ist, dass der eingefleischte naturherrliche Geist in Raphael's Heiligenbildern alle diejenigen ergreift, die nicht einer sonderlichen Partei verschworen sind. Den Tendenzbildern aber sei es gesagt: entweder man werfe alle Bilder fort, puritanisch muhamedanisch am abstracten Geiste sich begnügend, oder: braucht man der Bildlichkeit, so ehre man Gott nicht durch Fratzen. — Solcher Tendenzelei gegenüber ist Gellert noch ein genialer Dichter; denn wie arm auch seine Bildkraft sei, er strebt doch nach Schönheit im Maasse seiner Begabung. Jener asketische Blutdurst dagegen wirkt auf einfältige Menschen in der Kirche, was der widrige Struwelpeter in der Kinderstube; gesund Organisirte verabscheuen ihn. Aber hier wetteifern hohe und niedere Thoren, sich für Moschusduft zu begeistern. Ein trauriges Zeugnis solcher Zwinglianischen Askese ist aus neuester Zeit bekannt, verführerisch durch äusserlichen Redeglanz, anwidernd durch innere Naturlosigkeit: es ist Redwitz' *Amaranth* — wo der Wendepunkt des älteren Liebesbündnisses, das einmal gebrochen werden soll — während die zweite Liebe schon hinter der Thür lauert —, in nichts Anderem besteht, als in einer trockenen Katechese über den tridentinischen Katechismus, während 1. Cor. 7, 12 — 13 schon längst zeigte, wie echte bräutliche Naturliebe ins Geistleben sich verkläre.

In diesen beiden gegensätzlichen Einseitigkeiten, die doch auch gut hegelisch brüderlich verwandt sind, bewegen sich die meisten Koryphäen dieser poetisch armen Zeit, berühren sich der feine Gutzkow und der blutrünstige Grabbe. — Welche der beiden Richtungen der höheren Wahrheit näher stehe, ist schwer zu entscheiden. Die Materialisten verführen das Volk mit eitler Lust, erhitzen es mit brandigem Zunder und nehmen ihm den Glauben an die Wahrheit. Die Spiritualisten verführen die Gelehrten mit eitler Weisheit, erhitzen sie mit gespenstigem Witz und tödten den Glauben an die Schönheit. Jene begehen die Sünde an der Logik, Widersprechendes für Wahrheit zu geben; diese begehen die Sünde an der Natur, Schmerz für Lust, Moralität für Schönheit zu verkaufen.

Berliner Briefe.

[H. Dorn's Oper: Ein Tag in Russland — Personal der k. Oper — Kammermusik fremder und einheimischer Tonkünstler: Maurin, Zimmermann, Laub, Löschhorn, H. von Bülow, Radecke — Sinfonie-Scireen — Sing-Akademie — Stern'scher Verein — Dom-Chor.]

Den 4. Februar 1857.

Die königliche Oper brachte als Novität eine komische Oper von Dorn: „Ein Tag in Russland.“ Das Sujet ist eine Art Zählung der Widerspänstigen und wäre an sich musicalisch nicht unbrauchbar, wenn der Bearbeiter es nur verstanden hätte, die Härten des Stoffes durch geschickte Motivirung zu mildern und die interessanten Beziehungen, die sich daran anknüpfen lassen, in den Vordergrund zu stellen. Von jeher haben die Theaterdichter diesen Stoff geliebt und ihn bald ernster und zarter, bald heiterer und drastischer gestaltet; auch die Musik müsste ihn, wie uns dünkt, mit Glück benutzen können; denn jede Handlung, in der ein kräftiges Empfindungsleben sich regt, ist der Musik günstig. Wie nun aber der Text unserer Oper beschaffen ist, lässt sich nicht viel Günstiges darüber sagen. Die Hauptsache, das Verhältniss des russischen Grafen zu seiner neuvermählten ungarischen Frau, deren Jähzorn gebrochen werden soll, wird nebenbei behandelt und dadurch nicht nur die Gelegenheit zu wirksamen musicalischen Scenen unbenutzt gelassen, sondern es unterbleibt auch, was noch wichtiger ist, die für Gefühl und Verständniss nothwendige Motivirung. Man müsste von dem Hochmuthe der Gräfin, von der Liebe und dem Edelsinne des Grafen viel überzeugter sein, als man es ist, um sich durch das seltsame Mittel, das der Graf ergreift, um seine Frau zur Vernunft und zur Unterwürfigkeit zu bringen, indem er nämlich nach vollzogener Heirath die Maske eines Tischlers annimmt, nicht abgestossen zu fühlen. Statt dessen ist viel Mühe auf die Hineinziehung und Ausschmückung von Nebenpersonen verwandt. Tänze von der Dauer einer halben Stunde schliessen die Oper. Fräul. Wagner, die eigentlich nur eine Nebenrolle gibt, musste genügend beschäftigt werden; und so wurden ganze Scenen erfunden, die mit dem wesentlichen Inhalt der Oper in gar keiner Beziehung stehen. Der Text ist nicht aus Einem Gusse, und schon darum muss die Theilnahme des Zuhörers erschlaffen. Das hiesige Publicum ist so sehr an die Pracht der grossen Oper gewohnt, dass wir es keinem Componisten verargen, wenn er ebenfalls dazu seine Zuflucht nimmt. Und Herr Dorn hat wenigstens nicht in einer Weise, die man entschieden missbilligen müsste, davon Gebrauch gemacht. Der erste Act hält sich von jedem äusseren Appa-

rate gänzlich frei; eigentlich auch der zweite, nur dass hier einige Effect-Mittel angewandt werden, die sich nicht ganz mit dem höheren Stil der komischen Oper vertragen und mehr dem Vaudeville gehören. Es sind folgende: Die Baronin (Fräul. Wagner) erzählt von einem Maskenballe, dem sie in Paris beigewohnt. Alle die bunten Masken schweben in ihrem Geiste auf und nieder; und indem sie den Türken, den Mauren, den Polen schildert, stimmt sie oder vielmehr das Orchester die Motive der Haremswächter aus dem Oberon, des Pedrillo mit seinem maurischen Ständchen aus dem Belmonte, der Polonaise aus dem Faust u. s. w. dazu an. Das ist also ein einfaches Potpourri, das besser im Vaudeville als in der komischen Oper an der Stelle wäre. Dabei ereignet sich noch Folgendes. Unter den verschiedenen Motiven ertönt auch die Cachucha. Dies gab eine Gelegenheit, Fräul. Wagner dem Publicum tanzend vorzuführen. Indem die Klänge der Cachucha an dem Geiste der lebenslustigen jungen Dame vorüberziehen, macht sie unwillkürlich die Bewegungen des Tanzes mit. Dies ist ganz natürlich herbeigeführt und doch zugleich äusserlich herbeigezogen, da es für den übrigen Inhalt des Stückes vollständig gleichgültig ist. Fräul. Wagner löste ihre Aufgabe übrigens mit Grazie und Tact, indem sie das Zuviel sorgsam vermied. Im weiteren Verlaufe des Stückes kommt noch eine ähnliche Episode vor, die mehr der Posse, als der komischen Oper würdig ist. Die Baronin parodirt den Ton, in dem sich die Herren und Damen vom Hofe äussern würden, wenn sie erführen, dass ein Tischler eine Gräfin geheirathet habe. Der dritte Act — ursprünglich als Finale des zweiten Actes gedacht — ist fast ganz Ballet. Indess ist das Ballet durch den dramatischen Zusammenhang vollständig gerechtfertigt, und Herr Dorn hat gute Musik dazu gemacht. Namentlich gebührt ihm das Verdienst, auf einen originellen Gedanken gekommen zu sein. Er hat eine Ballet-Fuge geschrieben, die musicalisch eben so lebendig erfunden als gut ausgeführt ist. Die Tänzer sind in vier Gruppen getheilt, und mit jedem neuen Eintritt des Thema's tritt eine neue Gruppe auf. Was im Uebrigen die Musik betrifft, so lässt sich ihr nachrühmen, dass sie leicht und fliessend ist. Der Ton der komischen Oper ist mit Glück getroffen, auf die Instrumentation ist unverkennbare Sorgfalt verwandt. Einzelne Nummern ragen durch ihre charakteristische Haltung vortheilhaft hervor, namentlich ein Lied des Iman und ein „Frühstücks-Duett“. Ueberhaupt ist der erste Act in musicalischer Beziehung am hervortretendsten; zwar ist auch er nicht ganz ohne Längen, aber man kommt leichter darüber hinweg, weil man hier und da doch immer durch

gelungene Züge angeregt wird. Ein grosser Fehler der Anlage ist es, dass der zweite Act hinter dem ersten zurückbleibt. Die Erfindungskraft ist dem Componisten ausgegangen; wo nicht die oben erwähnten äusserlichen Effect-Mittel helfen, ist der Inhalt dürftig und uninteressant. Wenn der Componist mit dem zweiten Acte noch eine gründliche Umarbeitung vornehmen wollte und könnte, so würde sein Werk mehr Aussicht auf dauernden Erfolg haben.

Sonst ist in Betreff des Repertoires der königlichen Oper nichts Besonderes zu erwähnen. Nur hinsichtlich des Personals ist zu berichten, dass ausser Fräul. Mandl auch Fräul. Baur, über deren Gastspiel ich in meinem letzten Briefe schrieb, auf drei Jahre engagirt ist. Einige ihrer Leistungen, seitdem sie engagirt ist, sind besser gewesen, als ihre Gastrollen; namentlich ist die Reinheit der Intonation sicherer geworden. Ob indess diese Sängerin trotz mancher unläugbaren Vorzüge eine feste Stütze des Repertoires werden kann, steht noch immer sehr in Frage. Bis jetzt gelingen ihr Einzelheiten, aber sie ist noch nicht im Stande, ein abgerundetes Ganzes zu geben. Frau Köster, deren Contract Ostern zu Ende geht, ist aufs Neue engagirt worden, und zwar, wie verlautet, auf so lange Zeit, als sie überhaupt bei der Bühne bleiben will. Der Abgang dieser Sängerin würde eine auf längere Zeit unausfüllbare Lücke hervorgebracht haben. Sie ist die wesentlichste Stütze des classischen Repertoires, da Fräul. Wagner schon durch ihre Stimmlage von den meisten classischen Rollen ausgeschlossen ist, und wir kennen keine Sängerin in Deutschland, die ihr in ihrem Fache an geistiger Begabung, dramatischem Feuer, fein gebildetem Geschmacke und tüchtiger Schule gleich käme. Selbst Jenny Ney mit ihrer prachtvollen Stimme würde sie nicht ersetzen können, wenigstens in den Beziehungen nicht, die uns wichtiger sind, als der bloss äussere Klang. Frau Köster reisst die grossen Massen seltener hin, weil ihr die üppige Naturkraft fehlt, die am ersten blendet; aber je länger man sie kennen lernt, desto mehr erkennt man, von wie hohem Werthe ihre Leistungen sind. Wie lange Fräul. Wagner unserer Bühne noch erhalten bleiben wird, darüber hat man in letzter Zeit nichts gehört. Herr Mantius hat sich definitiv entschlossen, Ostern die Bühne zu verlassen; Herr Krüger, der in der letzten Zeit erfreuliche Fortschritte machte, ist seit Anfang dieses Jahres Mitglied der dresdener Oper; Herr Hoffmann hatte sich an eine Aufgabe gewagt, die ihm bei dem baritonartigen Klange seines Organs zu lösen unmöglich war (Achill in der Iphigenie in Aulis) und krän-

kelt seitdem. So ist der Tenor fast allein durch Herrn Formes vertreten; und da auch dieser letzthin heiser war, so ereignete es sich, dass der Tannhäuser trotz eines Allerhöchsten Befehles nicht gegeben werden konnte.

Das interessanteste Ereigniss dieses Winters war die Anwesenheit des pariser Quartettes. Wenn ich auch nicht unbedingt dem Beifalle mich anschliessen kann, den dasselbe bei Ihnen am Rheine und grossentheils auch in Berlin gefunden hat, so kann doch darüber kein Zweifel sein, dass es eine ungewöhnlich hohe Stelle einnimmt. Aber ich finde nicht, dass sich in der Auffassung Beethoven's das französische Element ganz verläugnet. Die Technik ist bewundernswerth, die Sicherheit und Feinheit des Zusammenspiels, die gleichmässige Abwägung der Kräfte erreicht oder übertrifft die kühnsten Erwartungen; die Auffassung ist überall geistreich und lebendig; aber jene deutsche Fülle des Gemüthes und der Leidenschaft, die gerade in Beethoven so mächtig hervortritt, wird, wie uns scheint, von den Franzosen nicht wiedergegeben. Im Aeusseren spiegelt sich das Innere; und so müssten wir vor allen Dingen, in vielen Fällen wenigstens, einen grösseren Ton verlangen, als das pariser Quartett ihn besitzt. Namentlich hat der erste Violinist einen etwas spitzen und kurzen Ton, der mitunter, namentlich im Scherzo, ganz an rechter Stelle ist, aber doch überall da nicht ausreicht, wo es darauf ankommt, Empfindungen auszudrücken, die aus dem tiefsten Innern der Seele hervorquellen. Ferner haben die Franzosen in rhythmischer Beziehung eine grössere Neigung, scharf abzusetzen, als zu binden und zu verschmelzen, und auch dies entspricht nicht immer dem deutschen Geiste. Die Wirkung wird pikanter, als sie beabsichtigt war; an die Stelle des Kühnen und Schwungvollen tritt das geistreich Verständige. Ich möchte sagen, das pariser Quartett macht die letzten Werke von Beethoven salonfähig; es trägt sie mit so viel Klarheit und Geschmack vor, dass ein grösseres Publicum, als bisher, dafür gewonnen wird; aber die ganze Tiefe, die darin liegt, wird nicht erschöpft. Leider war der Aufenthalt unserer Gäste zu beschränkt. Es gehört Zeit dazu, um in Berlin bekannt zu werden, überdies auf dem Gebiete der Quartett-Musik, die bei uns nur eine kleine Zahl von Freunden hat. Erst in der letzten Soiree, welche die Pariser gaben, war der Besuch so zahlreich, als wir es im Interesse der Sache und ihrer selbst wünschen mussten; jetzt, als das Publicum aufmerksam geworden war und ihnen den rauschendsten Beifall spendete, mussten sie fort. Sie werden hoffentlich Berlin bald wieder berühren; dann finden sie einen geebneten Boden.

Uebernaupt gab dieser Winter vielfache Gelegenheit, sich an vollendeter Ausführung von Quartetten zu erfreuen. Ueber die Anwesenheit der jüngeren Gebrüder Müller schrieb ich Ihnen in meinem letzten Briefe. Das Zimmermann'sche Quartett besteht in gewohnter Weise und leistet in seinen Aufführungen Vorzügliches, namentlich was die Correctheit des Spiels betrifft. Das Quartett der Herren Laub, Radecke, Würst und Dr. Bruns hat sich schnell eine genügende Zahl von Freunden gewonnen. Von besonderem Interesse war die letzte Soiree dieser Herren, in der ausschliesslich Beethoven, und zwar nach seinen drei Perioden (*A-dur*, *F-dur*, *A-moll*), vertreten war. Auch das Oertling'sche Quartett setzt für einen geringeren Eintrittspreis seine Bemühungen fort.

Die Kammermusik war ferner durch die Trio-Soireen der Herren v. Bülow, Laub und Wohlers, deren bis jetzt drei Statt gefunden haben, durch die Trio-Soireen der Herren Löschnorn und Gebr. Stahlknecht und durch die Soireen der Herren Radecke und Grünwald vertreten. Die Soireen der Herren v. Bülow und Genossen waren in mehrfacher Beziehung sehr interessant, und es ist namentlich hervorzuheben, dass die Concertgeber so viel Entsagung haben, die neueste Musik nur mit Maass in ihre Programme aufzunehmen. In der ersten Soiree hörten wir ausser dem *B-dur*-Trio von Schubert die berühmten 33 Variationen von Beethoven, die freilich für denjenigen, der sie in Einem Zuge hören soll, etwas ermüdend sind und auch schwerlich die Bestimmung haben, hinter einander gespielt zu werden, und ein Trio (*Fis-moll*) von Frank, das zwar keineswegs ein gleichmässig vollendetes, reifes Kunstwerk ist, aber doch eine reich begabte, empfindungsvolle, edel geartete Phantasie verräth. Die zweite Soiree begann mit einer Sonate für Clavier und Violine von Bach, darauf folgte ein Trio von Mozart, dann die namentlich in ihrem Adagio so tief empfundene *D-dur*-Sonate von Beethoven für Clavier und Cello; den Beschluss machte das *D-moll*-Trio von Schumann, das mit Ausnahme des Adagio allgemein einen sehr wohlthuenden Eindruck machte. Wie Sie sehen, war diese Soiree ganz historisch angelegt. Die dritte Soiree begann mit einem schon in früherer Zeit hier aufgeführten phantasiereichen Trio von Volkmann; daran schloss sich die *H-moll*-Sonate von Liszt, ein excentrisches und dabei, mit Ausnahme sehr weniger Abschnitte, auch nicht einmal leidenschaftliche Stimmungen hervorrufendes Werk; den Beschluss machte das *Es-dur*-Trio von Beethoven. In den Soireen der Herren Stahlknecht kam ein Trio von Marschner (*F-dur*) zur Aufführung, das zwar

nicht durch die Bedeutung seines Inhalts hervorrägt, aber mit Geschmack und Gewandtheit geschrieben ist; namentlich ist das Scherzo leicht, gewandt und charakteristisch. In der vorletzten Soiree der Herren Radecke und Grünwald kam ein Trio (für Clavier und Violine, *F-moll*) von Bargiel zur Aufführung, das jedenfalls von Phantasie, edelm Sinne und technischer Gewandtheit Zeugnis gab. Der Componist hat nicht das Höchste erreicht, dazu fehlt es ihm an Einfachheit und natürlicher Frische und an der Kraft, den Grundgedanken, den er aufstellt, in demselben Geiste fortzuführen, in dem er ihn ursprünglich erfasste; aber es ist ein Talent in ihm, welches das Recht hat, sich zur Geltung zu bringen, und ein Sinn, der, wie wir hoffen, an der wahren Bestimmung der Kunst nicht irre werden wird. In alter Zeit drückte man dies so aus, dass die Einbildungskraft unter der Zucht des Verstandes stehen müsse, um ein wahrhaftes Kunstwerk hervorzubringen, und damit ist Alles gesagt. Der Künstler, der mit Mühe und Anstrengung neue Combinationen und Effecte hervorsucht, ist es überhaupt nicht; die Kraft der Phantasie muss dem geborenen Künstler freiwillig sich darbieten; und nur jenes Andere hat er mit Mühe und Fleiss zu suchen, dass seine Gedanken zur Klarheit durchdringen, dass die mannigfaltigen Gestalten der schöpferischen Phantasie sich zur Einheit und Harmonie zusammenschliessen. Die letzte Soiree der Herren Radecke und Grünwald war eine Gedächtnissfeier für Robert Schumann — bis jetzt die einzige, die in Berlin Statt gefunden. Schumann ist erst in den letzten Jahren hier bekannter geworden, und verehrt und bewundert wird er auch jetzt nur in kleinen Kreisen. Doch war es wohl eine Pflicht der Pietät, seiner, der so viel Schönes geschaffen, durch eine besondere Aufführung zu gedenken. Ausser dem elegischen Gesange von Beethoven, der die Feier eröffnete, hörten wir das Clavier-Quintett, das spanische Liederspiel, zwei Sopran-Lieder, die Stücke im Volkstone für Clavier und Violine und die symphonischen Etuden. Es waren somit alle Perioden vertreten. Die Aufführung war sehr gelungen. Namentlich heben wir das treffliche Clavierspiel des Herrn Radecke, der mit eben so sicherer Technik als feuriger Auffassung den Gegenstand beherrschte, und den von wahren künstlerischem Gefühle getragenen Gesang der Frau Würst hervor, welche zu den wenigen Sängern gehört, die das Geistige in der Kunst zur Herrschaft bringen.

In den Symphonie-Soireen der königlichen Capelle, die in den letzten Jahren ihre schon in früherer Zeit so meisterhaften Leistungen noch zu überbieten vermag, trug Herr Pauer aus London das *Es-dur*-Concert von Beetho-

ven vor und bewährte sich darin als einen sehr gediegenen Spieler, der mit trefflicher Technik eine geschmackvolle, gebildete Auffassung vereinigt. In einem der Gustav-Adolf-Concerte trat die Concertsängerin Frau Förster aus Dresden auf, über deren schätzenswerthe Leistungen ich schon in früheren Jahren berichtete. Sie blieb diesmal hinter den Erwartungen zurück, die man von ihrem Gesange hegen konnte; doch wäre es unbillig, bei einem Sänger, der mehr als jeder andere Künstler von der Gunst des Augenblickes abhängt, allzu absprechend zu sein.

In dem zweiten Concerte des Stern'schen Orchester-Vereins, dem Referent nicht beiwohnte, trat der Violin-Virtuose Herr Singer aus Weimar auf und fand durch die Schönheit seines Tones und die Trefflichkeit der Technik allgemeinen Beifall; eben so allgemein wird aber die Wahl der Stücke gemissbilligt.

Die Sing-Akademie führte das *Requiem* von Cherubini (am Todtenfeste, für das es wie geschaffen scheint), die *H-moll-Messe* von Bach (zum zweiten Male in diesem Winter) und die Jahreszeiten, der Stern'sche Verein die *Walpurgisnacht* und den *Radziwill'schen Faust* auf. Die meisten dieser Aufführungen gelangen sehr gut; nur in der Bach'schen Messe liessen die Solostimmen und das Orchester viel zu wünschen übrig. Ja, es ereignete sich sogar der Unfall, dass in der einen Bass-Arie das obligate Horn consequent um etwa einen Viertel-Ton zu tief stimmte. Das grosse Publicum, das sich nur an Aeusserlichkeiten zu halten pflegt, macht mehr Wesens daraus, als die Sache verdient, und lässt es auch die Chöre entgelten, die zwar nicht ausgezeichnet, aber, wenn man die Schwierigkeiten des Werkes erwägt, recht tüchtig waren. Die Sing-Akademie hat übrigens ihre beste Solosängerin, Frau Hahnemann, durch einen frühen und schmerzlichen Tod verloren. Sie hatte eine der lieblichsten Sopranstimmen und, obgleich Dilettantin, eine sehr achtungswerthe Technik.

Die Domchor-Concerte haben Altes und Neues, d. h. Unbekanntes aus alter Zeit gebracht. In die erste Kategorie gehört ein *Sanctus* von Palestrina (aus der Marcellus-Messe), *Magnificat* von Gabrieli, *Miserere* von Orlando Lasso, „Nun hab' ich überwunden“ von J. M. Bach, „Ich lasse dich nicht“ von J. C. Bach und das *Ave verum* von Mozart. Folgende Stücke waren hier noch nicht öffentlich gehört worden: ein *Vere languores*, angeblich von Lotti, ein *Kyrie* und der kurze Satz aus dem *Requiem*: „*Inter oves*“, beide von Lotti. Alle drei Sätze sind als meisterhaft zu bezeichnen; den höchsten Rang aber nimmt das *Inter oves* mit seinen kühnen und ausdrucksvollen Accord-Folgen ein.

Ferner ein *Christus factus est* von Fioroni, etwas modern, aber ansprechend, ein *Gloria* von Durante, das wir nicht für bedeutend halten, und ein *Adoramus* von Palestrina, das etwa in dem Stile der Improperien von Vittoria geschrieben ist, mehr homophon und melodios, leicht ansprechend und sehr innig. Endlich mehrere Choräle von Eccard und Seb. Bach und ein *Ave Maria* von Mendelssohn.

G. E.

Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln

im Casinosaale,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 10. Februar 1857.

Programm. I. 1) Sinfonie in *D-dur* von W. A. Mozart; — 2) „Gesang der Geister über den Wassern“ von Göthe, für Chor und Orchester componirt von F. Hiller; — 3) Violin-Concert Nr. 11 (*G-dur*) von L. Spohr, gespielt von Herrn August Kömpel, Kammermusiker und Solospieler des königlichen Hof-Orchesters in Hannover.

II. 4) Overture zu Calderon's „*Dame Kobold*“, von Karl Reinecke (zum ersten Male); — 5) Variationen für die Violine von H. Vieuxtemps, gespielt von Herrn A. Kömpel; — 6) Hymnus für Chor und Orchester zur Krönungsfeier Georg's II. (1727) von G. F. Händel; — 7) Overture Nr. 3 zur Oper *Leonore* von L. van Beethoven.

Mozart's Sinfonie in *D-dur* (in vier Sätzen) ging von den Orchesterwerken des heutigen Abends am besten. Hiller's „Gesang der Geister“ ist ein liebliches und doch einer tiefen Anschauung durchaus nicht entbehrendes Gesangstück. So kurz es ist, so zeigt es doch die vorzüglichen Eigenschaften der Hiller'schen Muse alle vereinigt: poetische Auffassung, eigenthümlich melodischen Schwung und treffliche Anwendung des Orchesters besonders zu malerischer (keineswegs aber decorativer) Schilderung. Der Charakter Hiller'scher Malerei ist eben der feine Pinsel, im Gegensatz zu den Klatsch-Effecten mit musicalischem Copal.

Herr August Kömpel spielte das Concert von Spohr in jeder Hinsicht vortrefflich und mit ganz ausserordentlichem Erfolge. Sein Ton, wie sein Strich sind schön, der Uebergang von einer Saite auf die andere ganz vorzüglich und der Vortrag namentlich im *Piano* des *Adagio* voll des innigsten Ausdrucks. Wir haben in ihm einen echten Schüler Spohr's schätzen lernen, der die schöne, das Gemüth überall ansprechende Composition seines Meisters in demjenigen Geiste und mit demjenigen Gefühle vortrug, die Spohr's Eigenthümlichkeit verlangt. Herr Kömpel hat drei Jahre (von 1844 bis 1847) unter Spohr's Leitung studirt und war dann noch bis 1851 Mitglied der Capelle in Kassel. Seit 1852 ist er in Hannover.

K. Reinecke's Overture zu „*Dame Kobold*“ ist ein fein erdachtes und fein gearbeitetes Orchesterstück. Der Charakter eines Prologs zu einem Lustspiele ist sehr gut festgehalten; ob gerade zu dem genannten von Calderon, können wir nicht beurtheilen, da wir jene *Dame* nicht kennen. Das zuerst Bemerkte ist aber die

Hauptsache. Der nahe liegenden Verleitung zu Nachahmung des Ausdrucks des Neckischen und Pikanten, wie er bereits da gewesen, hat Reinecke auf lobenswerthe Weise widerstanden. Motive und Ausführung haben das Verdienst, originel zu sein, wenn wir sie auch gerade nicht als genial bezeichnen können. Die Instrumentirung ist lobenswerth und zeigt den gewandten Meister. Die Overture ist als Op. 51 bei Breitkopf & Härtel erschienen. Wie kommt aber die berühmte Verlagshandlung zu solcher überdrücklich verschwommenen Partitur? Sollen uns vielleicht jetzt die Partituren zugleich als Facsimile der Handschriften des Componisten verkauft werden? Man sehe dagegen die Mozart'schen Sinfonie-Partituren aus derselben Officin an!

Die Krönungs-Hymne von Händel nahm sich nach der Dame Kobold und den Variationen von Vieuxtemps etwas curios aus; sie wurde aber gut gesungen.

Die wundervolle Leonoren-Overture aber konnte den gewohnten Eindruck dieses Mal nicht machen; die Ausführung war ohne Schwung und an manchen Stellen sehr mangelhaft. Es gibt gewisse Dinge, welche der Dirigent nicht voraussehen, und andere, die er zwar voraussieht, aber nicht ändern kann.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz. Das zweite Abonnements-Concert der Liedertafel, welches am 27. Januar Statt fand, brachte die liebliche *Es-dur*-Sinfonie Haydn's, Psalm mit Tenor-Solo von F. Hiller, Coriolan-Overture, *Crucifixus* von Lotti und *Ave verum* von Mozart und zum Schlusse die prachtvolle Walpurgisnacht von Mendelssohn. Verdient die Zusammenstellung des Programms unsere vollste Anerkennung, so dürfen wir auch der Ausführung lobend gedenken. Mit Ausnahme des *Crucifixus*, einer *A-capella*-Composition, welche ihrer difficulten Intonation und vielfachen harmonischen Verwechslungen halber einem aus Dilettanten bestehenden Vereine kaum zu bewältigende Schwierigkeiten auferlegt und vollkommen nur von langjährig in derartigen kirchlichen Chören geübten Sängern vorgetragen werden kann, liess der Vortrag der übrigen Instrumental- und Vocal-Piecen nichts zu wünschen übrig. Das Orchester executirte die Sinfonie und die herrliche Coriolan-Overture mit Präcision und Sauberkeit, und die Liedertafel leistete gleichfalls Vortreffliches in dem Vortrage der beiden Compositionen, dem *Ave verum* und der Walpurgisnacht, welche ihrem Charakter nach so verschieden sind, und von denen doch jedes in seiner Gattung ein Meisterwerk ist. Interessant war für uns die Nebeneinanderstellung des *Crucifixus* und des *Ave verum*, zweier kirchlichen Chöre, in denen sich der Unterschied zwischen der einfachen, strengen Weise des Mittelalters und der weichen, schmelzenden, Geist und Sinn fesselnden kirchlichen Musik des vorigen Jahrhunderts prägnant ausspricht. Bekanntlich wird in neuester Zeit die letztere Richtung als zu sinnlich von der Kirche verpönt und der strenge *A-capella*-Stil wieder einzuführen gesucht. Recht deutlich wurde uns hierbei, wie wenig dieser Versuch von dem Geiste unserer Zeit begünstigt wird. Die Soli sangen Herr Meffert, Tenorist unserer Oper, und zwei tüchtige Mitglieder des Vereins, Frau Schmidt und Herr Wallau, recht brav. (S.-D. M.-Z.)

Braunschweig. Im ersten Symphonie-Concerte der herzoglichen Hofcapelle kam eine Haydn'sche Sinfonie, Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum und der 23. Psalm für Frauenchor und Orchester von Franz Schubert zur Aufführung. Die Chöre wurden von der Sing-Akademie gesungen. Herr A. Kömpel, er-

ster Solospieler der hannover'schen Hofcapelle, spielte Spohr's Gesangs-Scene und entzückte allgemein durch seinen eben so seelenvollen als brillanten Vortrag.

In einem Benefiz-Concerte des Hof-Capellmeisters Abt hörten wir eine Suite in *H-moll* für Orchester von Seb. Bach, Mendelssohn's Meeresstille und Weber's Oberon-Overture in vortrefflichster Ausführung. Herr A. Zibold, Mitglied der dresdener Hofcapelle, Sohn und Schüler des ersten Flötisten unserer Capelle, ärn-tete für den Vortrag einer Flöten-Phantasie von Briccialdi stürmischen Beifall. Die Hof-Opernsängerinnen Fräul. Ferrari und Frau Kreyssel, so wie der Hof-Opernsänger Bölken hatten die Gesanges-Vorträge übernommen.

Leipzig. Jedes der vier Gewandhaus-Concerte seit Neujahr führte uns einen namhaften Gast vor: das erste Frau Dr. Schumann (Mozart's *D-moll*-Concert, Beethoven's *Es-dur*-Variationen mit Fuge). Im zweiten hörten wir die ehrenwerthe Künstlerin abermals (Schumann's *A-moll*-Concert, „Schlummerlied“ aus den Albumblättern von Schumann, zwei ungarische „musicalische Momente“ von Schubert, Lied ohne Worte, *A-dur*, von Mendelssohn), neben ihr einen äusserst tüchtigen Violinisten, Concertmeister Lauterbach aus München (5. Concert von Bériot), welcher verdienter Maassen durch Hervorruf ausgezeichnet wurde; sein Ton und sein charaktervolles, solides Spiel waren wirklich dieser Ehre werth. Im dritten Abonnements-Concerte trat der wiener, jetzt in London lebende Pianist E. Pauer auf und — wunderbar ist's zu sagen — drang selbst nach einer Vorgängerin wie Frau Dr. Schumann, nachdem unser Publicum Fräul. Staudach aus Wien, den Hofpianisten der Königin von England Cusino und eine Schülerin unseres Wenzel, Fräul. Hauffe, nach der Reihe gehört und gewürdigt hatte, dermaassen durch, dass er gerufen und durch das in solchen Fällen übliche drittmalige Applaudiren zu einer Zugabe genöthigt wurde (auf dem Programme standen Beethoven's viertes *G-dur*-Concert und die Solostücke Cascade und Tarantelle von ihm selbst). Das jüngste, vierte, Concert führte den Tenor Rudolph Otto aus Berlin vor; er trug eine Arie aus der Schöpfung und die Tenor-Partie in Mendelssohn's Lobgesang vor, in dem er zwar nur mässig mit Beifall gelohnt wurde, in der That aber mehr verdiente. Er weiss ein gesundes und biegsames Organ in zumeist glücklicher, geschmack-geläuterter Weise zu handhaben. Frau Nissen-Saloman wirkte in den drei letzten Aufführungen, am 8., 15. und 22. Januar, mit, grösstentheils reichlich mit Beifall gelohnt; ihre Leistungen lassen aber — ihre grossartige, nur im Punkte des Trillers zu wünschen übrig lassende Schule in Ehren — kalt. Orchestrale Lichtpunkte waren Schubert's *C-dur*-Sinfonie und Beethoven's erste Leonoren- und Coriolan-Overturen.

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 einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — 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