

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 14.

KÖLN, 6. April 1861.

IX. Jahrgang.

**Inhalt.** Pariser Briefe (Richard Wagner's Tannhäuser). Schluss. — Aus Frankfurt am Main (Museums-Concerte — Herr Isidor Seiss). Von A. Schindler. — Aus Rotterdam (Das deutsche Theater — Musik-Aufführungen). Von A. Worthmann. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Herr Hans Seeling, Fräulein Nina Hartmann — Bielefeld, Musik-Verein — Darmstadt, Gounod's „Faust“ — Frankfurt a. M., Ausweisungen — Wien, Joseph Staudigl † — Paris, Wagner's Brief an den Director der grossen Oper).

## Pariser Briefe.

[Richard Wagner's Tannhäuser.]

(Schluss. S. Nr. 13.)

„Tannhäuser ist durchgefallen; man darf freilich gegen ein verfehltes Werk nicht allzu streng sein, aber man darf auch nicht zu viel Mitleid mit einem Unglück haben, zu dem der Componist selbst am meisten und eigensinnigsten beigetragen hat. Vergebens hat Wagner den Mängeln oder vielmehr den Ungeheuerlichkeiten seines Werkes durch übertriebene Anforderungen das Gleichgewicht halten wollen. Das wahre Talent ist fügsam, und die wahre Originalität bedarf der thörichten Ansprüche nicht, weder an die Uebersetzer, noch an die Ausstattung, noch an die Künstler, noch an das Orchester oder gar an den Dirigenten-Posten, welche Wagner gemacht hat.

„Er hat neulich die Erfindung des Ausdrucks „Zukunftsmusik“ einem Gegner seines Systems zugeschrieben; allein er sagt selbst in der Vorrede zu seinen „Drei Operngedichten“: „Man hat mich nicht verstanden. Weder das Publicum noch die Kritiker haben ein Verständniss meiner Werke und meines Zweckes. Ausser der kleinen Zahl meiner Freunde hat Niemand meine Idee begriffen, und nach vielen Erfahrungen habe ich eingesehen, dass ich nichts von der gegenwärtigen Generation zu erwarten habe. Ich arbeite nur für die Zukunft.“

„Nun, er hat jetzt noch eine Erfahrung mehr gemacht! Und eine Erleichterung des Verständnisses hat auch sein letzter „Brief an einen Freund“ weder dem Publicum noch den Kritikern gebracht; wir alle erklären uns für incompetent, die Melodie als „Melodie des Waldes“ und noch viel weniger als „untrügliche Form des laut erklingenden Schweigens des Musikers“ (*la forme infaillible du silence rétentissant*) zu begreifen\*).

\*) Wir haben diesen „Brief“ in Nr. 1 und 2 des gegenwärtigen Jahrgangs d. Bl. ausführlich besprochen. Vgl. besonders S. 11.

Die Redaction.

„Die Overture und der Marsch sind im Grunde die einzigen Stücke, die beim allgemeinen Schiffbruche oben auf schwammen. Es ist dies besonders desswegen merkwürdig, weil es Musikstücke ohne Worte sind; und doch soll sich Wagner's Musik vorzüglich an das Wort schmiegen, das Wort ausdrücken, in Musik übersetzen, gewisser Maassen eine musicalische Sprache neben der poetischen schaffen, so dass jene nicht weniger lebensvoll, bilderreich, beredt sei, als diese. Ja, das ist alles recht gut gemeint, aber es war ein Wunsch, ein Traum, der nicht in Erfüllung gegangen.

„Man würde übrigens die Sache am Abende der ersten Aufführung mit Verwunderung, aber ruhig, vielleicht auch mit Heiterkeit, die sich schwer unterdrücken lässt, als eine Täuschung, eine Mystification hingenommen haben, wenn die Herren Ritter unter dem Kronleuchter, die Wagner dem Gerüchte nach verbannen wollte, die aber dennoch da waren, nicht die Tactlosigkeit begangen hätten, zu klatschen. Bei dieser merkwürdigen Kühnheit empörte sich allerdings das ganze Haus, und aus der Mitte des gebildetsten Publicums der grossen Oper wurde gepfiffen, nicht gegen Wagner, sondern gegen die Klatscher, wodurch allerdings deren bezahlter Enthusiasmus schnell gelöscht wurde. Dagegen hat das ganze Publicum die Overture und den Marsch applaudirt.

„Uebrigens müssen wir bemerken, dass hier durchaus nicht von einer Antipathie gegen eine andere Schule als die französische die Rede ist. Das pariser Publicum hat hinlänglich bewiesen, wie hoch es die deutsche Musik zu schätzen weiss, und in Bezug auf die dramatische haben dies auch neuerdings die Wiederaufnahmen der Opern von Mozart und Weber bewiesen, zu denen es strömte und sie mit Begeisterung aufnahm. Wagner ist kein Meister der deutschen Schule; er beansprucht eine eigene Schule für sich, aber mit dem Anspruch ist's freilich nicht gethan.“ (*France musicale.*)

Am schlechtesten kommt der Tannhäuser im Feuilleton der *Presse* weg, deren Berichterstatter (Paul de St. Victor) kaum ein gutes Haar daran lässt. Er urtheilt scharf, aber es ist sehr viel Wahres in der schroffen Form enthalten. „Tannhäuser ist vorüber gegangen,“ — so beginnt er —, „und mit der Musik der Zukunft war es vorbei! Ein indischer Gott mit sieben Armen und drei Köpfen, thronend in einem griechischen Tempel, *voilà Mr. Wagner* im französischen Opernhause! Nun, wenn uns diese herbe Erfahrung vorsichtiger macht gegen künstlich aufgeblasene Renommeen, gegen apokryphische Genies, gegen gemachten Fanatismus, gegen die Messias, welche die Aera der Kunst mit der Hedschra ihres persönlichen Auftretens zu zählen anfangen, so hat die grosse Oper die Lehre nicht zu theuer bezahlt.“

Nachdem der Inhalt des Drama's kurz angegeben (mit Uebersetzung des grössten Theiles der Ballade von H. Heine) und gesagt ist, dass jene naiven Legenden-Figuren geeigneter sind, auf gemalten Kirchenfenstern zu schimmern, als auf der Bühne zu singen und zu gesticuliren, heisst es weiter: „Aber die Frage liegt nicht im Texte, sie liegt ganz und gar in der Musik“ — und nun wird „diese und ihre unendliche Melodie, welche dem Verstande die Tortur auflegt, um ihre Geheimnisse zu begreifen, und deren Ideal die Unverständlichkeit ist“ — scharf mitgenommen.

„Mögen nur aber“, heisst es weiter, „die Mystagogen der deutschen Kunst uns nicht mit ihren Behauptungen kommen, dass wir die Tiefe der deutschen Musik nicht fassen könnten. Das Genie Mozart's, Weber's und Beethoven's beherrscht uns in Paris eben so, wie in Dresden und Berlin, wir folgen ihm gern in den Zauberwald des Freischütz und der Beethoven'schen Sinfonie, ohne uns darin zu verirren. Aber was der französische Geist, ohne sich selbst zu verläugnen, nicht annehmen kann, ist, wenn die verschwimmende Zerflossenheit als Regel, die Incohärenz als Dogma aufgestellt und die Unklarheit für Tiefe erklärt werden soll; solche Musik ist für uns eine mystische Kunst, welche dummmstolz im Leeren an Mangel an Nahrung stirbt. Nun ist in der That das Gefühl des unendlich Leeren dasjenige, das uns am meisten ergreift, wenn wir auf die Partitur des Tannhäuser eingehen. Das Gewirr von Tönen u. s. w. u. s. w. lässt im Gemüthe keinen Gedanken, kein Gefühl, nicht den Schatten eines Traumes, nicht den Widerschein eines Bildes zurück. Die ungeheure Instrumentation schlägt an unser Ohr, aber kommt nicht ans Herz. „Schlag' zu, aber sag' etwas!“ — möchte man der betäubenden zuzurufen, aber umsonst! sie fällt und fällt immer wieder nieder wie der rohe Hammer auf den Amboss; eine Sprache ist ihr nicht gegeben, sie ist nichts als Klang.“ —

„Die Overture zerfällt in zwei scharf gesonderte Theile; der erste ist schön, der zweite ein überhohes Charivari, in welchem die Violinen das *Delirium tremens* zu haben scheinen, man kann sich das Accompagnement zum Veitstanz dabei denken. [Wer weiss, ob Wagner das nicht als ein Lob aufnimmt!]

„— — Auf einmal stimmt das Orchester den Marsch an, mit welchem die Gäste in die Halle des Landgrafen einziehen; das ganze Publicum athmete auf, es war, als wenn ein langer Druck von ihm genommen würde. Mitten aus dem nebeligen Wirrwarr brach endlich eine rhythmisch gegliederte Melodie hervor, die Sonne verscheuchte die Gespenster der Nacht. Dieser Marsch ist prächtig, sein heroischer Schwung charakterisirt und begleitet vortrefflich ein grossartiges Fest aus der Feudalzeit. Aber es mischt sich in die Bewunderung des Zuhörers ein Gefühl von Aerger gegen einen Componisten, der durch ein eigensinnig festgehaltenes System das Talent verdirbt, welches dieses lange Musikstück offenbart. Dieser Triumphbogen in der Wüste zeigt ihre unfruchtbare Dürre nur um so deutlicher.“

Nachdem er über Wagner's Schriften, in denen „die eitle Selbstüberhebung des Koran mit dem Dunkel der Apokalypse sich verbindet“, gesprochen, fährt Herr St. Victor folgender Maassen fort:

„Nicht Wagner allein ist an jenem Abende geschlagen worden, sondern der ganze übertriebene Germanismus, dessen Fehler sich in ihm alle verkörpert finden. Das intellectuelle Deutschland und Frankreich können sich mit einander verbinden und ergänzen, aber sie können nicht mit einander verwechselt werden oder in einander aufgehen. Der grösste Antipode des französischen Geistes ist der deutsche. Der französische Geist ist lauter, lebendig und schnell; die Klarheit ist sein Element und die Analyse seine Methode; er handhabt eine Sprache, die den Gedanken bestimmt und gedrängt fasst, und deren Tiefe selbst immer noch durchsichtig bleibt. Der deutsche Geist scheut dagegen weder Weitschweifigkeit noch Dunkelheit; seine weitgreifende und frei dahinschwebende Sprache verliert sich leicht in das Unendliche der Ideen. Kommt er mit dem französischen in Berührung, so fühlt er wieder Boden unter sich und kommt zur Empfindung des realen Lebens; umgekehrt tritt der französische unter dem Einflusse des deutschen aus dem beschränkten Kreise heraus, in welchem ihn sein ausschliesslicher Geschmack gebannt hält, und dringt weiter in die ideale Welt ein. Aber den pedantischen und hohlen Mysticismus in der Kunst werden wir nie annehmen: *hic desinit orbis!* [Auch wir Deutschen und nicht bloss die Berliner sagen eben so: Da hört Alles auf!]

„Und wissen Sie, was das Gefahrbringendste dieses musicalischen Kauderwälsches ist? Es wirft einen in das entgegengesetzte Extrem zurück; die Antipathie, die es einflösst, befördert den Geschmack am Trivialen. Wenn man aus dem Tannhäuser kommt, so preis't man Etienne's *Jeannet et Colin* und Flotow's *Martha* als leuchtende und erfrischende Schöpfungen; man summt Vaudeville-Liederchen, man sehnt sich nach der Zeit zurück, wo das Orchester auf dem Deckel eines Weinfasses Platz hatte u. s. w. u. s. w.“

„Wenn Wagner's Oper noch einige Abende erlebt, so hat sie es der tapferen Neugier der Pariser und der prächtigen Ausstattung zu danken. Die Venus-Grotte ist feenartig, die Frühlings-Landschaft an der Wartburg hat eine ideale Frische; die Jagd des Landgrafen mit seinen Piqueurs, Hifthornbläsern, mit der gekoppelten Meute [wie glücklich muss Wagner gewesen sein, dass er das von ihm in der Partitur vorgeschriebene „Rüdengebelle“ zum ersten Male gehört hat!], mit seinen Rittern in den anschliessenden Trachten erscheint als ein Gemälde, welches unmittelbar aus einer Legende des Mittelalters vor uns aufsteigt. Das Turnier der Minnesänger ist vielleicht das schönste Fest, das die Oper je in Scene gesetzt hat. Es gibt nichts Prächtigeres als die grosse Halle, in welche die romantischen Personen, die Tieck und Novalis besungen, mit dem pomphaften altdeutschen Cérémoniel einziehen; es ist die Wiederbelebung der Ritterzeit, ein wandelndes Museum!“ — —

Nehmen wir die *Opinion nationale* in die Hand, so lesen wir in dem Berichte des Herrn Alexis Azevedo unter Anderem, „dass es schwer sei, gegen die Lacher eine strenge Rüge auszusprechen, weil man bei dem Schellengeläute hinter der Scene, dem unglaublichen Gedudel des Hirtenknaben, dem Gesang-Wettstreit, der Quintenquikerei der Violinen im Finale des zweiten Actes u. s. w. den Ausbruch der Heiterkeit kaum unterdrücken könne. Das Gedicht sei so schlecht wie die Musik; die Personen desselben seien Abstractionen, keine menschlichen Wesen, sie handeln nicht, sie leben nicht. Die Situationen werden so zu sagen gleich ganz gar aufgetischt, ohne dass irgend etwas sie vorbereite und sie motivire. — Reflexionen, Träume, Erzählung, Reue und Busse vertreten die Stelle der Handlung, der einzig wahren Grundlage des Drama's. Die Deutschen mögen in ihrem Rechte sein, wenn sie darin die Moral finden, dass die sinnliche Liebe zur Verdammniss, die reine Liebe zum Heile führt; aber wir Franzosen sind in unserem Rechte, wenn wir dieser Legende in der Gestalt, die Wagner ihr gegeben, alle Bedingungen zur Lebensfähigkeit auf der Bühne absprechen.“

Hiernach theilt der Berichterstatter seinen Lesern die lange Stelle aus Wagner's oft erwähntem „Briefe an einen Freund“ mit, in der er seine „unendliche Melodie“ durch die „Melodie des Waldes“ [deutsche Ausgabe, S. 47] erklärt. Das gibt natürlich sehr fassbare Handhaben zu beissendem Spott. „Wir wissen jetzt“ — heisst es —, „wie sehr wir im Irrthum waren, als wir einen Namen für diese Musikgattung suchten, als wir sie Zukunftsmusik nannten, oder Sonorismus u. s. w. Melodie des Waldes ist es — dagegen lässt sich nichts sagen. Als Librettist und Componist hat Wagner einen glänzenden Misserfolg gehabt, aber als Taufpathe seiner Musik hat er sich unsterblich gemacht.“

Der Schluss dieses Berichtes ist merkwürdig genug:

„Wodurch haben diese seltsamen Dinge in Deutschland einen Anschein von Erfolg, eine scheinbare Billigung erhalten? Sind sie die Fahne irgend einer politischen Opposition, oder der Vorwand einer Minderzahl von Componisten, denen die Melodie versagt ist, oder betrachten unsere Nachbarn sie als schöne Gelegenheit, ihre Haupttugend, die Geduld, zu üben?“

„Doch wir haben kein Recht, ihnen nur den geringsten Vorwurf zu machen. Die Musik der Dissonanzen, unterbrochenen Schlüsse, unzusammenhängenden Tonreihen, zerknickten Rhythmen, seltsamen Klangwirkungen, barbarischen Modulationen ist bei uns entstanden, und durch Journal-Artikel und die Thätigkeit der Schar der Romantiker, die ihren musicalischen Messias suchten und ihn gefunden zu haben glaubten, kann in weiter Ferne bei den Fremden die Täuschung entstanden sein, als hätte jene Musik in Frankreich eine Heimat gefunden. Aber das ist ein starker Irrthum. Niemand bei uns spielt, hört, lies't oder studirt sie, auf keinem Repertoire erscheint sie, nirgends hat sie Wurzel geschlagen.“

„Nun, durch die Aufführungen des Tannhäuser sind wir quitt mit unseren Nachbarn. Die unmögliche Musik, die wir ihnen hinübergeschickt hatten, haben sie uns jetzt, mit einem anderen Zeichen versehen, zurückgesandt. Da nun die Rechnung ausgeglichen ist, so wäre es Zeit, zu sagen: Umarmen wir einander, und die Sache sei abgethan!“

„Es ist indess in der That schade, dass Wagner sich systematisch in eine Sackgasse verrannt hat; denn man muss jedenfalls in ihm das Zeug zu einem vernünftigen Componisten finden, wenn man den Marsch im Tannhäuser und mehrere hier und da vereinzelt stehende Bruchstücke hört. Die verdammten Systeme und die verdammten Vorreden!“

„Die Resultate der ersten Vorstellung sind übrigens für uns erspriesslich und glücklich. Seit dreissig Jahren schläferete man die Leute mit dem kabbalistischen Worte

„gelehrte Musik“ ein oder führte sie irre. Man pries ihnen Werke an, in denen geistreiche, aber auch zugleich barbarische Combinationen die melodische Erfindung und den wahren musicalischen Ausdruck ersetzen sollten. Diese Taschenspieler-Stückchen sind von jetzt an nicht mehr möglich. Wir haben endlich ein Publicum, das seine Meinung kund geben will und sie kund zu geben versteht, ein Publicum, dem der geschickteste Charlatanismus nicht mehr ein X für ein U machen kann.“ — —

In der zweiten Vorstellung am 18. März wurde allerdings weniger gelacht, aber desto mehr gezischt und gepfiffen, was besonders auch durch eine verstärkte und nicht bloss unter dem Kronleuchter aufgestellte, sondern geschickter vertheilte Claque hervorgerufen wurde. Diese Organisation rührte indess durchaus nicht von Wagner, sondern von anderer Seite her; auch erleidet es keinen Zweifel, dass unter den Applaudirenden sich viele befanden, die es aufrichtig meinten und keineswegs zum Klatschen bestellt waren. Sie begingen aber alle mit einander den grossen Fehler, gerade bei den Stellen am kräftigsten loszulegen, welche das vorige Mal am wenigsten gefallen hatten. Obgleich Wagner eingewilligt hatte, die auffallendsten zu streichen, z. B. das Schalmestückchen, die schauerhafte Violin-Passage im zweiten Acte, die Meute der Jagdhunde, die Wiedererscheinung der Venus im dritten Acte, und hier und da ausserdem bedeutende Kürzungen vorgenommen: — nichts konnte den Tannhäuser retten.

Trotz alledem ist Wagner noch nicht enttäuscht. Er setzt sich als Martyrer und schimpft über die Franzosen gerade so, wie er sie als die ersten Kunstrichter der Welt gepriesen haben würde, wenn sie seinem System und der Offenbarung desselben gehuldigt hätten. Sehr wahr sagt Paul Smith in dem Berichte über die zweite Vorstellung: „In seiner Doppel-Eigenschaft als Dichter und Musiker muss Wagner wohl eine doppelte Dosis von Stolz oder Eitelkeit haben, hat aber auch Anspruch auf doppelte Nachsicht von unserer Seite. Wir wollen sie auch gern mit ihm haben, und er thut uns sogar leid; denn wir kennen nichts Traurigeres und Unheilbringenderes, als jene in unseren Tagen so verbreitete Selbstverblendung, mit welcher sich die Componisten in ihren Schöpfungen beschauen und bewundern, wie der liebe Gott in der seinigen, und rücksichtslos erklären, dass sie gut sind, ohne alle Beachtung der öffentlichen Meinung. „Und er sah, dass es gut war!“ — B. P.

#### Aus Frankfurt am Main.

Das Museum hat seinen Cyklus mit dem zehnten Concerte am 15. März beendet. Im Fache der Orchester-

Musik ist wiederum kein einziges Werk von einem lebenden Componisten zur Aufführung gebracht worden, wäre es auch nur eine Overture gewesen. Dieses Nichtbeachten aller, mitunter gewiss sehr aner kennenswerther Leistungen von Tonsetzern unserer Tage in diesem Fache, wie nicht minder in der Gesangmusik, soll nun einmal in dieser so muskreichen Stadt Regel bleiben. Es entspricht dies der seit lange vorherrschenden Classicomanie; kein Wunder sonach, wenn in anderen Städten mit Achtung genannte Componisten zu Frankfurt am Main nicht einmal dem Namen nach bekannt sind. Hingegen geniessen Mendelssohn und Schumann die Ehre, mit allen ihren Orchesterwerken auf dem Repertoire zu stehen, da doch nicht wenige davon tief unter das Niveau von Werken ihrer Zeitgenossen zu stehen kämen, hätte man einen ungetrübten Blick für ihre Schwächen und für die Vorzüge Anderer. In Erwägung jedoch des Umstandes, dass Alles in einer einzigen Probe abgethan werden muss, die nur selten drei volle Stunden Zeit ausfüllt, demnach auf eine Sinfonie höchstens 1½ Stunde abfällt, so erscheint die Nichtbeachtung von Werken lebender Componisten fast löblich, indem keines derselben dem Gebote jenes Umstandes zum Opfer gebracht wird. Aus solchem Verfahren erwächst jedoch dem Museums-Vorstande kein ihm allein treffender Vorwurf; denn leider war die Instrumentalmusik seit Olim's Zeiten in Deutschland von dem Missgeschick getroffen — in purem Gegensatze zu dem in Frankreich üblichen Verfahren —, aller Orten bis zum heutigen Tage in wenig veränderter Weise sich behandelt sehen zu müssen, was letztlich bei den in technischer Fertigkeit immer mehr vorschreitenden Orchestern und bei der Leichtfertigkeit der meisten ihrer Führer viele Werke zu blossen Concert-, resp. zu Paradestücken für die Orchester herabgewürdigt hat.

Als Capellmeister Nicolai Anfangs der vierziger Jahre mit dem Hofopern-Orchester in Wien die „philharmonischen Concerte“ veranstaltete, sind jeder Aufführung sieben Proben vorausgegangen, nämlich zwei ausschliesslich für die Saiten-, zwei für die Blas-Instrumente und drei im ganzen Vereine. Diese Anzahl Proben war unumgänglich nothwendig, sollte der bei den Mozart'schen und Beethoven'schen Sinfonien und Overturen seit lange tiefgewurzelte Leichtsinns und Schlendrian herausgetrieben und der echte Sinn und Charakter hineingebracht werden. Dieser Modus ward in jenen kunstgeschichtlich berühmten Concerten noch eingehalten, als dieselben um einige Jahre später unter Leitung des Capellmeisters Reuling wieder aufgenommen worden\*). Die Bestätigung dieser Thatsachen lies't man in

\*) Diese beiden Kunstmänner, Nicolai und Reuling, fanden bei ihrem Wirken noch mehrere gebildete Künstler aus Beethoven's

wiener Blättern aus jenen Jahren. Erst durch völliges Umstudiren aller dieser Meisterwerke kam die lebende Generation der wiener Musikfreunde zum reinen Genusse, aber auch zur richtigen Erkenntniss des Inhaltes dieser ewigen Monumente der Tonkunst. Man lernte einsehen, dass es hierbei mit exacter Beachtung der vorgeschriebenen Aeusserlichkeiten, als *piano*, *forte* u. s. w., noch lange nicht abgethan ist, dass es vielmehr noch ein oftmals tiefliegendes Etwas im Kunstwerke gibt, das vor allem Anderen in die Erscheinung treten will und — soll. Dieses Etwas ist das Charakteristisch-Eigenthümliche, das sich bisweilen schon in den verschiedenen Perioden eines Satzes verschieden modificirt und durch angemessene Bewegung (Tempo) dem Zuhörer sich bemerkbar macht.

Das Ergründen dieses specifisch Charakteristischen setzt Studium und poetische Begabung bei dem Dirigenten voraus; zu Ersterem haben diese Herren in der Mehrzahl weder Zeit noch Musse, und das Andere, die Poesie, ist in Folge des täglich zu practicirenden Handwerks schon früh von ihnen gewichen. Um die richtige Auffassung eines jeden Theiles des Kunstwerkes nach bestem Vermögen in Scene zu setzen, dazu braucht der tüchtigste und von der himmlischen Muse noch fest umschlungene Dirigent Zeit und Raum. Sein Orchester soll keinem Räderwerke gleichen, das, in Bewegung gesetzt, nach mechanischen Gesetzen die zu lösende Aufgabe abspult. Was wir aber in unseren Tagen von Orchester-Leistungen zu hören bekommen, darf, mit wenig Ausnahmen, nicht höher angeschlagen werden, denn als Maschinenarbeit. — Als zur Zeit der *Concerts spirituels* im wiener Orchester der Geist vorherrschte, konnte die Wirkung manches Satzes aus Beethoven's Sinfonien mit dem auf Musik sonst nicht anwendbaren Beschaffenheitsworte „plastisch“ bezeichnet werden, indem einzelne Perioden wirklich, wenn im Sinne des Schöpfers ausgeführt, eine gleichsam plastische Gestaltung erhalten hatten; denn sie trennten sich von dem Ganzen in der Weise ab, wie der gehobene Arm vom Körper. Noch häufiger fand dieses Beschaffenheitswort bei des Meisters Sonaten für Pianoforte allein passende Anwendung. Das alles hat der Mechanismus unserer Zeit verschwinden gemacht, und dauert die Herrschaft der Instrumentalmusik in der nun üblichen Verfahungsweise noch einige Zeit fort, so wird vollständige Abnutzung der Meisterwerke und Gleichgültigkeit des Publicums gegen dieselben die unausbleibliche Folge sein. Jedoch vorbei, vorbei an diesen jedes

Tagen am Leben, die auf Aufführung seiner Musik bezügliche Fragen prompt zu beantworten im Stande waren. Reuling insbesondere, aus Seyfried's Schule hervorgegangen, hat noch einen grossen Theil der „*Concerts spirituels*“ unter Seyfried's Leitung zu hören Gelegenheit gehabt.

Künstlergemüth tief betrübenden Erscheinungen! Erheben wir lieber unseren Blick in schöne Aussichten, welche sich den frankfurter Musikfreunden schon in der nächsten Zeit eröffnen wollen.

Der neue Concertsaal steigt von Tag zu Tag höher empor. Die grössere Räumlichkeit wird einen grösseren Zuhörerkreis fassen, dieser wird nicht nur die erforderlichen Geldmittel erhöhen, zweifelsohne auch die bisherige Anzahl der Concerte um fünf oder um noch mehr vermehren; zu jedem dieser Concerte werden mindestens zwei Proben abgehalten werden; die Sinfonien von Mendelssohn und Schumann werden nur selten zu Gehör kommen, die aber von Mozart und Beethoven sammt den Ouverturen auf mindestens drei Jahre ruhen gelassen, um sie vor gänzlicher Abnutzung zu retten; später sollen dann ihre Aufführungen wie hohe Festtage betrachtet und für heilig gehalten werden; jeder Aufführung davon werden sechs bis sieben Proben (nach dem oben angeführten wiener Verfahren) vorausgehen, um die früher in den Museums-Concerten allen Meisterwerken aufgeprägte Charakterlosigkeit zu beseitigen; die verschiedenen Stilarten sollen nicht mehr unter einander gemischt werden; daher werden Solo-Vorträge von Salonstücken und alten Tänzen, Gigue, Sarabande u. dgl., wengleich contrapunktisch gearbeitet, dennoch den Zopf hinten und vorn tragend, niemals wieder Zulassung finden; Lieder-Vorträge hingegen, jetzt so ungebührlich vorherrschend, sollen in Zukunft nur ausnahmsweise und sich darin auszeichnenden Sängern gestattet werden. Im Verlaufe der drei Jahre, die dem genannten Theile des Repertoires zur Ruhe gegönnt werden, soll den Compositionen lebender Tonsetzer die grösste Sorgfalt gewidmet werden, um das an ihnen begangene Unrecht wieder gut zu machen. Alles aus der neueren Zeit soll geprüft, das Beste davon dem Repertoire einverleibt werden. Endlich noch, um alles Zukünftige verrathen zu haben, soll auch die Classicomanie mit Stumpf und Stiel ausgerottet (verstehet sich, nur in den Räumen des Museums) und ein zweites Orchester, wozu Kräfte genug vorhanden, herangebildet werden, um bei allen Unternehmungen dem kaum zu vermeidenden Veto der Theater-Direction wegen Freigebung ihres Orchesters auszuweichen.

Diese schönen, wahrhafter Musikliebe und Würdigung entsprechenden Aussichten lassen für diese reiche Stadt eine neue und ruhmvolle, der hehren Tonkunst aber grosse Vortheile bringende Epoche erkennen, die durch keinerlei Wechselfälle je eine Reaction zum Absolutismus und Optimismus erleiden soll; denn die Localkritik, ihrer Würde und Amtspflicht gegen Künstler und Publicum stets eingedenk, wird den allseitigen Bestrebungen mit offenem Visir, mit Schild und Lanze zur Hand, schützend und schirmend

## Aus Rotterdam.

Den 25. März 1861.

zur Seite gehen und die genaue Befolgung der so löblichen Vorsätze mit Gewissenhaftigkeit, Wahrheitsliebe und Sachkenntniss überwachen. Kurz, die Kunst-Annalen werden viel des Seltenen und Ausserordentlichen dem kommenden Geschlechte zu überliefern haben, wenn — ja, wenn das Vorstehende nicht fromme Wünsche oder gar freie Phantasieen eines jugendlichen Kopfes sein und bleiben sollen.

Und nun werde noch eines im Jünglingsalter stehenden Pianisten aus Wiek's Schule in Dresden Erwähnung gethan, der im letzten Museum C. M. v. Weber's *Es-dur-Concert* nebst einigen Beigaben von L. Berger, Mendelssohn und Chopin für Pianoforte allein zum Vortrag gebracht und auszeichnenden Beifall gefunden hat. Es ist Herr Isidor Seiss, derselbe, der kurz vorher dieses Weber'sche Werk in Köln gespielt, worüber Nr. 8 dieser Musik-Zeitung einen sehr belobenden Bericht gebracht hat. In vollkommener Zustimmung zu dem dort gefällten Urtheile wollen wir unsererseits noch bemerken, dass in Hinsicht auf prägnante Accentuirung, kräftiges, dem hohen Ideenschwunge des ersten Satzes bestens entsprechendes Colorit, feine und dem Charakter der Cantilene angemessene Nuancirung des Tempo Herr Seiss den Jüngling bereits weit zurückgelassen und einen ausgewachsenen, energischen Mann am Piano vorstellt, der, wenn er auf diesem Wege fortgeht, der Kunst in diesem Bereiche seltene Vortheile zuwenden wird. Was dem vollständigen Gelingen des Werkes Eintrag gethan, war die Auffassung des vom Componisten beim dritten Satze vorgeschriebenen Presto nach modernem Begriffe. Bei solcher Uebereilung konnten lediglich nur die Finger, nicht aber auch der Geist thätig sein, demnach alle die höheren Anforderungen an den Vortrag in die Brüche fallen mussten. Will Herr Seiss diesem Missverhältnisse in dem herrlichen Werke Weber's noch abhelfen, vermag er die Macht der Gewohnheit zu besiegen, so verwandle er das Presto in ein einfaches Allegro, das nach heutigem Verständnisse schon als Presto gilt. Für alles, was in der Bewegung das *Allegro assai* nach dem Verständnisse der Gegenwart übersteigt, findet sich in der gesammten Literatur der Classiker kein einziger Satz, daher ich meines Theils jede Anwendung eines modernen Presto oder gar Prestissimo bei den Classikern, und zwar in jeglicher Gattung, für eine Verletzung des betreffenden Werkes, überhaupt für einen evidenten Beweis von Unkenntniss des Gesamt-Charakters der classischen Epoche zu erklären mir erlaube.

A. Schindler.

Die Jahreszeit der Opern und Concerte geht zu Ende; da gestatten Sie mir denn wohl einen Rückblick auf die ferneren Thaten und Schicksale der deutschen Oper in Rotterdam, und lassen Sie bei der Gelegenheit auch erzählen, was sonst Frau Musica hier für ein Leben führt. Eine gefährliche Aufgabe, wie Ihr Correspondent aus Erfahrung weiss. Zwar überall ist die Rose der Kunst für den Kritiker selten ohne Dornen; aber in einem kleinen Lande ist die Sache doppelt heiklig. „Die Holländer lieben das Lob und hassen die Kritik.“ Das habe ich nicht gesagt, glücklich genug, sondern ein Holländer, Herr Thorbecke, der ehrlichste und gescheiteste Staatsmann in den Niederlanden, sagt es in seinen „historischen Skizzen“ und fügt hinzu: „Der Maassstab wahrer Grösse kommt uns wohl einmal abhanden.“

Die Franzosen haben vor den Niederländern nichts voraus; auch wir haben diesen Winter unseren „Tannhäuser“ gehabt. An jenen Abenden brannten zum ersten und letzten Male sogar die Armleuchter vor den Logen zu Ehren Richard Wagner's mit wirklichem Gaslichte. Die Stimmen über die Oper waren, wie in Deutschland, ziemlich getheilt, doch waren die Musiker und die Gebildeteren im Ganzen dafür. Nicht dass mir, um meine Ansicht auszusprechen, an dieser Musik nicht Manches gespreizt, trivial, unschön, unverständlich schiene; der entsetzliche Missbrauch, der mit dem Recitativ auf Kosten der armen unterdrückten Melodie getrieben wird, hat mich ziemlich gelangweilt. Aber ausser dem Marsch und dem Liede an den Abendstern erlaube ich mir noch einige andere Stellen schön zu finden. Mag sein, dass Frau Kainz grosse Schuld daran hat; denn sie war gar lieb als Elisabeth. Ich habe zwar früher gesagt, Frau Kainz sei keine dramatische Sängerin, und in gewissem Maasse behaupte ich das noch. Rollen wie die Valentine sind nicht die ihren, überhaupt keine leidenschaftlichen Parteen; nur die Lucia spielte sie recht gut. Als Elisabeth hingegen und als Euryanthe befriedigt sie, einige Augenblicke ausgenommen, sehr hoch gestellte Ansprüche. Euryanthe wurde mit vielem Beifall gegeben; irre ich nicht, so hört man diese Oper in Deutschland ziemlich selten. Das Libretto hat die rotterdamer Kritik ungereimt gefunden [die deutsche auch!]; ich kenne jedoch wenige Opern, in denen es mir so gut gefiele. In den Grundzügen gleicht sie Shakespeare's „Cymbeline“ aufs Haar. Frau Kainz war an einigen Stellen indess nicht leidenschaftlich genug. Daran, an der Leidenschaft, hat es Frau Bertram als Eglantine nicht fehlen lassen. Sie ist Meisterin des dramatischen Ausdrucks; die Wahnsinns-Szene spielte sie, einen kleinen Fehler abgerechnet, ausgezeichnet. In der Euryanthe und im Nachtlager von Granada wurde der Chor gerufen, einmal sogar, nachdem der Vorhang gefallen war; ein schönes Zeugniß für die Thätigkeit des Herrn R. Hempel. Herr Scraup, der erste Capellmeister, genoss nach mehreren Ouverturen eine ähnliche Ehre. Von diesem verdienstvollen Musiker wird jetzt eine Oper einstudirt, deren Libretto für die Niederländer doppelt anziehend ist: „Der Meergeuse“. Diese Oper und „Romeo“ werden die Saison beschliessen.

Nur Eine Oper hat in diesem Jahre nicht gefallen, „Wilhelm Tell“. Namentlich Herr Grimminger als Arnold hat unter drei Aufführungen nur in einer befriedigt, woraus also zu schliessen ist, dass er die beiden anderen Male nicht disponirt war. Aber auch für Herrn Dalle Aste soll die Bariton-Partie des Tell zu hoch liegen — für einen Bassisten freilich kein Tadel.

Das Theater-Unternehmen verspricht sich so weit zu rentiren, dass die Actionäre ihre Plätze nicht theuer bezahlen. Schon spricht man davon, ein neues Gebäude zu errichten, da das alte, mit thörichter Raumverschwendung gebaute, sich zu klein erweis't. Der Saal war meist gut besetzt; wenn „Fidelio“ gegeben wurde — und das

ist 10—11 Mal geschehen —, wurden bis zuletzt Einnahmen von 1200 Fl. erzielt. Auch hat sich unser immer eifriger Herr v. B. schon auf eine Entdeckungsreise zum Frommen der nächsten Saison nach Deutschland begeben. Von Orchester und Chor wird ein Stamm erhalten bleiben. Der deutschen Oper in Rotterdam wünschen wir somit ein kräftiges Gedeihen, und hoffen ihr im nächsten Winter in noch schönerer Gestalt zu begegnen.

Im Mai sehen wir hier einer grossen Aufführung durch die hiesige Abtheilung der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst entgegen, über die ich Ihnen zu berichten hoffe. Diesen Winter hatten wir ein „Familien-Concert“, d. h. ausschliesslich für Mitglieder (man kann Mitglied sein, ohne musicalisch mitzuwirken), wo Frau Offermans uns Hiller's „Lorelei“ sang. Die Stimme dieser mit Recht gefeierten Sängerin ist weder sehr stark, noch besonders wohl lautend; man kann leicht viele finden, die beide Eigenschaften in höherem Grade besitzen. Aber ich kann mir recht gut denken, weshalb Hiller von ihrer Lorelei so entzückt war. Denn eine Künstlerin wie Frau Offermans in ihrem Genre für das Oratorium würde man vielleicht nicht so leicht wieder entdecken. Niemals schwankt sie über das Maass dieser Gattung in wohlfeilem Haschen nach dramatischen Effecten hinaus. Aber ihr Gesang ist Seele; jede Regung des Gefühls erhält ihren echten Ausdruck. Die „Lorelei“ hat hier auch als Composition gar sehr gefallen. — Auf demselben Concerte kam ausser Mendelssohn's „Lobgesang“ ein neues Werk von Franz Coenen zu Gehör. Der Text hat grosse Schönheiten, ist sogar, sollte ich meinen, eine sehr glückliche Neuerung. Statt der biblischen ist nämlich der Gegenstand der nationalen Geschichte entnommen. Albrecht Beiling war der niederländische Regulus. Führer der unterliegenden Partei in einem berühmten Bürgerkriege, verschafft er den Seinen günstige Bedingungen, indem er sich freiwillig dem Tode darbietet. Nachdem er heimgegangen, um Frau und Kind noch einmal wiederzusehen, kehrt er zurück, um lebendig begraben zu werden. Diese Begebenheit ist historisch. Dem männlich ernsten Geiste dieses Textes\*) entspricht nun auch die Composition. Was Wunder, dass sie bei dem grossen Publicum durch die folgenden lieblichen Töne der Lorelei mehr, als sie verdiente, in Schatten gestellt ward! Dazu kam, dass nur Eine General-Probe vorhergegangen war und das Haupt-Solo (Beiling — Bariton) sich in allzu schwachen Händen befand. — Den Lobgesang und die Lorelei dirigitte Herr Verhulst, ein geborener Capellmeister.

Seit Jahren veranstaltet Herr Tours jeden Winter sechs Abonnements-Concerte; sie werden als die der *Eruditio musica* bezeichnet und im Saale der Gesellschaft *Tot Nut van 't Algemeen*, dem zweiten der Stadt, ausgeführt. Es liegt mir nun sehr fern, einem so verdienstvollen Manne etwas Tadelndes sagen zu wollen, wenn ich bemerke, dass die neue Oper auf den Besuch dieser Concerte einen nachtheiligen Einfluss gehabt zu haben scheint, und dass daher in diesem Jahre die Leistungen nicht so gut waren, als sonst — als z. B. im vorigen, wo uns Laub, Stockhausen und Jaell vorgeführt wurden. Nur mit Violoncellisten wurden wir reichlich bedacht. Da war vor Allen ein Herr aus dem Haag, der mir gezeigt hat, wie langmüthig ein holländisches Publicum sein kann. Er wurde für eine unerlaubt lange und langweilige Misshandlung seines Instrumentes schwach applaudirt und nicht hervorgerufen — wie es scheint, die äusserste Strafe hier zu Lande. Anders war es mit Herrn Goltermann. Das Spiel dieses ausgezeichneten Virtuosen war die Krone dieser Concerte, wenn ich einige Lieder der Frau Offermans daneben stelle. Ein voller, breiter, klangvoller Ton, eine Leichtigkeit und ein Ausdruck, wie ihn alle, die Servais gehört haben, selbst bei diesem berühmten Cellisten nicht gefunden haben wollen. Bei seinem Vortrage des Ave Maria von Schubert flossen Thränen.

\*) Ich habe ihn im „Magazin für Literatur des Auslandes“ (1860) in deutscher Uebersetzung mitgetheilt.

Fasse ich die öffentlichen musicalischen Leistungen dieses Winters und das, was hier in Dilettanten-Kreisen gethan wird, zu einem Gesamtbilde zusammen, so zeigt sich derselbe erfreuliche Fortschritt, der überhaupt das gesellige Leben in Rotterdam kennzeichnet. Das wäre wahrlich nicht eine strenge, sondern eine ungerechte Kritik, die nicht alle kleinen Mängel, welche dabei noch unterlaufen, herzlich gern vergessen möchte über der Anerkennung einer rühmlichen Entwicklung. Wie hier die Musik vor dreissig Jahren beschaffen war, das wissen ältere Männer recht anschaulich zu erzählen. Der Mann, der in Rotterdam den hauptsächlichlichen Anstoss zu diesem Fortschritte gegeben hat, ist der greise, aber noch immer jugendliche städtische Capellmeister Herr Hutschenruyter.

Eine aufblühende Stadt, wie Rotterdam ist, wird auch die Kunst und alles, was heitere Geselligkeit schmückt, mehr und mehr lieben und pflegen. Ich prophezeie der deutschen Musik hier eine gute Zukunft. Mag man, wie in Berlin, einmal zur Abwechslung nach Italiänern oder nach Franzosen greifen: das holländische Gemüth ist germanisch, und so werden es sich mehr und mehr die reichen Bürger zur Ehre rechnen, die Oper und die Concerte der „Gesellschaft“ und der *Eruditio* zu unterstützen. A Worthmann.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Die Reihe der fremden Pianisten, die wir diesen Winter hier gehört haben, hat in diesen Tagen Herr Hans Seeling aus Prag beschlossen. In ihm haben wir einen ausgezeichneten Künstler kennen gelernt, der den Ruf, der ihm von Paris und Frankfurt a. M., wo er Concerte gegeben, vorausging, bei uns mehr als gerechtfertigt hat. Herr Seeling ist aber nicht bloss als Virtuose, sondern namentlich auch als Componist für sein Instrument höchst beachtungswerth. Er hat sich nämlich im Gegensatze der meisten Kunstgenossen, die heutzutage durch Viel- oder gar Allseitigkeit zu imponiren suchen und die ganze Clavier-Literatur von Bach und noch höher hinauf bis auf sich selbst in ihren Bereich ziehen, hauptsächlich auf eine Gattung der Composition concentrirt, ein Verfahren, das zu jeder Zeit und in jedem Fache geistiger Thätigkeit stets zu wirklichen Resultaten führt. Diese Gattung ist die edle Salonmusik, wenn wir mit diesem Namen die Producte jener Darstellungsweise bezeichnen dürfen, welche auf dem Pianoforte eine bestimmte Empfindung, die auch wohl durch Aussermusicalisches angeregt ist, durch ein entsprechendes Motiv und dessen nicht bloss melodische, sondern kunst- und phantasiereich figurirte Durchführung in dem bescheidenen Rahmen eines musicalischen Bildchens („Eidyllion“ nannten es die Griechen) auszudrücken sucht. In dieser Gattung, in welcher uns zuerst Field, dann die guten Componisten melodischer Etuden, dann Chopin, Schumann, Hiller, Schulhoff, Stephen Heller u. s. w. Treffliches gegeben, leistet nun auch Herr Seeling ganz Vorzügliches, und es ist bemerkenswerth, wie sich bei der Entwicklung seines Talentos Composition und Spiel in wechselweiser Förderung zu einer eigenthümlichen und interessanten Künstler-Specialität ausgebildet haben. Seine Etuden, seine „Lorelei“, seine „Idylle“ u. s. w. u. s. w. sind hübsch erfundene und sehr geschmackvoll und kunstreich ausgearbeitete Sachen, in deren Vortrag Herr Seeling eine meisterhafte Technik mit künstlerischem Bewusstsein und natürlichem, nicht affectirtem Ausdruck zur Geltung bringt. Er hat in der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft und in einer Soiree vor einem gewählten Publicum lebhaften Beifall und die vollste Anerkennung seines ersten künstlerischen Strebens gefunden.

Fräul. Nina Hartmann aus Köln hat die Bühne in Gratz, deren Hauptzierde sie drei Jahre lang war, verlassen, um ein Engagement in Frankfurt a. M. anzutreten. Nachdem ihre diesjährige Benefiz-Vorstellung — Verdi's *Traviata* — zahlreich besucht wor-

den, wurden ihr bei ihrer Abschieds-Rolle — Elvira in Verdi's Ernani — die ehrenvollsten Beweise der Hochschätzung ihres ausgezeichneten Talentes vom ganzen Publicum zu Theil. Gleich bei ihrem Auftreten wurde sie mit einem lange anhaltenden Applaus von allen Seiten empfangen; selbst die Damen in den Logen liessen ihre Tücher wehen, und jede Nummer ihres Gesanges erregte denselben rauschenden Beifall. Nach dem Schlusse der Oper wurde Fräul. Hartmann fortwährend gerufen, sie musste über zwölf Mal wieder erscheinen, eine Menge von Kränzen mit Bändern in deutschen und italiänischen Farben wurden ihr zugeworfen mit deutschen und italiänischen Gedichten, so dass die Gefeierte, von so vielen Beweisen der Gunst überwältigt, nur mit Mühe einige Worte des Abschiedes und des Dankes sprechen konnte.

**Bielefeld.** Unsere musicalischen Zustände heben sich auf erfreuliche Weise. Der Musik-Verein, dem es Ernst um die Kunst ist, scheut keine Ausgaben zum Behuf von Aufführungen grösserer Werke. So brachten z. B. die letzten Abonnements-Concerte desselben unter Leitung des Musik-Directors Ludwig Hoffmann am 24. Februar Mendelssohn's „Paulus“ und am 29. März Joseph Haydn's *B-dur*-Messe.

**Darmstadt.** Während in Paris Wagner's Tannhäuser nicht gefallen hat, erhält sich Gounod's „Faust“ hier in der grössten Gunst des Publicums. [Wir geben in der nächsten Nummer dieses Blattes die ausführlichere Kritik dieser Oper aus der Feder eines Musikers. Die Redaction]

**Frankfurt a. M.** Zwei policeiliche Ausweisungen haben unsere Bürgerschaft in eine förmliche Aufregung versetzt, und man bespricht dieselben in der Stadt, so wie in hiesigen und auswärtigen Blättern mit der grössten Erbitterung gegen die Policeibehörde und gegen Herrn Dr. Guaita, den Hauptleiter unserer Bühnen-Verhältnisse, den man allgemein als den moralischen Urheber dieser unerhörten Maassregeln betrachtet, zumal er dem derzeitigen Chef der Polizei persönlich sehr nahe steht. Ein Dr. Ed. Löwenthal, Mitarbeiter am „Arbeitgeber“ und Herausgeber einer „Universitäts-Zeitung“, äusserte sein Missfallen über die jetzige Theater-Leitung in einem Artikel, in dem zugleich erwähnt war, dass dem Abschiedsfeste für Fräulein Janaschek die Bürgermeister beigewohnt hätten, was jedoch auf einer Verwechslung mit dem Concerte beruhte. In Erwägung nun, dass „ein Blatt mit so unzuverlässigen Nachrichten der Stadt wenig Ehre bringe“, und ferner wegen eines Artikels über Militär-Excesse in Greifswalde ward derselbe, angeblich auf preussische Requisition, aus Frankfurt ausgewiesen. Die preussische Gesandtschaft erklärte jedoch, dass keine Requisition ihrerseits Statt gefunden habe, und die schriftlichen Missfallens-Aeusserungen des Herrn Löwenthal werden daher allgemein als in erster Linie mit seiner Ausweisung zusammenhangend bezeichnet. Der Betroffene sowohl selber wie der württembergische Gesandte haben sofort Recurs beim Senate eingelegt. — Der zweite Fall jedoch ist noch ärger und steht in seiner Art ganz einzig da. Ein junger österreichischer Handlungs-Commis hatte im Theater, um sein Missfallen zu äussern, nach Schluss der Vorstellung gepfiffen, und ward wegen dieses Verbrechens aus der Stadt gewiesen! Beide Verwiesene sind natürlich Fremde, so genannte „Permissionisten“, sonst hätte man sich eine solche Willkür, welche jedoch in der Befugniss der Polizei steht, da die Fremden hier eigentlich nur geduldet sind und sogar ohne Grund-Angabe ausgewiesen werden können, nicht erlauben können. Die Stadt nimmt sich jedoch mit lebhafter Theilnahme dieser Gemeassregelten an, und es soll, wie es heisst, sogar eine Bürger-Versammlung berufen werden, um Protest gegen diese unerhörten Vorgänge einzulegen und auf eine Aenderung der vollkommen rechtlosen Stellung der Permissionisten überhaupt zu dringen.

**Wien.** Joseph Staudigl ist am 28. März, 54 Jahre alt, hier im Irrenhause sanft und ohne Schmerzen verschieden. Seit dem 11. April 1854 war er der Pflege der Anstalt anvertraut. Seine Söhne waren an seinem Sterbebette.

**Innsbruck.** Die neue Oper „Der Liebesring“ vom Capellmeister Herrn Skubeisky fand hier so entschiedenen Beifall, dass sie — was als etwas hier ganz Aussergewöhnliches bezeichnet werden muss — im Laufe einer Woche drei Aufführungen bei gefülltem Hause ermöglichte. Der junge Componist wurde wiederholt gerufen.

**Paris, 2. April.** Der Brief R. Wagner's an den Director der grossen Oper, mit welchem er die Partitur des Tannhäuser nach der dritten Vorstellung (Sonntag, den 24. März) zurückzog, lautet im Original:

*Monsieur le directeur,*

*L'opposition, qui s'est manifestée contre le Tannhäuser me prouve combien vous aviez raison quand, au début de cette affaire, vous me faisiez des observations sur l'absence du ballet et d'autres conventions scéniques auxquelles les abonnés de l'Opéra sont habitués.*

*Je regrette que la nature de mon ouvrage m'ait empêché de le conformer à ces exigences. Maintenant que la vivacité de l'opposition qui lui est faite ne permet même pas à ceux des spectateurs qui voudraient l'entendre d'y donner l'attention nécessaire pour l'apprécier, je n'ai d'autre ressource honorable que de le retirer.*

*Je vous prie de faire connaître cette décision à Son Exc. M. le Ministre d'État.*

*Agréé, etc.*

*Richard Wagner.*

*Paris, le 25 mars 1861.*

Was Wagner mit dem Fehlen von *d'autres conventions scéniques* (anderen scenischen conventionellen Dingen) in seiner Oper sagen will, ist nicht recht klar. Er kann doch einer Direction, welche 250,000 Francs an die scenische Ausstattung gewandt hat, unmöglich ins Gesicht sagen, dass eine solche gefehlt habe! Er muss also unter *absence d'autres conventions scéniques* die Abwesenheit der Melodie u. s. w. gemeint haben; dann hätte er aber von *conventions musicales* sprechen müssen. Man sieht, es war ihm nur um einen Vorwand zu thun, sich selbst als Martyrer einer gemachten Opposition hinzustellen und eine *ressource honorable* für das Aufhören der Vorstellungen zu suchen. Trotzdem sprach man hier von noch einer Vorstellung am Freitag den 5. April, welche die Freitags-Abonnenten der grossen Oper verlangten, die den Tannhäuser noch nicht gesehen.

B. P.

## Ankündigungen.

*Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und 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.

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.