

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 8.

KÖLN, 25. Februar 1854.

II. Jahrgang.

Richard Wagner*).

Der Erfinder des „Kunstwerkes der Zukunft“ hat seit etwa zehn Jahren durch theoretische Abhandlungen, durch eigen ersonnene Kunstwerke, wie durch Persönlichkeit und Schicksal sich einen Namen erworben. Weil er es liebt, den Philistern an die Perrücke zu greifen und zugleich alle Gegensinner Philister zu schelten, so hat die zeitsinnige Bettelmanns-Kritik aus Furcht vor übler Nachrede ihn flugs zum Propheten geadelt. Und weil es sich vordem ereignet haben soll, dass mancher grosse Mann von den Zeitgenossen misskannt und von den Gelehrten „der Gegenwart“ missachtet ist man behauptet, dergleichen sei einem gewissen Sebastian Bach und L. v. Beethoven auch geschehen so hat eine Clique von geistreichen Speculantenten, aus Furcht, zu spät zu kommen oder gar sich zu blamiren, eiligst in dasselbige Horn mitgeblasen, welches die allerneueste Kunstweisheit erhoben hat, um das philistöse Jericho der „Vergangenheit“ niederzuposaunen.

Die Grossen lernen dankbar aus der Geschichte, die Kleinen entrinnen ihr furchtsam; und das nennen sie den Fortschritt zur Freiheit. — Der demokratische Vorsteher einer neuzeitlichen Musik-Zeitung hat sich seit Jahren gütlich gethan in jener Phrase: „Mit der Vergangenheit brechen“ — wie denn er und die Seinigen von Erbrechungs-Phrasen ihr täglich Brod ziehen —. „Die Kunst der Zukunft“ — es ist zwar eine undeutsche Uebertragung eines französischen Modewortes, es lautet aber nun einmal hübscher, meint der leipziger Geschmack, wie denn auch diese Brüder Leipziger anstatt: „Heut ist schön Wetter,“ weit lieber im Klopstock'schen Stile sagen: „Das Wetter der Gegenwart ist absolut untadelig.“

Was sind sie, diese Künstler der Gegenwart, denen nichts als Vergangenheit fehlt? Was deutet ihre Zukunft,

denen alle Vergangenheit moderig und alle Gegenwart niederträchtig ist? Was sind und was wollen sie?

Richard Wagner will belehren über eine neue, höhere Art der Kunst, will die bisherige in ihrer Unzulänglichkeit erweisen und zugleich durch eigenes Wirken schaffend und leitend die besseren Kunstwerke in die Welt bringen. Alle diese Tendenzen — denn Tendenzen sind es bisher nur gewesen —, sie mögen an sich loblich sein, aber sie machen keinen Künstler.

Die Künstler nach altem Schlage (die Perrückenstöcke der Vergangenheit) verfuhren bekanntlich so, dass sie erst lernten, dann schufen; dabei hielten sie insgemein den Gang inne, den alte Zucht und fromme Sitte der Jugend auflegt: sie waren bescheiden und fürchteten den Lehrer, und kein falsches Mitleid hüpfte über Jugend-Thorheiten hinweg, statt sie zu strafen. Solche spartanische Zucht wirkte, dass Sebastian Bach, wie Mozart und Beethoven eine arbeitsame Jugend durchlebten. Und alle diese Heroen der „Vergangenheit“ traten auf mit keuscher Bescheidenheit, nicht lästernd oder preisend, was ausser ihnen war, sondern einfältiger Hingebung voll und still einsam arbeitend, ob es doch gelinge, dass das Werk den Meister lobe. Alle aber begannen damit, die Vergangenheit zu ehren, nicht aber ihrer Väter Zopf anzuspucken. Sebastian Bach, der denn doch mindestens so viel Originalität besass, wie Richard Wagner und alle seine Schildknappen zusammen — Sebastian war bis zu den Mannesjahren ein treuer Knecht seiner Schule, ein Nachahmer der Vorzeit; erst als Mann hat er Gegenwart und Zukunft ergriffen — mit stärkerem Arme gewiss, als unsere *Prophètes de l'avenir*.

Unsere Herren der „Gegenwart und Zukunft“ beginnen dagegen mit Kritik und enden mit Verzweiflung. Kritisches Rasaunen über die elend verkommene Welt, didaktische Altklugheit und magistrale Katechisationen über das, was die Welt sein und nicht sein soll, Achtung und Bannung über das feindselig neidische Geschmeisse, das ihre Katechisationen nicht hören mag! — Und was ist es, was sie ächten und bannen, auf dass die Musik „eine Wahr-

*) Dieser Aufsatz ist uns von dem Verfasser, einem der ehrenwerthesten und tüchtigsten Veteranen der musicalischen Kritik, zur Benutzung mitgetheilt; mit Dank für die Zusendung räumen wir ihm mit Vergnügen sofort den ihm in einem Kunstblatte gebührenden Platz ein.

heit werde“?! Zuerst sei gebannt die „monumentale Kunst“, mit R. Wagner zu reden; das will sagen: die bisherige Tonübung war besangen in bestimmten plastischen Formen, die sich monumental, gleichwie rundfeste Bildsäulen, einprägen und, in Partituren aufbewahrt, auf die Nachwelt vererben konnten. Das Kunstwerk der Zukunft verschmäht diese papiernen Repositorien des Geistes; es will seine charakteristische Kunst der Bewegung, jene starren Monamente sollen in Fluss gerathen, die althergebrachten melodischen Formen mit ihrer langweiligen rhythmischen Architektur müssen fallen; das Quinten-Verbot ist ohnehin ein Zopf, die Harmonie ist nichts für sich, sie darf nichts sein als ein Gewand für die (d. h. Richard Wagner's) Idee — die Sonderkunst muss untergehen, die Allkunst soll entstehen.

Das wäre nun alles recht schön, wenn's nur schön wäre. Darum, dass es todte Formalisten gegeben hat, alle Form wegwerfen? Weil es, mit Wagner zu reden, eine abstracte, leere Musik, ein so genanntes „leeres Musikerthum“ leider gibt — die Musik selber todt machen? Ist das die Meinung?

Vielleicht nicht. Hat doch R. Wagner selbst reine Instrumentalien geschrieben, Violin-Quartette, Ouvertüren u. s. w., und, um das leere Musikerthum voll zu machen, diese abgerissenen Instrumentalien ohne darauf folgende Oper, also ohne jene Allkunst der Zukunft, in Karlsruhe und Ballenstädt aufführen lassen! Sind doch in Karlsruhe einzelne Stücklein aus allerlei Componisten nach einander in höchst unkünstlerischer Folge vorgebracht — also auch hier — leeres Musikerthum?! — Dazu verlangen alle seine Werke für jede Partie tüchtige Virtuosen, eingeschulte Musicanten — wiederum das verhasste Musikerthum?! — Auch im Theoretischen eben so. Wer Beethoven's Coriolan mit einem Commentar erläutert, wie kürzlich R. Wagner gethan, treibt der Allkunst oder Sonderkunst?

Sehen wir die beiden Begriffe näher an nach dem Sinne der Schule. Die Sonderkunst, als z. B. die für sich wirkende sonderlich schöne Malerei, Bildkunst, Tonkunst etc., soll aufhören, dem neuen Begriffe der neuen Welt entspreche dieses Sonderliche nicht mehr; alles Sondere muss dem Allgemeinen sich ergeben, aufgelös't im All, sind alle Sonderheiten dienende zu sein bestimmt, während sie bisher in der zöpfischen Kunst der Vergangenheit herrschende waren.

Was heisst nun jene Phrase? Im besten Sinne genommen, kann sie nur bedeuten: das leere Handwerkerthum,

die todte Technik ist zu bekämpfen. Richtig. Und das haben die wahren Künstler aller Zeiten immer gewollt, nur freilich unvollkommen erreicht, wie das in allen menschlichen Dingen so geht. Damit es z. B. kein leeres Handwerkerthum gebe, sondern in jedem grösseren Kunstwerke lauter bewusst wirkende Seelen, dazu wird eben nur erforderlich, dass alle Mitwirkenden wahre Künstler seien! Schafft diese, wenn ihr könnt, und schimpft nicht auf Andere, wenn ihr nicht könnt! Damit die Kunst „eine Wahrheit werde“, wie der leipziger Terminus lautet, ist's freilich auch nothwendig, dass nur Verliebte die Liebesrollen spielen, nur wahre Helden im Heldenharnisch stolzieren, nur Jünglinge, nicht Weiber, in Tenor-Arien auftreten!! — — weiterhin: damit die Kunst eine Wahrheit werde, muss das verlogene Coteriewesen aufhören, muss das Klatschen, Bravorufen, Freibillettisiren u. dgl. Unkunst policeilich verboten werden; — endlich: damit die Kunst eine Wahrheit werde, strebe Alles nach Schönheit, nicht nach Mode, Beifall und Geschwätz. Demnach ist auch das heutige Ballet zu vertilgen, diese Sammlung verrückter Affensprünge und Kräuselschwünge und Bein-Verrenkungen!

Die ältere Oper enthält manches Unverständige, weil in ihr, wie in aller Kunst, nicht der lineale, rechtwinkelige Verstand, sondern die ideal schwebende Schönheit das Princip ist. In diesem Streben ist das Entzücken begründet, das Hörer und Schauer ergreift, wo der Philister nichts sieht, als Zopf und Tactstock. Ganz wie in der Oper, so wird auch in anderen Künsten der leere Verstand überschritten um der Schönheit willen; so das doppelte Licht in der Ruysdael'schen Landschaft, deren Schönheit Göthe so tief ergriffen; so die antiken Reiterstückchen auf Gemmen und Cameen, wo der Zügel fehlt, welcher in der prosaischen Wirklichkeit Reiter und Pferd verbindet, im Kunstwerke aber unausführbar, daher unschön und lästig sein würde. — Schon Schiller in der Vorrede zu seiner Braut von Messina warnt vor dem Uebergewichte des prosaischen Illusions-Princips, als dem Tode aller wahren Kunsts Schönheit.

Uebrigens ist das Streben, im Kunstwerke die möglichste Einheit sowohl zwischen Stoff und Form, als zwischen Wirkenden und Geniessenden herzustellen, an sich ein wohlberechtigtes; ja, es ist offenbar das verschwiegene höchste Ziel, dem alle Begeisterten nachzuringen, sich anzunähern streben, freilich mit dem stillen Geständnisse, dass die volle Einheit hier so wenig wie sonst auf Erden erscheine. Irgendwo ist der Versuch gemacht mit Seb.

Bach's Matthäus-Passion, diese als Allkunstwerk erscheinen zu lassen, indem man zu den Chorälen, wie zum *Cantus firmus* im Anfangs-Chor die Gemeinde mit eintraten liess. Das ist vielleicht einmal gelungen bei einer lange vorbereiteten, in sich bereits künstlerischen Gemeinde. Soll dergleichen aber zur Regel werden, so muss man zuvor auch sorgen, dass alle Wirkenden vom obersten Director bis zum niedersten Querpfeifer wahre Christen sind, die sowohl das Evangelium glauben, als Sebastian Bach verstehen. — Dieses in unserer Zeit zu erringen, ist ein hohes Ziel, dessen Verwirklichung aber andere Kräfte fordert als kritische. Das griechische Heidenthum war hier leichter daran, und darum leichter zufrieden. In der Darstellung Sophokleischer Dramen wirkte, so weit wir wissen, Alles in einander; die Tonkunst, die Bild-, Bau-, Maler- und Decorationskunst griffen dergestalt ein, dass sie alle dem Hauptzwecke der poetischen Darstellung tragischer Ideen dienten. Aber da ward auch nirgend der rohen Illusion nachgestrebt; die perspectivische Malerei (die bei R. Wagner's Tannhäuser eine sehr grosse Rolle spielt) war unvollkommen, kaum im Entstehen; die Tonkunst ein unschuldiges Kind, ohne Quinten, Terzen und Septimen, am allerwenigsten mit solchem Bombast von Posaunen und Virtuosen und Nonen-Accorden aufgefüttert, wie zum Tannhäuser unentbehrlich sind; die Dichtung selbst einfach, arm an äusserlichen Thatsachen, freilich reich genug an innerem dramatischem Drange — Beides umgekehrt bei dem dramatischen „Allkünstler der Jetzzeit“.

Welche Kräfte sind nöthig, um das Kunstwerk der Zukunft ins Leben zu rufen, das sich obendrein rühmt, ein echts volksthümliches werden zu wollen! Volks-thümlich, und doch nur bei ungeheuren Mitteln, auf reich dotirten Residenz-Bühnen ausführbar?! Ich denke, der alte Mozart mit seinen sehr bescheidenen Mitteln ist auch ein wenig volksthümlich geworden, da seine Melodieen, obwohl durch keine Kritik des Autors und seiner Coterieen belobräuchert, sich unvermerkt in den Mund des Volkes gestohlen und heute noch nicht ausgerissen sind, trotz aller Bemühungen der wüthenden wilden Jagd von Leipzig.

Vielleicht jedoch sind die positiven Leistungen R. Wagner's besser, als seine kritischen? Ist sein Tannhäuser die Wahrheit des Kunstwerkes, wie er und die Seinen wollen? Wir geben zu, dass die theatrale Wirkung eine schlagende ist; die in sich wunderliche und nicht sehr reiche Handlung ist in gehöriges Licht gestellt, sie wirkt, weil ihre Entwicklung poetisch richtig durchgeführt, die

Sprache im Ganzen rein und tadellos ist. Sie würde klarer wirken ohne Musik, vielleicht objectiver, vielleicht ärmer. — Die beigegebenen Töne verwirren das an sich klare Bild — und hier ist der unzweifelhaft wunde Fleck, welchen das Gericht der Zeiten finden wird, wie ihn schon jetzt alle Unbefangenen wohl erkennen.

Darum, dass gewisse Regeln des Generalbasses, einseitig angewandt, zur Philisterei führen, sollen nun alle über den Haufen geworfen werden? Das wäre, als wenn man um Heise's verkehrte Regeln die deutsche Grammatik aufheben wollte. — Das volksthümliche Gehör wird eben sowohl verletzt, wo es immerfort herumgehetzt wird zwischen unaufgelös'ten Septimen-Accorden, wo das tiefbegründete Quinten-Verbot in frechem Spotte zertrümmert, wo die wundervolle Architektonik des geraden — (bei Mozart und Beethoven kerngesunden) — Rhythmus zerbröckelt und vernichtet wird; dieses alles, sage ich, fühlt das unschuldige, unvergiftete Volk so gut, wie die Gelehrten. Wenn nun freilich die „Gelehrten der Vergangenheit“ vor R. Wagner's Zorne keineswegs sicher sind, so mögen wir darauf nur erwidern, dass wir recht gut wissen, wie es zu allen Zeiten verkehrte Gelehrte gegeben hat, und dass in R. Wagner's Schriften Beweise genug davon vorliegen. Verkehrt ist die Gelehrsamkeit, die sich besser achtet als das Volk! Muss man das dem Demokraten erst sagen? Solche Gelehrte, die nur auf das blöde Volk schimpfen und sich aller Orten besser dünken — sind zu allen Zeiten den Vernünftigen verdächtig gewesen. Wie alle echte Weisheit mit der Demuth beginnt, das ist bei den Zeitweisen eine verschollene Wahrheit geworden, der „Vergangenheit“ Erbtheil.

Dass brillante Einzelheiten vorkommen, mag zugestanden werden. Die Tannhäuser-Ouverture hat ein viertactiges Thema zu Anfang, das melodisches Leben in sich trägt. Dieses Thema wird jedoch in unendlicher Länge dergestalt variiert, dass begabte Hörer überdrüssig werden, mindestens sehnüchsig nach „wahrhaft Neuem“ — was denn leider nicht erscheint; denn jene viertactige Melodie, die in allem infernalischen Blechgeflimmer durch die ganze Oper wandelt, ist das einzige plastische oder „monumentale“ Stück des Ganzen. Nirgend später ein Anhaltspunkt des Gedächtnisses, ein Ausruhen des Gemüthes in lebender Schönheit.

Aber dies ist's ja, was R. Wagner's Theorie bekämpft. „Nicht fürs Gedächtniss, sondern fürs Schauen will ich arbeiten!“ heisst es wiederholt. Vollkommen zeitgemäss, wie ein gut Theil unzufriedener Schulmeister ebenfalls raison-

nirt; „Wozu der todte Gedächtnisskram? Anschauung, Bewusstsein ist die Losung der Zeit!“ — Den Armen ist die älteste Wahrheit verloren gegangen, die das altdeutsche Wort **Minna** so lieblich in Einem darstellt; denn Minne heisst zugleich Liebe, Sinn, Erinnerung (ver-*innern*!), Gedächtniss; wie auch das altgriechische Wort *μνασία* eine ähnliche Fülle des Inhalts bietet. Wolltet ihr doch die wahre Tiefe des Wortes erkennen, ihr würdet in Liebe und Glauben das verlorene Leben wiederfinden und all euer Spott vergehen in Thränen der Wonne und Sehnsucht!

Dennoch ist auch fürs Gedächtniss gesorgt, aber freilich nicht auf künstlerische Weise, sondern nur gröblicher Illusion zu Liebe wird z. B. im **Fliegenden Holländer**, der ersten Knospe des neuen Welt-Genius, jederzeit die auftretende Person des Dämons angekündigt mit einer erschrecklichen Posaunen-Figur; sobald die grosse Tute erschallt, weiss Jedermann: „Nun wird's was geben!“ — Diese Kunst der Charakteristik, die Wagner's Coterie als seine Erfindung wohlgefällig preis't, ist nicht neu, nur bei Mozart anders, nämlich innerlich gebraucht. Niemand, fürchte ich, wird jemals den **Don Juan** mit einem Nachtwächter verwechseln, obwohl ihm nirgend ein besonderes Tutenhorn gewidmet ist. Seine ehernen, überkräftigen Gesänge sind an sehr deutlich gezeichneten Melodie-Anfängen und Schlüssen so schön gezeichnet, dass man den Helden hört, auch ohne ihn zu sehen, und sogar ohne Decoration und Blechgeschnatter seiner Heldengestalt gewiss wird. — Feiner noch ist die Charakteristik — (die doch den feinen Kritikern der Jetzzeit [Neuzeit, Gegenwart] nicht entgangen sein wird?) — die Charakteristik, durch welche Mozart, ebenfalls innerlich, die Seelen-Verwandtschaft **Don Juan's** mit **Donna Anna** malt, worauf E. T. A. Hoffmann seine tiefsinngige Entdeckung der wahren Idee jener Oper gegründet hat.

Aber was hilft's! Wir Anderen, die wir zweifeln, sind nun einmal nicht urtheilsfähig; so docirt die leipziger Neue Musicalische, social-demokratisch geleitet durch die Coterie der letzten aus den versprengten Hegel'schen Husaren — deren dialektische Argumentation denn auch in alt-hegel'schem Tone darauf hinausgeht, jeden Widersprecher zu dämpfen mit dem Worte: „Ihr versteht uns nicht!“ wie noch kürzlich von dorther gesagt ist: „Wer den Tannhäuser einmal gehört und danach urtheilt, ist ein Böötier; — wer ihn aber gar nach der Partitur studirt, ist ein Ochse, mindestens ein Philister.“ — Solchen Argumenten gegenüber bekennen wir uns gern als unverständlich.

An derselben Quelle vernimmt man allwöchentlich das abgeleerte Sprüchlein: „Alles Grosse tritt in die Welt mit Kampf und muss Verfolgung dulden!“ Schaamlos genug berufen sie sich auf Jesus Christus. Also: weil ein Held gekreuziget ist, darum sind alle Gekreuzigten Helden? Ein hübsches Argument das! Einst war es der Trost eines sehr bekannten Agitators, der, weil Alexander der Große zuweilen betrunken gewesen, sich häufig betrank, ohne freilich ein Alexander zu werden. — Wir setzen einen tief-sinnigen Spruch des Kirchenvaters Augustinus entgegen, den wohl heute manche Verständige nicht mehr verstehen: „*Non poena, sed causa facit martyrem.*“

Beethoven, Mozart und Bach sind trotz aller Coterieen und literarischen Verdummungs-Institute dennoch berühmte Leute geworden, und zwar durch die Liebe des Volkes. Widersinnig waren Anfangs die Coterieen, die kranke Gelehrsamkeit; desselbigen Gleichen ist auch Göthe durch seinen **Götz von Berlichingen** bekannt geworden, ehe die Kritik von ihm wusste. Bei R. Wagner ist's bloss umgekehrt; kranke, blasirte Gelehrten-Coterieen haben ihn gepriesen, ins Volk ist er nicht gedrungen; das sagen alle Zeugnisse, ausser den durch Liszt und Brendel gehänselten Zeitschriften.

Wir bleiben bei unserem Satze, den die Erfahrung der Geschichte bestätigt: sittlich ringende Zeiten, wie die unsere ist, sind nicht künstlerisch gestaltende. Was hilft Lügen? Alle Journal-Scribenten von Leipzig bis Paris werden uns nicht überzeugen, dass Meyer Beer und Wagner und Berlioz wahrhaft Neues geschaffen und dass ihre Schöpfungen wahrhaft ins Volk gedrungen sind. Macht den Versuch! Lasst R. Wagner in einer ungelehrten Provincialstadt auftreten mit allem, was er hat, und lasst ihn seine sämmtlichen Werke zu Gehör bringen mit allem, was er fordert — aber wohlgerne, lasst während dieser Kunst-Periode allen „Gelehrten der Neuzeit“ das Maul verbinden, die Claque und Frei-Billette schwinden und auf vier Wochen die Journale so stillschweigen, wie sie es zu Mozart's und Bach's Zeiten thaten; ihr sollt sehen, ob das Volk objectiv urtheilt oder die Gelehrten.

Auf das Urtheil der Nachwelt berufen wir uns nicht. Dieses nimmt Jeder für sich in Anspruch. Zudem ist's trüglich, wie alle Schulmeister-Phrasen. Haben wir uns nicht seit der Jugend vorsagen lassen: „Gebet Acht, kein Tyrann entrinnt dem Urtheile der Nachwelt!“ Und doch hat niemals, dass wir wissen, ein Tyrann sich sonderlich um die Nachwelt gekümmert; — auch hat zuweilen die alte Tante Nachwelt sich gröblich geirrt, wie z. B. über Cromwell

verschiedentliche nachweltliche Tanten verschiedentlich frau-basert haben, bis ihnen durch Macaulay heimgeleuchtet ist.

Zugeben müssen wir, dass in R. Wagner eine gewisse persönliche Kraft liegt, die viele Schwache natürlich elektrisiert; — „und hat er Glück, so hat er auch Vasallen“. Damit ist nur bewiesen, dass er Persönlichkeit besitzt, nicht Schöpferkraft.

Einstweilen gehe er seinen Gang; je rascher, desto eher ist's zu Ende, wie mit dem Tischrücken. Uns aber, die wir zweifeln an dem neuen Propheten, weil wir ihn — verstehen, uns rufe man nicht entgegen: „Wer will gegen den Strom schwimmen und das Feuer ausblasen, den wird's ersäufen und verbrennen!“ Denn ob wir gleich wohl wissen, dass es bequemer ist für schwache Leute, mit dem Strome zu schwimmen, und die Furcht vor radicalen Scheiterhaufen dieser Tage nicht ganz ungegründet sein mag: lass rauschen und glühen, was des Lebens werth ist! rufen wir entgegen, und am Ende der Tage,

Wenn der Funke sprüht,
Wenn die Asche glüht,
Eilen wir den alten Göttern zu.

Der Stern des Nordens.

Komische Oper von Scribe und Meyerbeer.

Paris, den 18. Februar 1854.

Eine neue Oper von Meyerbeer ist ein Meteor, ein Stern in der Nacht, — und vollends ein Stern des Nordens! — was Wunder, wenn die Augen der ganzen eleganten Welt von Paris und die Fernröhre der sämmtlichen musicalischen Kritik nur auf diesen Stern gerichtet sind? Er ist aufgegangen am Horizont der komischen Oper — wieder ein Grund mehr zur allgemeinen Verwunderung! Der Meister ist von dem Throne, auf den ihn der Teufel und die Hugenotten und der Prophet gehoben, herabgestiegen, hat sich populär gemacht und die Hallen betreten, wo die Grétry, Méhul, Boieldieu mit den Parisern gemüthlich und bürgerlich zu verkehren pflegten. Hat er wirklich den Kothurn, d. h. den dramatischen Siebenmeilenstiefel, ausgezogen? Wie wird sein majestätischer Schritt sich in dem Sokkus, d. h. im Negligé und in Pantoffeln, ausnehmen? Hat er sein ganzes Gefolge in der That draussen gelassen und will hier bloss durch sich selbst gelten? Alle diese Fragen machten die Neugier mehr als je rege, und wenn die Einen meinten, er habe sich alles vornehmen Prunkes entäusser, und von einer wunderbaren *Transformation* oder gar *Revolution* seines Wesens sprachen, so behaupteten die Anderen noch bestimmter, er werde sich nur von

zwei Regimentern auf die komische Bühne begleiten lassen und den übrigen Apparat von Maschinerie und Decoration verschmähen. Dazu kam noch die Besorgniss, dass, weil jene Regimenter russische Uniform trügen, wir bei dem jetzigen Stande der Dinge ganz und gar um die Freude kommen möchten, den Stern glänzen zu sehen.

Diese Besorgniss war nicht ungegründet; die Commission für die Theater-Censur hatte allerdings Bedenken getragen, die Aufführung zu gestatten; allein der Kaiser hat auch hier seine Einsicht und seinen Charakter bewährt, *il a tranché la question*, und der Moniteur verkündete zwei Tage vor der Aufführung sogar die Gründe seiner Entscheidung, in denen sich Napoleon III. zwar beiläufig, aber sehr deutlich gegen Richard Wagner's System über das Drama der Zukunft ausspricht. „Eine Oper“, sagt der Kaiser, „ist kein Gelegenheitsstück, sondern ein musicalisches Kunstwerk, und es hiesse dem Gedichte eine gar zu grosse Wichtigkeit beilegen, wenn man desshalb ihre Aufführung verbieten wollte.“

Und wahrhaftig, der Kaiser hat Recht, besonders *in specie* bei dem Text oder Prätext, dem Vorwurf oder Vorwand zu einer Oper, den Scribe diesmal geliefert hat. Wie Herr von Puttlitz in Berlin die weisse Dame in einen Rübezahlf umgetauft haben soll, so hat Scribe ein Stückchen Czaar und Zimmermann, ein wenig Preciosa, ein gut Theil Mädchen von Marienburg und sogar ein Bisschen Schweizerfamilie genommen, um seinen Stern des Nordens zu schaffen, und Meyerbeer hat ihm dazu noch ein paar Zelte aus dem Feldlager in Schlesien geliehen, unter deren Dach er ruhig arbeiten und draussen Flöte blasen hören konnte.

Der Held der Oper ist Peter der Grosse. Beim Aufgange des Vorhangs finden wir ihn als Zimmermann unter seinen Mitgesellen, aber diesmal nicht in Saardam, sondern in Wiborg in Finnland. Freilich ist Wiborg erst nach der Schlacht bei Pultawa von den Russen erobert worden, als das Käthchen von Marienburg schon Peter's Gattin war; aber wer wird in einer Oper Chronologie verlangen? Dass der Czaar hier gerade so wie in Saardam vor zehn Jahren Michaeloff heisst, nur dass er seinen Vornamen der französischen Aussprache zu Liebe mit einem s versehen hat, ferner, dass er sich in das feindliche Finnland als Zimmermann begeben — das könnte allerdings naseweise Fragen der Zuschauer veranlassen, wenn sie nicht erführen, dass Peter, oder vielmehr Peters, verliebt ist, was ja so viel Wunderliches in der Welt erklärt. In Wiborg nämlich hat sich ein junges Mädchen, Katharina Savronksa, niederge-

lassen, welche dort Branntwein verkauft und den Leuten die Wahrheit sagt, d. h. als Wahrsagerin sie über die Zukunft täuscht. Du erräthst, dass dieses Mädchen in unserer neuen Oper die Rolle der Katharina von Marienburg spielt. Aber Marienburg können wir nicht brauchen; Marienburg liefert uns keine abergläubischen Kosaken, welche wir haben müssen, wie Du gleich sehen wirst. Unsere Katharina stammt also aus der Ukraine und ist die Tochter einer Zauberin, oder Wahrsagerin, oder Hexe, welche in der Nacht vor ihrem Tode ihr feierlich prophezeite: „Katharina! Jeder hat seinen Stern. Dein Stern strahlt im Norden über alle anderen — dein Schicksal wird wunderbar sein — es wird ein Mann erscheinen, der da hoch, sehr hoch steht — er wird dich zu seiner Höhe erheben!“ Wahrscheinlich ist Katharina desshalb nach dem Tode ihrer Mutter nach Finnland gezogen. Wir brauchen aber auch einen Flötenspieler wegen der Scene aus dem „Feldlager“, welche wir durchaus anbringen wollen. Im Feldlager haben wir Friedrich den Grossen als solchen — aber der Anachronismus wäre doch zu arg. Geben wir der Katharina einen Bruder Georg; mit diesem zieht sie nach Wiborg, und wer will uns widerlegen, wenn wir behaupten, dass er ganz vortrefflich Flöte blase, trotzdem, dass er ein Schreiner und Zimmermann ist? Unser eigentlicher Held Peters bleibt aber in Wiborg hängen, weil er durch seine jähzornige Natur einen Anfall von Blut-Andrang gehabt hat, bei dem ihn seine Reisegefährten verlassen (!), Katharina aber sorgsam gepflegt hat. Aus Dankbarkeit bleibt er da, verdingt sich als Zimmergeselle und nimmt bei Georg — Unterricht auf der Flöte. Ja, wir werden im letzten Acte sehen, dass er es zu einer bedeutenden Fertigkeit gebracht hat, und dass der Czaar, wenn er nicht sonst eine so gute Stellung hätte, wohl flöten gehen könnte, wobei jedoch Scribe gewiss nicht an eine politische Anspielung gedacht hat.

Nachdem uns das alles erzählt worden, sind wir über die Lage im Klaren und freuen uns, dass ein Pastetenbäcker auf dem wiborger Werft erscheint, weil wir in ihm auf der Stelle auch eine historische Person erkennen, welche in der Geschichte Mentschikoff heisst, von Scribe aber aus Scheu vor irgend einem Ultimatum Danilowitsch getauft worden ist. Die Gesellen singen, trinken und essen Pasteten, doch Peters nicht: seine Katharina hat es ihm untersagt; denn sie hat neben seiner Liebe zu ihr auch eine sehr lebhafte Neigung zum Trunke bei ihm entdeckt. Die Arbeiter bringen Finnland und Karl dem Zwölften ein Hoch; der Pastetenbäcker aber ruft: „Ich trinke auf den Czaaren Peter I.!“ Sie fahren auf ihn los, Peters tritt ihm schützend zur Seite;

glücklicher Weise hemmt die Glocke, welche zur Arbeit läutet, den ungleichen Kampf.

Georg, Katharinens Bruder, erscheint zu rechter Zeit, um Peters über deren Ausbleiben zu trösten; sie ist für den Bruder auf Brautwerbung gegangen und tritt auch bald mit der frohen Nachricht auf, dass der Vater der jungen Schenkwarts-Tochter Prascovia seine Einwilligung zur Hochzeit gibt. Peters hat sich eben vorher durch Georg, der ihn, wie Kaspar den Max, auf das Wohl der Geliebten zu trinken auffordert, verführen lassen, sein Gelübde zu vergessen, und muss dafür von Katharina harte Vorwürfe hören, die er aber, aufgeregt, wie er einmal ist, nicht stillschweigend hinnimmt; ja, er erklärt am Ende rund heraus, dass er Wiborg verlassen und sie nie wiedersehen wolle. Erst bei dieser Drohung lässt Katharina, die ihn bisher stets nur geschulmeistert hat, ihre Liebe zu ihm durchblicken.

Prascovia stürzt herein; die Russen sind eingerückt, ihre Kosaken sind schon am Plündern! Peters ergreift seine Axt und spricht den Entschluss aus, die Geliebte zu schützen. Aber Katharina erkennt in den heranrückenden Feinden ihre Landsleute aus der Ukraine, zwingt Peters, sich zu entfernen, und geht mit ihrem furchtsamen Bruder und seiner Braut in ihr Haus, zu dessen Thür mehrere Stufen hinaufführen. Ein wilder Haufe von Tataren, Baschkiren, Kalmucken, Kosaken wälzt sich heran, und nachdem sie Katharinen Zeit gelassen, sich anders zu drapiren, stürmen sie gegen die Treppe an. Aber siehe! auf der obersten Stufe erscheint sie als Zauberin gekleidet, bedroht die Verwegenen mit Bann und Tod. Sie weichen ehrfurchtsvoll zurück, worauf sich Katharina herablässt, ihnen ein heimatliches Lied zu singen, wozu sie Chorus machen und sich zurückziehen, nachdem die Zauberin einem von ihnen noch ein glückliches Loos aus seiner Hand prophezeit hat.

Kaum ist diese Gefahr vorüber, so kommt ein zweites Unglück. Der russische General verlangt auf der Stelle zwölf Recruten, und Georg soll dabei sein; wahrscheinlich hat der Russe das musicalische Talent desselben entdeckt. Für einen Bräutigam, noch dazu am Tage der Hochzeit, ist das ein hartes Geschick, wiewohl das Publicum schon daran gewohnt ist, da diese pikante Situation seit Maurer und Schlosser alle Augenblicke auf den pariser Bühnen vorkommt. Katharina weiss wiederum Rath. „Ich schaffe dir auf vierzehn Tage einen Stellvertreter!“ ruft sie aus und verschwindet. Am Schlusse des Actes zieht die Hochzeit in die Kirche, und im Hintergrunde schiffen sich die Soldaten mit Georg's Stellvertreter ein — es ist Katharina in Männerkleidern.

Im zweiten Acte haben wir ein russisches Lager an der finnischen Gränze vor uns, das vortrefflich gruppirt und scenirt ist. Der junge Recrut ist unter den Soldaten. Ein Corporal der Garde-Grenadiere fixirt ihn — es ist der Kosak Gritzenko, dem Katharina diese erhöhte Rangstufe prophezeit hat, und den der Dichter und der Componist zum Repräsentanten russischer Dummheit und der derben, dick aufgetragenen Komik in der Oper gemacht haben. Er ist von der Aehnlichkeit des Burschen mit der Zauberin betroffen; dieser lös't ihm aber das Räthsel durch das Geständniss, dass er der Bruder Katharina's sei. Dadurch macht sich eine gewisse Annäherung zwischen Beiden, und der Corporal, dem man wichtige Papiere, welche eine Militär-Verschwörung betreffen, anvertraut hat — wahrscheinlich seiner Dummheit wegen —, übergibt diese dem jungen Recruten zum Aufbewahren.

Auf einmal kriegerischer Lärm und grosse Musterung der Truppen. Es wird Abend. Der Commandant des Lagers tritt mit zwei Officieren in ein Zelt. Der Eine herrscht ihm zu: „Für jeden Anderen als Euch bin ich der Capitän Peters.“ Es ist der Czaar, und in dem Zweiten erkennen wir den Pastetenbäcker, gegenwärtigen Lieutenant Danilowitsch. Der Czaar ist vor der Verschwörung gewarnt; er weiss, dass man die Schweden herbeigerufen, um das Lager zu überfallen. Er hat desshalb zwei zuverlässige Regimenter hieher beordert, denen er vorausgeellt ist. Trotz des gefahrvollen Augenblickes fordert er Danilowitsch auf, mit ihm um die Wette zu trinken, und lässt auch zwei hübsche Marketenderinnen kommen, um sich mit ihnen die Zeit zu vertreiben. — Mittlerweile stellt Gritzenko zwei Schildwachen vor das Zelt, und dieser Dienst hat zufällig auch den jungen Recruten getroffen. Da steht nun die arme Katharina auf dem Posten, und da sie aus weiblicher Neugier ins Zelt schaut, erkennt sie ihren Peters von Wiborg in der Uniform des Hauptmanns. Aber, o weh, wie wenig haben ihre Lehren gefruchtet! Zwar fängt er damit an, auf die Gesundheit seiner unvergesslichen Katharina zu trinken, aber ein Glas folgt dem anderen, eine Flasche der anderen — kurz: der Czaar betrinkt oder, richtiger gesagt, besäuft sich und umarmt taumelnd die beiden hübschen Mädchen um die Wette. In dem Augenblicke kommt die Ablösung; aber Katharina, von Eifersucht festgebannt, will nicht von der Stelle, widersetzt sich und gibt dem Corporal eine Ohrfeige. Sie wird in das Zelt gebracht und ruft vergebens: „Peters! sieh mich an! erkenne mich!“ — Peters sieht und hört nichts; er lallt nur: „Schießt den Kerl todt!“ und Katharina wird abgeführt.

Kaum ist sie fort, so fällt ein dämmерndes Licht in sein umnebeltes Gehirn — ihre Stimme, ihre Züge treten vor seine Seele — er bebt, ermannt sich, wird wieder Herr seiner selbst und jagt eine Ordonnanz nach, den Recruten auf der Stelle zurück zu bringen. Vergebens. Katharina ist zwar nicht erschossen, aber sie ist entsprungen, hat sich in den Fluss gestürzt, eine Kugel ist ihr nachgesendet worden, sie ist in den Wellen verschwunden. Da in der Oper Alles sehr schnell geht, so hat sie noch Zeit gehabt, einen Brief an Peters zu schreiben; sie schickt ihm darin seinen Ring zurück, und dennoch, um sein Glück zu begründen, fügt sie die Papiere bei, welche die Verschwörer entlarven — er solle damit zum Czaaren eilen. Das Zelt öffnet sich ganz, die meuterische Truppe erwartet das Zeichen zum Ausbruch des Complottes — dieses soll die Regiments-Musik durch den „heiligen Marsch“ (*la marche sacrée*) geben — er ertönt — aber Peter der Grosse tritt unter die verwegene Rotte: „Ich bin der Czaar! Stosst zu!“ Sie fallen ihm zu Füssen; auf den Anhöhen im Hintergrunde erscheinen in demselben Augenblicke die zwei treuen Regimenter, und dieses Gemälde schliesst den zweiten Act. Bei der allgemeinen Ueberraschung war mir persönlich eine ganz besondere vorbehalten; der heilige Marsch der Russen erklang, und ich erkannte in ihm mit Freudentränen unsere anhaltische National-Hymne, den alten Dessauer!

Im dritten Acte sind wir in Petersburg oder Moskau, darauf kommt nichts an, kurz, im Palaste des Czaaren. Er ist untröstlich, alle seine Nachforschungen nach Katharina sind umsonst gewesen. Sein Günstling Danilowitsch war aber glücklicher — er hat ihre Spur gefunden, und es ist ihm gelungen, sie mit einer alten Frau, welche die Unglückliche verwundet aus dem Flusse gezogen, gepflegt und verborgen hatte, nach dem kaiserlichen Schlosse bringen zu lassen. Aber er wagt nicht, dem Czaaren Kunde davon zu geben; denn Katharina ist — wahnsinnig geworden.

Um wenigstens in den Erinnerungen jener Zeit und seiner Liebe zu leben, hat sich Peter in dem Park seines Schlosses ein treues Abbild der Gegend in Finnland mit Katharina's Haus und dessen Umgebungen hinzaubern lassen. Finnische Gärtner und Landleute hat er dahin versetzt, und da alle Finnländer, welche zufällig in die Residenz kommen, auf Befehl des Kaisers in den Palast gebracht werden müssen, so findet sich auch Georg mit Prascovia, seiner jungen Frau, dort ein, da es ihm endlich eingefallen ist, seine Schwester im Dienste abzulösen. Es folgen ind soden, welche das komische Element geltend machen, wie z. B. das Wiedererscheinen des dummen *fe Wen-*

die Verwechslung Georg's mit dem entsprungenen Recruiten durch ihn u. s. w. Sie erreichen ihren Zweck nur mangelhaft und halten die Entwicklung der Haupthandlung zu sehr auf.

Diese wird endlich auf folgende Art herbeigeführt. Der Czaar hört den Gesang einer weiblichen Stimme. „Was ist das?“ fährt er Danilowitsch an: „das ist Katharina's Stimme!“ Der Günstling sieht sein Geheimniss verrathen, er gesteht Alles und verbirgt seinem Herrn auch nicht den traurigen Zustand Katharina's. „O,“ ruft der Czaar von Hoffnung entflammt aus, „ich werde sie heilen!“ — Alles muss sich zurückziehen, und er trifft seine Anordnungen.

Katharina erscheint und singt träumerisch eine Melodie, welche Peters oft auf der Flöte geblasen hat. Da erklingt dieselbe Weise in der Ferne und mit den bekannten Flöten tönen — das Theater öffnet sich und zeigt uns die finnländische Landschaft im Park. Die neue Emmeline sieht mit Erstaunen ihr Haus, ihre Berge vor sich, Landleute in der sonntäglichen Tracht der Heimat nähern sich ihr, Georg und seine junge Frau sind unter ihnen, der Pastetenbäcker steht wieder vor ihr und redet sie mit wohlbekannter Stimme an. Sie weiss nicht, ob das ein Traum sei — doch sie erkennt Georg und bittet ihn, die Melodie noch einmal zu blasen, die sie eben gehört. Er thut es; die zweite Flöte antwortet aus dem Gebüsch, Katharina's Stimme fällt darin ein, und während des Gesanges leuchtet ihr Auge immer heller, wird ihre Besinnung immer klarer. Da stürzt der Czaar hervor und auf sie zu; sie erkennt in ihm den Geliebten und fällt in Ohnmacht. Der ganze Hof erscheint; Edelsfrauen hängen ihr den Kaisermantel um, Peter setzt ihr die Krone aufs Haupt. Sie erholt sich, betrachtet ihr Kleid, fühlt mit der Hand nach dem Diadem, und mit dem Rufe: „O meine Mutter! deine Weissagung geht in Erfüllung!“ sinkt sie in die Arme des Czaaren.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die fünfte Soiree für Kammermusik im Hotel Disch brachte ein Quartett von G. Onslow, Op. 21, Nr. 2, und Op. 18, Nr. 4, in C-moll von Beethoven, beide sehr fein ausgeführt — der erste Satz des Beethoven'schen kann aber mehr Breite und Leidenschaftlichkeit im Vortrag vertragen — und ein Sextett für Pianoforte, zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell von E. d. Franck, eine gute, sehr beifällig aufgenommene Composition, von welcher uns der letzte Satz am meisten, das Andante jedoch Neiniger ansprach.

gen. — einem wiener Briefe vom 8. d. Mts. entnehmen wir, dass tenbäck Concerde der Gesellschaft der Musikfreunde F. Hiller's Sie fahren e zur „Phädra“ mit grossem Erfolg aufgeführt worden

ist. Nachdem die Richtung Wagner's und die Manöver seiner Apostel, welche „die musicalische Epilepsis als die höchste Kunstform ausrufen“, scharf genug gezeichnet wird, heisst es weiter: „Bei diesen trostlosen Anschauungen war es wirklich herzstärkend, dem Werke eines tüchtigen Meisters zu begegnen, das, in edlem, dem Charakter der Tragödie entsprechendem Stile gehalten, das vollkommen ausdrückt, was es sich zur Kunstaufgabe gestellt, die Tragödie Racine's musicalisch einzuführen. Die herrliche Instrumentation, die düstere, tief gehaltene Clarinette des Haupt-Thema's im schönen Wechsel des Mittelsatzes in Es, der feurige, durch das spannende Vor-Adagio noch mehr gehobene Schluss u. s. w. — alle diese Einzelheiten wurden freudig gewürdigt und anerkannt und erregten den lauten Wunsch nach Vorführung anderer Werke desselben Meisters.“

Ankündigungen.

Im Verlage von J. Guttentag (T. Trautwein'scher Buch-Verlag) in Berlin ist so eben erschienen:

Weitzmann, C. F., Geschichte des Septimen-Accords. 4to. broch. 15 Sgr.

Früher erschien von demselben Verfasser:

Der übermässige Dreiklang. 4to. broch. 20 Sgr.

NEUE MUSICALIEN.

Verlag von Pietro Mechetti sel. Witwe in Wien.

Brunner, C. T., Perles du Sud. Six petits morceaux en forme de Rondeaux et Variations sur des motifs des Opéras de J. Verdi, pour Piano. Op. 266.

Cah. 1. Rigoletto — Giovanna d'Arco — Rigoletto. 15 Sgr.

Cah. 2. Lombardi — Macbeth — Luisa Miller. 15 Sgr.

— — Bouquet italien. Quatre Rondeaux mélodiques sur des airs italiens, pour Piano à 4 mains. Op. 267.

Cah. 1. O sanctissima — Vien qua Dorina bella. 12½ Sgr.

Cah. 2. O pescator dell' onda — La vera Luisella. 12½ Sgr.

Grüne, G., La Sivigliana — Das Mädchen von Sevilla. Dallo spagnolo tradotto e musicato. („El Ole“ für Gesang mit Pianoforte.) 8 Sgr.

Kafka, J., Le Jaloux. Scène romantique pour Piano. Op. 33. 15 Sgr. — — Réverie mélancolique pour Piano. Op. 34. 15 Sgr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Variations pour Piano et Violon concertans, arr. par Ch. Czerny. Op. 17. 1 Thlr.

Pacher, J. A., La Blondine. Valses élégantes pour Piano. Op. 20. Nr. 1. 10 Sgr.

— — La Brunette. Polka de concert pour Piano. Op. 20. Nr. 2. 10 Sgr.

— — Die Aeolsharfe. Intermezzo für Pianoforte. Op. 21. 10 Sgr.

— — Gesang der Meermädchen aus Weber's „Oberon“ für Pianoforte variirt. Op. 22. 10 Sgr.

Rosenhain, J., Trois Mazurkas pour Piano. Op. 52. 20 Sgr.

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.