

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 7.

KÖLN, 17. Februar 1855.

III. Jahrgang.

Eduard Hanslick.

I.

Wenn irgend etwas in unserer Zeit der Verwirrung der Gedanken über Musik noth thut, so ist es die Erkenntniss ihres wahren Wesens als selbstständige Kunst. Das Unkraut auf dem Felde der musicalischen Aesthetik hat in den letzten Jahren dermaassen gewuchert, dass es den gesunden Menschenverstand zu ersticken droht; ja, es muss dies letztere wohl schon bei einem Theile der Zeitgenossen, die sich um die Tonkunst bekümmern, gelungen sein, sonst wäre es unmöglich, dass ein Gewäsch, wie z. B. dasjenige, das der Artikel „Moderne Kritik“ in unserer Nr. 5 zum Besten gegeben, noch irgend einen Leser fände. Die Verwirrung der Begriffe ist aber vorzüglich dadurch entstanden und wird täglich noch dadurch vergrössert, dass die Meisten von denen, die sich zur Schriftstellerei über Musik, Gott weiss, wodurch! berufen fühlen, entweder wissenschaftlich gebildete Denker und nicht zugleich Musiker, oder Musiker und nicht zugleich Männer der Wissenschaft sind, womit wir keineswegs eine dritte Classe läugnen wollen, welche diejenigen bilden, die weder Philosophen noch Musiker sind. Welche Classe von Wortführern das Wesen der Tonkunst mehr verkannt und den grösseren Schaden angerichtet habe, ist schwer zu entscheiden. So viel scheint uns jedoch ausgemacht, dass die wirklichen Philosophen, wenn sie auch nichts von Musik verstehen, wie z. B. Hegel, doch zum Denken über die Kunst anregen und gar manche Sätze aufstellen, welche theils positiv fördernd werden, theils negativ, d. h. durch Anregung zur Prüfung und Widerlegung derselben; dass aber die schriftstellernden Musiker mit ihrem Symbolisiren und schöngestistischen Raisonnieren mehr Verwirrung anrichten als jene, sobald ihnen die zwei Grundlagen aller Erkenntniss menschlicher Dinge, das historische Wissen und das logische Denken, abgehen.

Mit wahrer Freude reichen wir daher einem Manne die Hand, der in einer nicht umfang-, aber inhaltreichen Schrift das Wesen der Musik als einer selbstständigen Kunst

zu ergründen sucht, und sich zu dieser Untersuchung sowohl durch musicalische Kenntnisse als durch wissenschaftlichen Sinn, logische Schärfe der Gedanken-Entwicklung und klare Darstellung als vollkommen berechtigt ausweis't. Die Schrift heisst:

„Vom Musicalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. Ed. Hanslick. Leipzig, 1854, bei R. Weigel.“

Zwar ist sie in diesen Blättern bereits (in Nr. 44 des vor. Jahrgangs, v. 4. Nov.) von unserem Herrn Correspondenten in Wien sehr warm empfohlen worden; allein ihre Bedeutung ist viel zu gross und ihr Erscheinen für uns und die seit Jahren von uns vertretenen Grundsätze viel zu erfreulich, als dass wir ihr nicht eine wiederholte und ausführlichere Besprechung widmen sollten. Um aber die tüchtige Arbeit von vorn herein durch eine Probe ihres Geistes und ihrer Resultate sich selbst empfehlen zu lassen, theilen wir zunächst das letzte Capitel derselben im Auszuge mit, und werden die weitere Entwicklung des Ideenganges des Verfassers daran knüpfen.

„Hat die Musik einen Inhalt?

So lautet, seit man gewohnt ist, über unsere Kunst nachzudenken, ihre hitzigste Streitsfrage. Sie wurde für und wider entschieden. Gewichtige Stimmen behaupten die Inhaltlosigkeit der Musik, sie gehören beinahe durchaus den Philosophen: Rousseau, Kant, Hegel, Vischer, Kahlert u. A. Die ungleich zahlreicher Kämpfer fechten für den Inhalt der Tonkunst; es sind die eigentlichen Musiker unter den Schriftstellern, und das Gros der allgemeinen Ueberzeugung steht zu ihnen.

Fast mag es seltsam erscheinen, dass gerade diejenigen, welchen die technischen Bestimmungen der Musik vertraut sind, sich nicht von dem Irrthume einer diesen Bedingungen widersprechenden Ansicht lossagen mögen, die man eher dem abstracten Philosophen verzeihen könnte. Das kommt daher, weil es vielen Musik-Schriftstellern in diesem Punkte mehr um die vermeintliche Ehre ihrer Kunst, als um die Wahrheit zu thun ist. Sie befehden die Lehre

von der Inhaltlosigkeit der Musik nicht wie Meinung gegen Meinung, sondern wie Ketzerei gegen Dogma. Die gegnerische Ansicht erscheint ihnen als unwürdiges Missverstehen, als grober, frevelnder Materialismus. Es handelt sich hier um keinen Ehrenpunkt, kein Partei-Zeichen, sondern einfach um die Erkenntniss des Wahren, und zu dieser zu gelangen, muss man sich vor Allem über die Begriffe klar sein, die man bestreitet.

Die Verwechslung der Begriffe **Inhalt**, **Gegenstand**, **Stoff** ist, was in dieser Materie so viel Unklarheit verursacht hat und noch immer veranlasst, da Jeder für denselben Begriff eine andere Bezeichnung gebraucht, oder mit dem gleichen Worte verschiedene Vorstellung verbindet. „**Inhalt**“ im ursprünglichen und eigentlichen Sinne ist, was ein Ding enthält, in sich hält. In dieser Bedeutung sind die **Töne**, aus welchen ein Musikstück besteht, welche als dessen Theile es zum Ganzen bilden, der Inhalt desselben. Dass sich mit dieser Antwort Niemand zufrieden stellen mag, sie als etwas ganz Selbstverständliches abfertigend, hat seinen Grund darin, dass man gemeinlich „**Inhalt**“ mit „**Gegenstand**“ verwechselt. Bei der Frage nach dem „**Inhalt**“ der Musik hat man die Vorstellung von „**Gegenstand**“ (**Stoff**, **Sujet**) im Sinne, welchen man als die Idee, das Ideale den Tönen als „materiellen Bestandtheilen“ geradezu entgegensezтt. Einen Inhalt in dieser Bedeutung, einen **Stoff** im Sinne des behandelten Gegenstandes hat die Tonkunst in der That nicht. Kahlert stützt sich mit Recht nachdrücklich darauf, dass sich von der Musik nicht, wie vom Gemälde, eine „Wortbeschreibung“ liefern lässt (Aesth. 380), wenngleich seine weitere Annahme irrig ist, dass solche Wortbeschreibung jemals eine „Abhülfе für den fehlenden Kunstgenuss“ bieten kann. Aber eine erklärende Verständigung, um was es sich handelt, kann sie bieten. Die Frage nach dem „Was“ des musicalischen Inhalts müsste sich nothwendig in Worten beantworten lassen, wenn das Musikstück wirklich einen „Inhalt“ (einen **Gegenstand**) hätte. Denn ein „unbestimmter Inhalt“, den sich „Jedermann als etwas Anderes denken kann“, der sich „nur fühlen“, „nicht in Worten wiedergeben lässt“, ist eben kein Inhalt in der genannten Bedeutung.

Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen; diese haben keinen anderen Inhalt, als sich selbst. Wir erinnern abermals an die Baukunst und den Tanz, die uns gleichfalls schöne Verhältnisse ohne bestimmten Inhalt entgegenbringen. Mag nun die Wirkung eines Tonstückes Jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der Inhalt desselben ist keiner, als eben die gehörten Tonformen;

denn die Musik spricht nicht bloss durch Töne, sie spricht auch nur Töne. — —

Es bedarf wohl nicht der ausdrücklichen Berufung auf den früher begründeten Satz, dass, wenn vom Inhalt und von der Darstellungsfähigkeit der „Tonkunst“ die Rede ist, nur von der reinen Instrumental-Musik ausgegangen werden darf. Niemand wird dies so weit vergessen, uns z. B. den Orestes in Gluck's „Iphigenia“ einzuhören. Diesen „Orestes“ gibt ja nicht der Componist; die Worte des Dichters, Gestalt und Mimik des Darstellers, Costume und Decorationen des Malers — dies ist's, was den Orestes fertig hinstellt. Was der Musiker hinzugibt, ist vielleicht das Schönste von Allem; aber es ist gerade das Einzige, was nichts mit dem wirklichen Orest zu schaffen hat: Gesang.

Lessing hat mit wunderbarer Klarheit aus einander gesetzt, was der Dichter und was der bildende Künstler aus der Geschichte des Laokoon zu machen vermag. Der Dichter, durch das Mittel der Sprache, gibt den historischen, individuel bestimmten Laokoon, der Maler und Bildhauer hingegen einen Greis mit zwei Knaben (von diesem bestimmten Alter, Aussehen, Costume u. s. f.), von den furchtbaren Schlangen umwunden, in Mienen, Stellung und Geberden die Qual des nahenden Todes ausdrückend. Vom Musiker sagt Lessing nichts. Ganz begreiflich; denn nichts ist es eben, was er aus dem Laokoon machen kann.

Wir haben bereits angedeutet, wie enge die Frage nach dem **Inhalt** der Tonkunst mit deren Stellung zum Naturschönen zusammenhängt. Der Musiker findet nicht das Vorbild für seine Kunst, welches den anderen Künsten die Bestimmtheit und Erkennbarkeit ihres Inhalts gewährleistet. Eine Kunst, der das vorbildende Naturschöne abgeht, wird im eigentlichen Sinne körperlos sein. Das Urbild ihrer Erscheinungsform begegnet uns nirgend, fehlt daher in dem Kreise unserer gesammelten Begriffe. Es wiederholt keinen bereits bekannten, benannten Gegenstand, darum hat es für unser in bestimmte Begriffe gefasstes Denken keinen nennbaren Inhalt.

Vom **Inhalt** eines Kunstwerkes kann eigentlich nur da die Rede sein, wo man diesen Inhalt einer **Form** entgegenhält. Die Begriffe „**Inhalt**“ und „**Form**“ bedingen und ergänzen einander. Wo nicht eine **Form** von einem Inhalt dem Denken trennbar erscheint, da existirt auch kein selbstständiger Inhalt. In der Musik aber sehen wir Inhalt und Form, Stoff und Gestaltung, Bild und Idee in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen. Dieser Eigenthümlichkeit der Tonkunst, Form und Inhalt ungetrennt zu besitzen,

stehen die dichtenden und bildenden Künste schroff gegenüber, welche denselben Gedanken, dasselbe Ereigniss in verschiedener Form darstellen können. Aus der Geschichte des Wilhelm Tell machte Florian einen historischen Roman, Schiller ein Drama, Göthe begann, sie als Epos zu bearbeiten. Der Inhalt ist überall derselbe, in Prosa aufzulösende, erzählbare, erkennbare; die Form verschieden. Die dem Meere entsteigende Aphrodite ist der gleiche Inhalt unzähliger gemalter und gemeisselter Kunstwerke, die durch die verschiedene Form nicht zu verwechseln sind. Bei der Tonkunst gibt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat ausserhalb des Inhalts. Betrachten wir dies näher.

Die selbstständige, ästhetisch nicht weiter theilbare, musicalische Gedanken-Einheit ist in jeder Composition das **Thema**. Die primitiven Bestimmungen, die man der Musik als solcher zuschreibt, müssen sich immer am Thema, dem musicalischen Mikrokosmus, nachweisbar finden. Hören wir irgend ein Haupt-Thema, z. B. zu Beethoven's *B-dur-Sinfonie*. Was ist dessen Inhalt? was seine Form? Wo fängt diese an? wo hört jene auf? Dass ein bestimmtes Gefühl nicht Inhalt des Satzes sei, hoffen wir dargethan zu haben, und wird in diesem, wie in jedem anderen concreten Falle nur immer einleuchtender erscheinen. Was also will man den Inhalt nennen? Die Töne selbst? Gewiss; allein sie sind eben schon geformt. Was die Form? Wieder die Töne selbst — sie aber sind schon erfüllte Form.

Jeder praktische Versuch, in einem Thema Form von Inhalt trennen zu wollen, führt auf Widerspruch oder Willkür. Zum Beispiel: Wechselt ein Motiv, das von einem anderen Instrumente oder einer höheren Octave wiederholt wird, seinen Inhalt oder seine Form? Behauptet man, wie zumeist geschieht, das Letztere, so bliebe als Inhalt des Motivs bloss die Intervallen-Reihe als solche, als Schema der Notenköpfe, wie sie in der Partitur dem Auge sich darstellt. Dies ist aber keine musicalische Bestimmtheit, sondern ein Abstractum. Es verhält sich damit, wie mit den gefärbten Glasfenstern eines Pavillons, durch welche man dieselbe Gegend roth, blau, gelb erblicken kann. Diese ändert hiedurch weder ihren Inhalt, noch ihre Form, sondern lediglich die Färbung. Solch zahlloser Farbenwechsel derselben Formen vom grellsten Contrast bis zur feinsten Schattirung ist der Musik ganz eigenthümlich und macht eine der reichsten und ausgebildetsten Seiten ihrer Wirksamkeit aus.

Eine für Clavier entworfene Melodie, die ein Zweiter später instrumentirt, bekommt durch ihn allenfalls eine

neue Form, aber nicht erst Form; sie ist schon geformter Gedanke. Noch weniger wird man behaupten wollen, ein Thema ändere durch Transposition seinen Inhalt und behalte die Form, da sich bei dieser Ansicht die Widersprüche verdoppeln und der Hörer augenblicklich erwideren muss, er erkenne einen ihm bekannten Inhalt, nur „klinge er verändert“.

Bei ganzen Compositionen, namentlich grösserer Ausdehnung, pflegt man freilich von deren Form und Inhalt zu sprechen. Dann gebraucht man aber diese Begriffe nicht in ihrem ursprünglich logischen Sinne, sondern schon einer specifisch musicalischen Bedeutung. Die „Form“ einer Sinfonie, Ouverture, Sonate nennt man die Architektonik der verbundenen Einzelheiten und Gruppen, aus welchen das Tonstück besteht; näher also: die Symmetrie dieser Theile in ihrer Reihenfolge, Contrastirung, Wiederkehr und Durchführung. Als den Inhalt begreift man aber dann die zu solcher Architektonik verarbeiteten Themen. Hier ist also von einem Inhalt als „Gegenstand“ keine Rede mehr, sondern lediglich von einem musicalischen. Bei ganzen Tonstücken wird daher „Inhalt“ und „Form“ in einer künstlerisch angewandten, nicht in der rein logischen Bedeutung gebraucht; wollen wir diese an den Begriff der Musik legen, so müssen wir nicht an einem ganzen, daher zusammengesetzten Kunstwerke operiren, sondern an dessen letztem, ästhetisch nicht weiter theilbarem Kern. Dies ist das **Thema**, oder die Themen. Bei diesen lässt sich in gar keinem Sinne Form und Inhalt trennen. Will man Jemandem den „Inhalt“ eines Motivs namhaft machen, so muss man ihm das Motiv selbst vorspielen. So kann also der Inhalt eines Tonwerkes niemals gegenständlich, sondern nur musicalisch aufgefasst werden, nämlich als das in jedem Musikstücke concret Erklingende. Nachdem die Composition formellen Schönheits-Gesetzen folgt, so improvisirt sich ihr Verlauf nicht in willkürlich planlosem Schweißen, sondern entwickelt sich in organisch übersichtlicher Allmählichkeit wie reiche Blüthen aus Einer Knospe.

Dies ist das **Haupt-Thema** — der wahre Stoff und Inhalt des ganzen Tongebildes. Alles darin ist Folge und Wirkung des Thema's, durch es bedingt und gestaltet, von ihm beherrscht und erfüllt. Es ist das selbstständige Axiom, das zwar augenblicklich befriedigt, aber von unserem Geiste bestritten und entwickelt gesehen werden will, was denn in der musicalischen Durchführung, analog einer logischen Entwicklung, statt findet. Wie die Haupt-Figur eines Romans bringt der Componist das Thema in die verschiedensten Lagen und Umgebungen, in die wechselndsten Erfolge

und Stimmungen — alles Andere, wenn noch so contrastirend, ist in Bezug darauf gedacht und gestaltet.

Inhaltlos werden wir demnach etwa jenes freieste Präludiren nennen, bei welchem der Spieler, mehr ausruhend als schaffend, sich bloss in Accorden, Arpeggio's, Rosalien ergeht, ohne eine selbstständige Tongestalt bestimmt hervortreten zu lassen. Solche freie Präludien werden als Individuen nicht erkennbar oder unterscheidbar sein; wir werden sagen dürfen, sie haben (im weiteren Sinne) keinen Inhalt, weil kein Thema.

Das Thema eines Tonstückes ist also sein wesentlicher Inhalt.

In Aesthetik und Kritik wird auf das Haupt-Thema einer Composition lange nicht das gehörige Gewicht gelegt. Das Thema allein offenbart schon den Geist, der das ganze Werk geschaffen. Wenn ein Beethoven die Ouverture zur „Leonore“ so anfängt, oder ein Mendelssohn die Ouverture zur „Fingalshöhle“ so — da muss jeder Musiker, ohne von der weiteren Durchführung noch eine Note zu wissen, erkennen, vor welchem Palast er steht. Klingt uns aber ein Thema entgegen, wie das zur Faust-Ouverture von Donizetti, oder „Louise Miller“ von Verdi, so bedarf es ebenfalls keines Eindringens in das Innere, um uns zu überzeugen, dass wir in der Kneipe sind. In Deutschland legt Theorie und Praxis einen überwiegenden Werth auf die musicalische Durchführung gegenüber dem thematischen Gehalt. Was aber nicht (offenkundig oder versteckt) im Thema ruht, kann später nicht organisch entwickelt werden, und weniger vielleicht in der Kunst der Entwicklung, als in der symphonischen Kraft und Fruchtbarkeit der Themen liegt es, dass unsere Zeit keine Beethoven-schen Orchesterwerke mehr aufweis't. In fleissiger Verwendung des Geringen kann sich ein kluger Hausvater erproben; ein Fürst muss mit vollen Händen schenken. Es ist auch von der blossen Durchfuhr in der Musik eben so wenig Jemand reich geworden, als in der National-Oekonomie.

Bei der Frage nach dem Inhalt der Tonkunst muss man sich insbesondere hüten, das Wort in lobender Bedeutung zu nehmen. Daraus, dass die Musik keinen Inhalt (Gegenstand) hat, folgt nicht, dass sie des Gehaltes entbehre. „Geistigen Gehalt“ meinen offenbar diejenigen, welche mit dem Eifer einer Partei für den „Inhalt“ der Musik fechten. Mag man den „Gehalt“ nun mit Göthe (45, 419) als „etwas Mystisches ausser und über dem Gegenstande und Inhalt“ eines Dinges begreifen oder, dem allgemeinen Verstande gemässer, als die substantiel werth-

volle Grundlage, das geistige Substrat überhaupt, immer wird man ihn der Tonkunst zuerkennen und in ihren höchsten Gebilden als gewaltige Offenbarung bewundern müssen. Die Musik ist ein Spiel, aber keine Spielerei. Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmässig schönen Tonkörpers; sie sind nicht er, sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn. Der Componist dichtet und denkt. Nur dichtet und denkt er, entrückt aller gegenständlichen Realität, in Tönen. Muss doch diese Trivialität hier ausdrücklich wiederholt sein, weil sie selbst von denjenigen, die sie principiel anerkennen, in den Consequenzen allzu häufig verläugnet und verletzt wird. Sie denken sich das Componiren als Uebersetzung eines gedachten Stoffes in Töne, während doch die Töne selbst die unübersetzbare Ursprache sind. Daraus, dass der Tondichter gezwungen ist, in Tönen zu denken, folgt ja schon die Inhaltlosigkeit der Tonkunst, indem jeder begriffliche Inhalt in Worten müsste gedacht werden können.

So strenge wir bei der Untersuchung des Inhalts alle Musik über gegebene Texte, als dem reinen Begriffe der Tonkunst widersprechend, ausschliessen mussten, so unentbehrlich sind die Meisterwerke der Vocal-Musik bei der Würdigung des Gehaltes der Tonkunst. Vom einfachen Liede bis zur gestaltenreichen Oper und der altehrwürdigen Gottesfeier durch Kirchenmusik hat die Tonkunst nie aufgehört, die theuersten und wichtigsten Bewegungen des Menschengeistes zu theilen und zu verherrlichen.

Nebst der Vindication des geistigen Gehaltes muss noch eine zweite Consequenz nachdrücklich hervorgehoben werden. Die gegenstandlose Formschönheit der Musik hindert sie nicht, ihren Schöpfungen Individualität aufzuprägen zu können. Die Art der künstlerischen Verarbeitung, so wie die Erfindung gerade dieses Thema's ist in jedem Falle eine so einzige, dass sie niemals in einer höheren Allgemeinheit zerfliessen kann, sondern als Individuum da steht. Ein Motiv von Mozart oder Beethoven ruht so fest und unvermischbar auf eigenen Füssen, wie ein Vers Göthe's, ein Ausspruch Lessing's, eine Statue Thorwaldsen's, ein Bild Overbeck's. Die selbstständigen musicalischen Gedanken (Themen) haben die Sicherheit eines Cittats und die Anschaulichkeit eines Gemäldes; sie sind individuel, persönlich, ewig. — —

Gegenüber dem Vorwurf der Inhaltlosigkeit also hat die Musik Inhalt, allein musicalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist, als das Schöne jeder anderen Kunst. Nur dadurch aber, dass man jeden anderen „Inhalt“ der Tonkunst unerbittlich negirt, rettet

man deren „Gehalt“. Denn aus dem unbestimmten Gefühle, worauf sich jener Inhalt im besten Falle zurückführt, ist ihr eine geistige Bedeutung nicht abzuleiten, wohl aber aus der bestimmten Tongestaltung, als der freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem, begrifflosem Material.

Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüthe des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen anderen grossen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht blass und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der grossen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und lässt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche, im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.“

Aus Bonn.

Die letztverflossenen Tage waren hier ungemein ergiebig an musicalischen Genüssen. Zunächst fand am vergangenen Freitag d. 9. Februar hier die erste Aufführung des Lohengrin durch die kölner Oper bei nicht völlig besetztem Hause statt. Bei den so mannigfach sich kund gebenden Meinungen und Urtheilen über Wagner's Zukunftswerke können auch wir uns nicht versagen, nach erfolgter Bekanntschaft mit dessen angeblich bedeutendster Bühnenschöpfung unseren Gefühlen in etwa Lust zu machen. Es soll hier keineswegs eine spezielle kritische Beleuchtung (zu einer solchen fehlen uns die nöthigen Hülffsmittel) folgen, sondern nur eine einfache Darstellung der Empfindungen und Ansichten, wie sie sich während der Vorstellung uns unwillkürlich aufdrangen. Was zunächst das Buch angeht, so scheint uns dieses in mancher Beziehung werthvoller zu sein, als das des Tannhäuser. Durchforscht man dasselbe indessen genauer, und zwar im Einzelnen, so zeigen sich doch auch wieder Mängel, die man bei einem Reformator (!) einer Kunstgattung, der vornehmlich das Panier jener Weisheit ergriffen hat, vermöge deren er alle Missstände des bisherigen Opernwesens mit einem Schlage abzuschaffen vermeint, nicht erwarten sollte. Zu diesen Mängeln ist unter Anderem jene hyperromantische Richtung, wie sie sich stellenweise hier im Lohengrin findet, zu zählen. Wir sind durchaus der Meinung, dass jedes echte Kunstwerk dem Wesen des Idealen huldigen müsse; ist es aber dem entsprechend, wenn z. B. Lohengrin seinen Schwan

in liebestrunkenen, fast weibischen Tönen ansingt? Liegt hier nicht vielmehr genau dieselbe Erscheinung vor, wie wir sie schon zur Genüge in den längst hinter uns liegenden Zauber-Opern von Gott weiss wem genossen haben? und steigt durch solche mit einer gewissen Wichtigkeit behandelte Momente der poetische Werth eines Kunstwerkes, oder blieben sie nicht besser als „überwundener Standpunkt“ und unbeschadet der Wirkung des Ganzen weg? Während Lohengrin bei seiner Ankunft im ersten Acte, so wie am Schlusse des letzten Actes seinem Schwan mit aller Naivität die Cour macht, wartet das ganze Bühnen-Personal, vornehmlich Elsa, und dazn das Publicum mit höchster Ungeduld darauf, was geschehen soll und kann. Es entsteht hier nur ein ganz unmotivirtes, dem Zuschauer unbehagliches Aufhalten der Ereignisse, die so lange vorbereitet waren, ganz abgesehen von der für unsere Zeit gewiss kindisch erscheinenden Unterredung Lohengrin's mit dem schwänlichen Freunde. Man könnte einräumen, ein wenig Wundersames, in dieser nüchternen Jetzzeit vorgebracht, thue gewiss gut: aber man braucht doch desshalb noch nicht gerade die Kinderschuhe anzuziehen. Bezüglich der im Lohengrin vorgeführten Charaktere hat Wagner mehrfach glückliche Griffe gethan, und auch in dieser Hinsicht steht der Tannhäuser zurück. Nur können wir uns mit der Figur des Königs Heinrich, der uns wie ein Staats-Procurator, welchem ein Rechtsfall um den anderen zur Begutachtung vorgelegt wird, erschienen ist, und mit Elsa's Charakter, der schliesslich so plötzlich die Rolle echter Weiblichkeit mit der eines neugierigen Weibes von der gewöhnlichsten Sorte wechselt (und dies im ersten Augenblicke, wo sie mit ihrem Gemahl allein ist), nicht befrieden. Von da an, wo Elsa ihren gegebenen Schwur bricht und an ihrem Retter trotz aller Warnungen hässlichen Verrath übt, ist auch das Interesse nicht allein für alles Vorgegangene, sondern eben so sehr für alles, was noch zu erwarten steht, in dem Grade geschwächt, dass man aufrichtig wünscht, den Vorhang fallen zu sehen. Uebrigens können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, dass das Ganze als Bühnenwerk ungleich gewonnen hätte, wenn die Sage vom Gral, welche die Wenigsten kennen, als ursprünglich bedingendes Motiv hingestellt worden wäre, wogegen gar keine Wirkung durch die auf dieselbe bezügliche Erzählung des Lohengrin an dem ohnehin abgeschwächten Schlusse hervorgerufen wird.

Dass die vielfach gepriesene dichterische Behandlung des Stoffes bei Weitem nicht den Anforderungen genügt, welche man an Kunstwerke zu machen gewohnt ist, glauben wir nicht ausführlich darthun zu dürfen, da jeder nur

einiger Maassen Gebildete sich hierüber ohne Kopfszerbrechen wird ins Klare setzen können. Doch ist nach unserem Dafürhalten darin immer noch bei Weitem mehr geleistet, als in musicalischer Hinsicht. In letzterer Beziehung vermissen wir jede überwiegende schöpferische Kraft — doch halt! wir vergessen ganz, dass Wagner seiner eigenen Angabe zufolge sich lediglich darauf beschränkt, Musik zu machen: vielleicht einfach desshalb, weil er unfähig sein dürfte, musicalisch zu empfinden, zu denken und sich also auszudrücken? Man hat zwar vielfach versichert, er wolle dies gar nicht; es ist aber doch zu wohlseil, etwas nicht zu wollen, was man nicht kann; denn von dem Können hat Wagner uns bis dahin noch keine stichhaltigen Beweise gegeben, und so lange er dies nicht thut, muss das Gegentheil gelten. Dass Wagner in seiner Instrumentation (obgleich auch diese durch gewisse stetig wiederkehrende Effecte bald den Eindruck der Monotonie erzeugt) sich öfters ungewöhnlich und sogar interessant zeigt, wird gewiss Niemand in Abrede stellen; doch darf hierbei auch nicht vergessen werden, dass er ganz aussergewöhnliche Mittel in Anspruch nimmt, deren Anhäufung übrigens die Aufführung seiner Werke erschwert, wenn nicht gar in vielen Fällen unmöglich macht. Was man durchgängig vermisst, ist die musicalische Idee, und zwar die einer musicalischen Behandlung günstige Idee. Aus dem vorstehend Gesagten ist es leicht erklärlich, dass Wagner so viel wie möglich in der Entwicklung seines dramatischen Vorwurfs Situationen vermeidet, in denen Gefühlsleben sich ausbreitet. Können sie nicht umgangen werden, so hört man statt der zu erwartenden Musik mannigfache Klänge, seltsame, mühsam zusammengeleimte musicalische Faseleien (von den Zukunfts-Musikern „Phrasen“ genannt) und gewisse, immer wiederkehrende Instrumental-Effecte, welche letztere das eigentliche Wesen, den Charakter des Orchesters entstellen. Solcher Gestalt spielt das recitativische Element bis zur Ermüdung die Hauptrolle von Anfang bis Ende in Ermangelung von Musik, und es ist uns allerdings mit Ausnahme der kurzen Chorsätze das ganze Werk wie ein grosses Recitativ im Tact mit unendlich vielen Trugschlüssen vorgekommen.

Die Darstellung des Lohengrin verdient in dem speziellen Falle, von welchem wir sprechen, wenn man die enormen Schwierigkeiten, von denen das grosse Publicum kaum einen annähernden Begriff haben kann, erwägt, alles Lob. Man merkte sehr wohl, dass alle Mitwirkenden bestrebt waren, das Mögliche zu leisten, um jeder Verantwortlichkeit für den Erfolg des Werkes entbunden zu sein. Dass der Chor öfters mit dem Orchester differirte (einmal

betrug die Differenz gar einen halben Ton), kann niemanden, der das Werk kennen gelernt hat, wundern. Wir erwähnen diese Thatsache bloss, um die Bemerkung an sie zu knüpfen, dass die Chorstücke im Lohengrin die unpraktischsten Dinge von der Welt für die Bühne sind. Es gehörten zu ihrer Execution mindestens geschulte Sänger, und dann würde ihre Wirkung immer noch zweifelhaft sein. Richard Wagner würde gut thun, wenn er in dieser, wie in mancher anderen Beziehung einmal die Werke seines vermeintlichen Collegen, des Ritters Gluck, mit dem er ja bekanntlich auf Du und Du steht, zu Rath ziehen wollte.

Ausser der Aufführung des Lohengrin haben wir von zwei kurz auf einander gefolgten Concerten zu berichten.

Das erste derselben, welches Sonntag den 11. Februar Statt fand, war ein von einem hiesigen Dilettanten zu seinem eigenen Vortheil arrangirtes, indess wenig Interesse erregendes Concert mit obligatem Männergesang.

Das zweite, am 13. Februar zum Besten des Baufonds des bonner Münsters unter Leitung des hiesigen Musiklehrers Herrn Henseler gegeben, brachte zu Gehör den ersten Theil aus Haydn's Schöpfung, Ouverture zur Iphigenie von Gluck, Orchestersatz und Vocal-Quintett aus Righini's befreitem Jerusalem und *Gloria* und *Credo* aus der dreistimmigen Messe von Cherubini. Die zuletzt genannten Bruchstücke von Cherubini bildeten den bei Weitem anziehendsten Theil des Programms, wenn auch den grossartigen Ideen des genialen Meisters durch die Aufführung nicht immer vollständig Rechnung getragen wurde. Die einzelnen, sehr complicirten Theile dieser beiden Stücke griffen noch nicht, Intonationsfehler abgerechnet, gehörig in einander, so dass man mehr den Eindruck einer Generalprobe hatte, als den einer Concert-Aufführung. Ueberdies differirte das Tempo des Orchesters hier und da von dem des Dirigenten, welcher Differenz dieser zuweilen durch allzu hörbare Mittel abzuhelfen suchte, was gerade den Reiz einer musicalischen Leistung nicht erhöht. Die Chöre waren übrigens in diesem Stücke, wie auch in dem gebotenen Theile aus der Schöpfung, sichtlich mit viel Sorgfalt und Fleiss einstudirt, wenn sie auch wegen der häufig schwankenden Tempi nicht alle gleichmässig exact gesungen werden und zur Wirkung kommen konnten. Dagegen konnte die Besetzung der Solo-Partien durch hiesige Dilettanten in keinem Stücke billigen Anforderungen genügen, und in dieser Hinsicht hätte Herr Henseler aus eigenem Interesse vorsichtiger zu Werke gehen sollen, um so mehr, da er zum ersten Male als Dirigent sich in der Oeffentlichkeit producire.

Die Wahl der beiden Sätze von Righini aus dessen befreitem Jerusalem konnte eben so wenig eine glückliche genannt werden, wie diejenige des Wagner'schen Schlusses zur Iphigenien-Ouverture von Gluck, welche letztere durch ein zu schnelles Tempo an Würde und Breite verlor. Man hat vielfach den Mozart'schen Schluss zu dieser Ouverture angefochten, der indessen doch immer im Geiste der Sache gehalten und eine ganz folgerechte Fortsetzung desjenigen ist, was unmittelbar vorhergeht. Was kann man aber zu diesem weichlich-sentimentalen und ganz romantischen Schlusse (Wagner bedient sich zu demselben des Motivs der Einleitung) sagen? Nichts weiter, als was man schon oft bei Citirung von Wagner's Kunst-Philosophem im Stillen gedacht hat, dass er in einem vollständigen Missverständnis des Gluck'schen Genius lebt. Der in Rede stehende Fall bietet ein schlagendes Exempel dazu dar.

Aus Dessau.

Nachdem nunmehr ein Jahr verflossen ist, seit wir unseren Aufruf für die hinterlassene Familie des verstorbenen Hof-Capellmeisters Dr. Friedrich Schneider erliessen, halten wir es für unsere Pflicht, Rechnung über diese Angelegenheit abzulegen und sie zu einem vorläufigen Abschlusse zu bringen.

Der Zeitpunkt hierzu schien um so mehr gekommen, als seit mehreren Monaten keine Beiträge für die Schneider'sche Familie mehr bei uns eingegangen waren, und wir desshalb glaubten, solche auch nicht mehr erwarten zu dürfen. Noch während des Druckes dieses Berichtes haben wir jedoch die Freude gehabt, hierin eines Besseren belehrt zu werden.

Ist das gesteckte Ziel, das hinterlassene Besitzthum Fr. Schneider's den Seinen schuldenfrei zu machen, auch nicht ganz erreicht worden, so sind durch die allgemeine und lebhafte Theilnahme, welche unser Aufruf gefunden hat, durch die reichlichen Gaben, welche uns in Folge dessen von vielen Orten zugeslossen sind, der Schneider'schen Familie doch die Sorgen um ihre künftige Existenz sehr erleichtert, und ist ihr die Möglichkeit gewährt worden, das freundliche Grundstück, das sie so lange mit dem Dahingeschiedenen bewohnte, wenigstens fürs Erste noch in ihrem Besitze zu behalten.

Indem wir im Namen der Familie Schneider's, wie auch in unserem eigenen, allen den innigsten Dank aussprechen, welche zur Herbeiführung dieses Resultates in irgend einer Weise mitgewirkt haben, geben wir in der Anlage eine Uebersicht über die eingegangenen Gelder und über deren Verwendung.

Was die Berechnung selbst anbelangt, so müssen wir hier noch bemerken, dass die Verwendung einiger Summen zu Ausgaben, welche anscheinend mit dem ausgesprochenen Zwecke der Sammlung nicht vollkommen in Einklang stehen, uns durch die Umstände gerechtfertigt und geboten erschien. Sollte das Grundstück im Besitze der Familie erhalten werden, so musste vor Allem für die Erhaltung desselben selbst gesorgt werden. Wir haben desshalb kein Bedenken getragen, die hierzu nöthigen baulichen Reparaturen aus den eingegangenen Geldern zu bestreiten. Eben so konnten wir uns, wenn die auf dem Grundstücke haftenden Schulden getilgt werden sollten, der Berichtigung der für diese noch zu zahlenden Zinsen nicht entziehen. Auch hatten wir gehofft, trotz dieser Verwendungen unser eigentliches Ziel doch noch zu erreichen.

Möchten uns hierzu noch unerwartete weitere Zuflüsse in den Stand setzen, und möchten wir Veranlassung finden, diesem vorläufigen Abschlusse einen noch glücklicheren definitiven nachfolgen zu lassen.

Dessau, im Januar 1855.

D a s C o m i t e
für die hinterlassene Familie des Capellmeisters Fr. Schneider.
F. Siegfried. M. Katz. Dr. Franz Hoffmann. Dr. Bürkner.
A. Reichmann. A. Vierthaler. J. Bernard.

Die Gesammt-Einnahme vom 23. Januar 1854 bis 26. Januar 1855 betrug 1773 Thlr. 7 Sgr. 6 Pf. Die namhaftesten Beiträge lieferten:

Dessau, Theater-Vorstellung und Aufführung des Weltgerichts	317,, 8,, 6
Halle, Liedertafel (Auff. des Weltgerichts)	305,,13,, 6
Mainz, Liedertafel (Auff. des Weltgerichts)	228,,19,,-
Hamburg, Verein v. G. D. Otten	224,,,-
Leipzig, alte Liedertafel	138,,20,,-

Aus dem Rheinlande finden wir außer Mainz (s. oben) und einem Privatbeitrage aus Aachen (Brüggemann 5 Friedrichsd'or) nur: Duisburg (Männergesang-Verein 8,,5,,-) und Trier (Gesang-Verein 24,,23,,-, Liedertafel 25,,7,,-).

Wo bleiben Köln, Düsseldorf, Elberfeld, Crefeld, Bonn, Coblenz, Aachen??

Die Redaction.

Verspätete Notiz.

In dem kritischen Berichte über das siebente Gesellschafts-Concert zu Köln in der Kölnischen Zeitung vom 3. Februar d. J. wird auch Richard Wagner's Auslegung der *Sinfonia Eroica* gedacht und dieselbe in gebührender Weise apostrophirt. Dies erinnert mich, dass ich gleich bei Veröffentlichung des Wagner'schen Unsinns darauf hinweisen wollte, dass die im Schlussatze dieser Sinfonie erscheinende Melodie Note für Note aus dem Ballette „Die Geschöpfe des Prometheus“ mit nur geringer Abänderung in den Figurationen der Mittelstimmen entnommen ist. Der Final-Tanz beginnt damit. Es ist das einzige Beispiel, dass Beethoven selbst sich in solcher Weise copirt hat, nicht ahnend, dass er dadurch einem gewissen Ausleger seiner *Eroica* Gelegenheit geben werde, sich tüchtig zu blamiren. Das genannte Ballet kam 1799 zur Aufführung, folglich ist die Ursprünglichkeit dieser Melodie in jenem Werke zu suchen, das, mit „Opera 24“ bezeichnet, in einem bei Cappi in Wien gedruckten, vom Componisten selbst für zwei Hände arrangirten, Clavier-Auszuge (der bereits sehr selten geworden) in meinem Besitze ist. Die Variationen, Op. 35, über dasselbe Thema sind 1804 erschienen, im selben Jahre also, da Beethoven die *Eroica* geschrieben hat.

Was sagt wohl der hochtrabende, phrasenmachende Ausleger der *Eroica* zu dieser gewiss überraschenden Auslegung? Wagte ich meine Geduld und Zurückhaltung auf die Probe zu stellen, ich wüsste zu sagen, wie Beethoven derlei Exegeten seiner Werke selbst apostrophirt hat. Noch liegen mehrere ihm zugesandte bei mir. Es ist mehr als lächerlich, wenn die musicalischen Völker erst durch R. Wagner und seine Apostel zum richtigen Verständniß Beethoven'scher Musik gelangen sollen. Diese Anmaassung muss mit allen Mitteln bekämpft werden. Hat es doch neulich der Vorsitzende im frankfurter Museums-Vorstande unternommen, unmittelbar vor Beginn der Coriolan-Ouverture der Versammlung R. Wagner's Saalbaderei darüber vorzulesen. Nun wird wohl das bis dahin dumme Volk diese Musik verstanden haben. Hätte doch der Herr Doctor durch ein Examen in der Versammlung sich dessen vergewissert! Ehemals lautete der alte Spruch: „Ein Narr macht

zehn!" Heutzutage macht er Hunderte mit Hülfe gewisser Journales und einem Dutzend Renommisten.

A. Schindler.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die zweite Wiederholung des „Tannhäuser“ am Sonntag war gut besucht. — Unsere Opern-Gesellschaft wird uns am 1. März verlassen, um eine Reihe von Vorstellungen in Antwerpen zu geben, wo die Stadt und die Eigentümer des Theatergebäudes anderen Grundsätzen über Unterstützung der Kunst zu huldigen scheinen, als in Köln.

Die recht hübsch zusammengestellte kölnische Local-Oper: „Richmodis von der Aducht und der Sängerkrieg auf dem Neumarkt, vom Componisten, der den Text erdacht, und dem Dichter, der die Musik gemacht“, ist von Dilettanten aus den geachtetsten Ständen zwei Mal auf dem Stadttheater zu wohltätigen Zwecken bei überfülltem Hause mit grossem Beifall gegeben worden.

Die Pianisten Schulhoff und Rubinstein sind in Berlin. H. von Bülow hat dort seinen bleibenden Aufenthalt gewählt, zunächst als Clavierlehrer am Marx-Stern'schen Musik-Institut.

Dessau. Am 16. April beginnt ein neuer Cursus der Musikschule des Herrn Th. Schneider, herzoglichen Kammermusicus, Cantors und Chor-Directors an der Schlosskirche. Der nach den Lehrsätzen Friedrich Schneider's ertheilte theoretische Unterricht umfasst in einem dreijährigen Cursus: Harmonielehre, Modulation, Rhythmus, Stimmenführung, Contrapunkt, Melodiebildung, Formen- und Compositionslehre, Nachahmung, doppelten Contrapunkt, Fugenbau, Partitur-Studium, Directions-Kenntniss. — Ausser festgestellten praktischen Uebungen im Instrumental-Zusammenspiel und Gesange, so wie der Gelegenheit zur Mitwirkung in der herzoglichen Hofkapelle, bieten sich dem Musiker vielfache Mittel zur Ausbildung. — Das Honorar beträgt jährlich 48 Thaler in vierteljährlichen Vorauszahlungen. Ein ausführlicher Prospect über die Einrichtung der Musikschule ist von Herrn Th. Schneider und von der Verlags-Buchhandlung der Herren Gebrüder Katz in Dessau durch alle Buch- und Musicalienhandlungen gratis zu beziehen.

Gera. Das Concert des musicalischen Vereins am 24. Januar bewies neuerdings, wie dieser Verein fortfährt, seine lobenswerthen Principien, die in folgenden anerkennungswerten drei Punkten wurzeln, zu verfolgen.

Erstens. Durch classische Musik die Geschmacks-Richtung des Publicums zu heben und der Verflachung entgegen zu wirken, wie hier durch die Vorführung der herrlichen C-moll-Sinfonie von Beethoven, unter der anerkannt tüchtigen Leitung unseres würdigen Capellmeisters W. Tschirch und lobenswerther Ausführung durch das gutbesetzte Orchester bewährt wurde.

Zweitens. Die hervorragendsten Werke der Neuzeit zu Gehör zu bringen. So wurde „Die Flucht nach Aegypten“ von Berlioz zum ersten Male recht gelungen vorgeführt, konnte aber dessen ungeachtet keinen besonderen Beifall erhalten. Diese Composition soll die Sprache einer längst vergangenen Zeit reden; aber es fehlt ihr der erwärmende Strahl, und besonders die frostige Ouverture machte einen sehr ungünstigen Eindruck. Der darauf folgende Abschied der Hirten, so wie die Ruhe der heiligen Familie lassen zuweilen charakteristische Momente mit poetischer Färbung ahnen, ohne jedoch wirklich zu erwärmen.

Drittens. Durch Herbeiziehung fremder Künstler das Publicum anzuziehen und zu fesseln. Zu diesem Concerte war Herr Kammermusicus Belcke eingeladen, der durch seine Meister-

schaft und bezaubernden Flötenton hinzog. Eben so ärntete Herr Toller aus Altenburg durch seinen weichen, klangvollen Tenor ausserordentlichen Beifall. Möge der Verein fortfahren, seine edle Richtung zu verfolgen; aller Kunstreunde dankende Anerkennung wird ihm nicht fehlen.

Die Pianistin Miss Arabella Goddard aus London, deren Talent wir bereits in unseren londoner Berichten über die Concerte des kölner Männergesang-Vereins in England rühmend anerkannt haben, ärntet auf ihrer gegenwärtigen Kunstreise durch Deutschland überall ausgezeichneten Beifall, z. B. in Stuttgart, Hamburg, Leipzig u. s. w.

Die Ouverture zu Macbeth von C. Müller in Münster (Manuscript) ist in dem zwölften Gewandhaus-Concerte in Leipzig mit Beifall aufgeführt worden.

Meyerbeer ist in Dresden, um die Proben seines Nordsterns, welcher dort aufgehen soll, zu leiten.

Capellmeister Kalliwoda, der sich jetzt in Karlsruhe aufhält, hat vom Herzoge von Dessau den Anhaltinischen Haus-Orden Albrecht's des Bären erhalten.

Paris. Die mit so vielem Pomp angekündigten Aufführungen von H. Berlioz' *Enfance du Christ* im Theater der italiänischen Oper werden nicht statt finden. In einem Wohlthätigkeits-Concerte ist jedoch diese „Trilogie“ zum dritten Male aufgeführt worden.

Strassburg. Die innere Ausstattung unseres Theater-Gebäudes ist nun vollendet; den Schlussstein derselben bildete eine Orgel, Grundbass im Pedal sechszehnfüssig, im Ganzen von 16 Stimmen. Das Orchester ist gut, aber mit dem Opern-Personal will es nicht recht gelingen. Für die Sommer-Monate werden wir dem Vernehmen nach die deutsche Oper des Herrn Directors F. Röder aus Köln hier haben, worauf sich die zahlreichen Freunde, welche die deutsche Musik hier zählen, sehr freuen.

Ankündigungen.

So eben erschien im Verlage von W. Damköhler in Berlin:
Kirms, Ferd. (erblind. Comp.), Vierundzwanzig Studien für die
 Violine. Heft I., II., à 12½ Sgr. (Nachlass Nr. I.)
 — — Reiterlied für 2 Bassen und Pianoforte (Nachlass Nr. II.).
 Preis 5 Sgr.
 — — Acht Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 1, 2,
 à 20 Sgr.
 — — Beatrice-Polka für das Pianoforte.
 — — Eudoxia-Polka für das Pianoforte.
 — — Ludmilla-Polka für das Pianoforte.
 (Nachlass Nr. IV. V. VI.) à 5 Sgr.
 (Zu beziehen durch alle Buch- und Musikhandlungen.)

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.