

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstmänter.

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

Nr. 35.

KÖLN, 1. September 1855.

III. Jahrgang.

Zur Geschichte des Männergesanges.

Wir haben schon einige Male in diesen Blättern die Ansicht ausgesprochen, dass an eine gute Geschichte der Tonkunst ohne Monographien der einzelnen Gattungen derselben nicht zu denken sei; und nicht bloss die Gattungen (Vocal-Musik, Instrumental-Musik, Kirchen-Musik, Oper u. s. w.) im Allgemeinen, sondern deren besondere Arten müssen in ihrer Entwicklung von den Ursprüngen bis zur Gegenwart verfolgt und betrachtet werden, wenn eine befriedigende Geschichte der Musik ein mögliches Werk werden soll. Gute Anfänge dazu haben die Deutschen in neueren Zeiten gemacht, meist in Bezug auf den Gesang in der Kirche, namentlich auf das evangelische Kirchenlied (H. Hoffmann, Häuser, Säemann, v. Winterfeld); auch C. F. Becker's Geschichte der Haus-Musik gehört dahin und manches Frühere, z. B. Rochlitz' Geschichte der Oper, obwohl freilich nur eine dürftige Skizze, ferner Kiesewetter's Schicksale des weltlichen Gesanges bis zur Entstehung der Oper u. s. w. Wie grossen Einfluss dergleichen Special-Geschichten auf die richtige Beurtheilung der historischen Entwicklung der Tonkunst überhaupt haben, ist durch einige Artikel über die Geschichte der komischen Oper (Rheinische Musik-Zeitung, II. Jahrg., 1851, Nr. 23 und 24) in Bezug auf die Gluck'sche Periode von uns zu zeigen versucht worden. So würden eine Geschichte des Orchesters, der Sinfonie, des Geigen-Quartettes, des Clavierspiels und seines Einflusses auf Composition in guter und böser Hinsicht, u. s. w. gar sehr interessante und belehrende Monographien geben.

Eine solche liegt uns für einen Zweig der Vocal-Musik in folgendem Werke vor:

Dr. Otto Elben, der volksthümliche deutsche Männergesang, seine Geschichte, seine gesellschaftliche und nationale Bedeutung. Tübingen, 1855. 8vo. Verlag der Laupp'schen Buchhandlung.

Dass der Männergesang und seine merkwürdig schnelle Verbreitung ein Stück deutschen Lebens und Wesens sind,

lässt sich nicht läugnen, und darin liegt ihre Berechtigung, einen Platz in der Culturgeschichte des deutschen Volkes, fast mehr noch als in der Geschichte der Tonkunst, zu finden. Von dieser Ansicht scheint auch der Verfasser dieses zeitgemässen Buches auszugehen; denn er betrachtet den Männergesang vorzugsweise von seiner nationalen Seite, wenngleich er die musicalische allerdings auch nicht vernachlässigt; ja, es ist lobenswerth, dass sein Enthusiasmus für die volksthümliche Bedeutung des Männergesanges ihn nicht für die musicalischen Schwächen desselben verblendet. Eine zweite Vorliebe, welche wohl mit der ersten zusammenhangt, nämlich für die Gestaltung des Sängerwesens in Süddeutschland und in der Schweiz, blickt überall durch, und gegen den Norden ist der Verfasser zuweilen fast ungerecht, weil er die eigentlich künstlerische Entwicklung des Männergesanges zu wenig berücksichtigt.

Eines Rückblickes auf die Uranfänge des deutschen Männergesanges und auf das Mittelalter (denn ohne dergleichen kann es der deutsche Schriftsteller nun einmal nicht thun) enthält sich auch unser Verfasser nicht, obschon er gleich Anfangs sehr richtig sagt: „Der deutsche Männergesang wurzelt in dem Leben und den Kunst-Anschauungen unserer Zeit.“ Indess enthält dieser Rückblick doch auch manche interessante Notiz, z. B. die Nachricht von der Sing-Gesellschaft zum Antlitz in St. Gallen, aus Prof. P. Scheitlin's Vorlesungen über diese uralte Sing-Gesellschaft u. s. w. St. Gallen, 1838.

Dieser Verein wurde im Jahre 1620 gestiftet von „etlichen ehrlichen Bürgersöhnen, so zu der Musik eine sonderbare Anmuthung getragen und sich täglich in Zach. Bünglers seiner Behausung darin exerciren“ — wie es im Stiftungs-Protocoll heisst. Im Jahre 1655 wurde ein Vespertrunk von jedesmal drei Maass Wein für die ganze Gesellschaft gesetzlich festgestellt, also der echte Anfang einer Liedertafel. 1659 bewilligte der Rath der Stadt dem Vereine „zum Antlitze“ 50 Gulden jährlich (und 1855 schreit man wegen Ueber-Besteuerung der Bürger, wenn eine Kunstanstalt irgendwo aus dem „Stadtseckel“, wie

es dort heisst, unterstützt werden soll!). 1666 wurde das „Singerhäusli“ als eigenthümliches Gesellschaftshaus für 1200 Gulden erworben. Am 29. August 1820 feierte der Verein sein zweihundertjähriges Bestehen. Sämtliche Protocole sind noch vorhanden.

Die eigentliche Geschichte des Männergesanges beginnt der Verfasser ganz richtig mit der Stiftung der (älteren) berliner Liedertafel durch Zelter (den 28. December 1808; als Stiftungstag wurde jedoch der 24. Januar 1809 gefeiert), nach welcher zunächst die jüngere, ebenfalls in Berlin, unter L. Berger, die zu Frankfurt an der Oder und zu Leipzig (Limburger und Fr. Schneider) entstanden; bald folgten Königsberg, Breslau (Mosewius), Magdeburg, Dessau, Göttingen, Hamburg (erst 1825 durch A. Methfessel) u. s. w.

Sodann geht der Verfasser auf die Schweiz über, bespricht den Volksgesang besonders in den Cantonen Appenzell und Zürich und die Verdienste des Pfarrers Weishaupt (seit 1853 in America) um das erste appenzeller Sängertfest (1818, 1819?) und handelt dann besonders ausführlich von Hans Georg Nägeli. Ich schätze allerdings mit dem Verfasser Nägeli's Wirken für die Gesangsbildung des Volkes hoch, um so mehr, da ich es nicht bloss vom Hörensagen kenne, sondern in den Jahren 1818—1822 in der Schweiz in pädagogischer Thätigkeit gelebt, Pestalozzi, Nägeli und Pfeiffer persönlich gekannt und an ihren Bestrebungen warmen und zum Theil praktischen Anteil genommen habe. Aber eben so genau wie jene schweizerischen Anfänge des Männergesanges kenne ich die norddeutschen, da ich 1812 in Berlin, 1813 und 1814 bei dem preussischen Heere und von Ende 1814 bis 1818 wieder in Berlin war. Ich muss daher dem Herrn Verfasser, wenn er H. G. Nägeli als „Schöpfer und ersten Begründer des Männerchor-Gesanges“ aufstellt, aus dreifacher Erfahrung, die ich als Soldat, als Student und als Musiker gemacht, und zwar früher als 1817, wo Nägeli's Gesangsbildungslehre für den Männerchor erschien, widersprechen.

Der Verfasser hat sich durch Nägeli's eigene, etwas selbstgefällige Bemerkungen (die man dem sonst verdienstvollen Manne wohl nachsehen kann, aber nicht zur Autorität für geschichtliche Thatsachen machen darf) verleiten lassen. Nägeli sagt nämlich in der Vorrede zu dem oben erwähnten Werke: „Erst in den letzten Jahren (1817) haben es auch in der Auswahl der (männlicheren) Texte südliche Componisten, wie z. B. Krufft, den nördlicheren, wie z. B. drei verschiedenen Componisten We-

ber, gleich gethan, so wie überhaupt Ehrenmeldung dessen gebührt, was in dieser aufblühenden Kunstgattung während der entscheidenden Jahre für Krieg und Sieg in dem neu aufblühenden Deutschland geleistet worden ist. Uebrigens war es mit sehr wenigen Ausnahmen das Männerquartett, vier Solostimmen, worauf auch jene besseren Compositionen berechnet wurden.“ (S. 265.)

Das ist historisch unrichtig, und der gute Nägeli überhebt sich doch etwas stark, wenn er den nordischen Componisten und Sängern eine „Ehrenmeldung“, *une mention honorable*, grossmuthig zuerkennt; denn nur derjenige, der durch seine Compositionen eine neue musicalische Gattung ins Leben rust, ist der Schöpfer derselben, und desshalb ist der Schöpfer des volksthümlichen deutschen Gesanges für Männerchor nicht Nägeli, sondern einer von den „drei Webern“, die er in Bausch und Bogen abthut, der unsterbliche Carl Maria von Weber, und vor und mit ihm die Zeit, die grosse Zeit der Erhebung Deutschlands, deren Träger wahrlich aus der damals abgestorbenen und neutralen Schweiz weder Männer zum Streite, noch Sänger zum Chor holen konnten.

Jene Compositionen Weber's (und auch Anderer schon im Jahre 1813) waren keineswegs für ein Solo-Quartett geschrieben, man müsste denn behaupten, die Abtheilungen freiwilliger Jäger bei allen preussischen Regimentern hätten aus lauter Solosängern bestanden. Freilich nimmt man es im Felde mit dem vierstimmigen Gesange nicht sehr genau; allein im Chor, und bei manchen Regimentern auch in ganz hübschem Chor, wurde gesungen. Führt doch der Verfasser selbst (S. 31) einen Brief von Jahn an, in welchem es heisst: „Das dritte Bataillon Lützow, das jetzige (1846) Füsilier-Bataillon vom 25. Linien-Infanterie-Regimente, hatte zuerst von allen Truppen einen Sängerchor (nicht ein Sänger-Quartett!). Zelter hatte für mich Arndt's „Was ist des Deutschen Vaterland“ gesetzt“ u. s. w.—Natürlich ließen, wie das bei Soldaten nicht anders möglich ist, auch manche rohe Lieder mit unter.

Als aber die Freiwilligen wieder Studenten geworden, die Landwehrmänner wieder zu ihrem bürgerlichen Berufe zurückgekehrt waren, da erklang sehr bald in Deutschland der eigentliche Männergesang im Chor, ehe man von den Bestrebungen Nägeli's, welche übrigens erst 1817 ins Licht traten, etwas wusste. Und kann irgend ein Mensch glauben, die Freiheitslieder von Th. Körner, E. M. Arndt, Max von Schenkendorf u. A. seien für Einzelne gedichtet? Auch der schlechteste Componist der damaligen Zeit sah ein, dass hier nur der Gesang von einem ganzen Chor

wirksam sein könne. Und vollends C. M. von Weber! Man denke sich „Lützow's wilde Jagd“ als Solo-Quartett! Weber hat diese Körner'schen Lieder aber schon 1814 componirt, was der Verfasser selbst recht gut weiss, indem er S. 220 folgende interessante „Mittheilung des Herrn Musik-Directors Jähns in Berlin“ abdrucken lässt, in dessen Besitz Weber's Original-Manuscript der „Lieder aus Leier und Schwert“ ist, wie er sagt, worin die genauerer Zeit-Angaben also bestimmt werden: „Lützow's Jagd und das Schwertlied am 13. September 1814 auf dem herzoglich gothaischen Lustschlosse Tonna; Männer und Buben am 23. September zu Altenburg; Trinklied vor der Schlacht am 19. October zu Prag; Reiterlied am 20. October; Hör' uns, Allmächtiger, am 21. October; Vater, ich rufe Dich, am 19. November; Abschied vom Leben am 20. November; ohne Datum: „„Herz, lass' dich nicht zerspalten““ und „„Mein Vaterland““ — alle zu Prag.“ — Diese Lieder wurden auf dem Theater zu Prag noch in demselben Jahre 1814, und zwar, wie natürlich, im Chor, aufgeführt; in Berlin öffentlich zuerst 1815 in einem Studenten-Concerte, welches die unter dem Namen „Akademischer Verein“ zu einem Ganzen verbundenen Landsmannschaften den sämmtlichen Professoren, ihren Familien und anderen Eingeladenen im alten Saale der Sing-Akademie gaben. Hier wurden drei bis vier der Weber'schen Lieder von einem Chor von 48 Studenten gesungen, den ich selbst eingeübt hatte, weshalb mir denn auch die Ehre wurde, das Concert zu dirigiren, bei dessen Orchester übrigens noch das merkwürdig war, dass alle Instrumente, sogar zwei Contrabässe, von Studenten besetzt waren. Bald darauf wurden jene Chorgesänge in allen grösseren geselligen Vereinen in Berlin und auch auf der Bühne gesungen, und 1815 war beim Heere „Lützow's wilde Jagd“ bereits zum Volksliede geworden. Es bildeten sich in vielen Städten Deutschlands Vereine für Männergesang, und zwar vorzüglich, um die Weber'schen Chöre zu singen. Das sind Thatsachen; und dass diese weit tiefer in das deutsche Leben eingriffen und dem nationalen Männergesange Bahn brachen, als die vereinzelten und keineswegs vom gehobenen Geiste des deutschen Volksthumes getragenen, sondern mehr pädagogischen Bestrebungen Nägeli's, kann keine Frage sein.

Dass diese letzteren, welche wir vorzugsweise pädagogisch nennen, das Wort im höheren Sinne, als die Erziehung des Volkes umfassend, genommen, ihr grosses Verdienst haben, ist schon oben von uns anerkannt worden. Durch das Gesagte wollten wir nur den historischen Standpunkt in das richtige Licht stellen.

Was nun den künstlerischen betrifft, so können wir die S. 41 ausgesprochene Ansicht des Verfassers, welche auf Nägeli'schen Grundsätzen beruht, die auch bei R. Wagner wieder spuken, dass „die warme Durchdringung des Volkes durch die musicalische Kunst erst dann erfolgt ist, wenn es selbst die wesentliche Stellung bei Hervorbringung des Kunstwerkes einnimmt,“ — keineswegs unterschreiben. Ein Volk von so musicalischer Bildungsgabe, dass es selbst Kunstwerke schafft, ist ein Ideal oder vielmehr ein Hirngespinnst, und vor den Kunstwerken des Volkes, wie es in der That ist, möge uns der Himmel bewahren! Wie gefährlich für die Kunst, auch nur in der Reproduction, selbst nur in Bezug auf den Männergesang, jener Grundsatz sei, haben wir kürzlich in zwei Artikeln „Ueber den deutschen Männergesang“ in Nr. 232 und 233 der Kölnischen Zeitung zu zeigen versucht. Auch haben wir dort Stellen aus dem Buche des Herrn Dr. Elben selbst (aus dem Abschnitte „Ueber den Männergesang als musicalische Kunstform“) angeführt, die beweisen, dass er die Gefahr einer gewissen Popularität, welche das Seichte begünstigt, eben so gut kennt und fürchtet, wie wir.

Der Verfasser verfolgt sodann die Ausbreitung des Männerchors in der Schweiz, in Schwaben — Stuttgarter Liederkranz und die Schillerfeste —, in Baden, Baiern, Oesterreich, am Rheine, in Thüringen, Norddeutschland (Schleswig-Holstein) u. s. w. und berichtet über die grossen Sängerfeste in den dreissiger und vierziger Jahren. Bei dem Mangel an Vorarbeiten auf diesem Gebiete ist der Fleiss, mit welchem die einzelnen Nachrichten zusammengetragen sind, anzuerkennen; die Ordnung des reichhaltigen Stoffes hätte jedoch vielleicht etwas logischer sein können; sie ist jetzt mehr aphoristisch, weshalb denn auch Wiederholungen nicht zu vermeiden waren. Wenn der Verfasser den norddeutschen Festen auch in der historischen Uebersicht zuweilen noch den Vorwurf der „Abgeschlossenheit“ macht, so erregt dies die Vermuthung, dass er den meisten derselben nicht beigewohnt habe. Dass aber die norddeutschen Feste neben dem volksthümlichen auch den künstlerischen Charakter stets zu wahren gesucht haben, das rechnen wir ihnen nicht zum Vorwurfe, sondern zum Verdienste an. Auch hätte, meinen wir, die Gewissenhaftigkeit des Geschichtschreibers erfordert, der Abwege zu gedenken, auf welche die alleinige Berücksichtigung des volksthümlichen Elementes im Männergesange geführt hat, indem sie bei manchen Vereinen und festlichen Zusammenkünsten das künstlerische ganz und

gar in den Hintergrund drängte und den Gesang zu einer blossen Zugabe zu Volksfesten machte*).

Den internationalen Festen (deutsch-vlaemischen, niederrheinisch-niederländischen) wird vom Verfasser noch eine zu grosse Bedeutung beigelegt; thatsächlich existiren die Sänger-Bündnisse, welche sie veranlassten, gar nicht mehr, was nicht unerwähnt bleiben durste, wahrscheinlich aber dem Verfasser unbekannt geblieben ist. Die Wettstreite oder *Concours*, welche die Belgier dann und wann noch ausschreiben, werden von dem kölner Männergesang-Vereine grundsätzlich nicht mehr besucht, und der niederrheinisch-niederländische Bund ist seit 1852 aufgelös't, wo von sämmtlichen holländischen Liedertäflern nicht nur das Fest, sondern auch mit ihm der einzige anwesende Niederländer, der zum zweiten Fest-Dirigenten statutmässig im vorigen Jahre gewählte wackere Director der Liedertafel in Utrecht, Herr Crayvanger, auf schmähliche Weise im Stich gelassen wurde. Seitdem sind die niederrheinischen Sängerfeste (in Cleve, Crefeld u. s. w.) gegründet, worüber Nr. 33 dieses Jahrganges unserer Zeitschrift zu vergleichen. Als besonders charakteristisch für jene eingegangenen niederrheinisch-niederländischen Feste hätten die zwei Bestimmungen der Statuten erwähnt werden sollen, dass der undeutsche Gesang-Wettstreit um Preise nie Statt finden und kein Lied *da capo* gesungen werden dürfe. Von letzterer wurde nur Einmal zu Arnheim in Holland im Jahre 1848 eine Ausnahme gemacht, und zwar, merkwürdig genug auf diesem Boden, zu Gunsten von Arndt's und Reichhard's „Was ist des Deutschen Vaterland“. Dem stürmischen Ruf nach Wiederholung musste ich als Dirigent nachgeben, forderte aber die Zuhörerschaft auf, beim letzten Verse in den Chor der Sänger einzustimmen; und als nun mit dem bis dahin versparten Einfallen des vollen Orchesters der Vers begann: „Das ganze Deutschland soll es sein“, da erhoben sich die Tausende von Zuhörern — es waren 4800 und einige numerirte Plätze vergeben — alle von ihren Sitzen und sangen in allen Stimmen vom Sopran bis zum Bass mit darein, während draussen die Kanonen donnerten und sämmtliche Bannerträger der Gesang-Vereine an die Brüstung der Tonbühne traten und die Fahnen schwenkten. Es dürfte dies ein Beweis sein, dass auch im Norden der volksthümliche Charakter der

Sängerfeste, und zwar mit dem künstlerischen zugleich — denn wir sangen damals auch sehr schwierige polyphone Compositionen —, sich auf eine erhebende Weise geltend machte.

Ein umfangreicher und sehr werthvoller Abschnitt des Buches bespricht von S. 206 bis S. 258 die bisherigen Compositionen für Männergesang; wie das Buch überhaupt, so verdient dieser Abschnitt insbesondere allen Liedertafeln und Männergesang-Vereinen empfohlen zu werden. Mit den Urtheilen des Verfassers stimmen wir, mit wenigen Ausnahmen über einige Zeitgenossen, überein. Seite 252 sind noch G. Flügel, Erfurt und besonders Wilhelm Tschirch hinzuzufügen.

L. B.

Stimmen der Kritik über Richard Wagner.

III.

(Vergl. Nr. 11 und Nr. 12.)

Wir reihen den Urtheilen von Prof. Jahn (Jahrg. II., 1854, Nr. 5 u. 6), Julian Schmidt und Ed. Hanslick über Wagner den Auszug eines Berichtes über die Aufführung des *Tannhäuser* zu München in der augsb. „Allg. Zeitung“, Nr. 236 u. 237, gezeichnet A. (Prof. Riehl?), an.

Der geist- und urtheilsvolle Verfasser verbreitet sich im ersten Artikel hauptsächlich über die Poesie Wagner's und zeigt ausführlich, dass Wagner den schönen Stoff der deutschen Sage, wie er in der einzigen Quelle derselben, dem Volksliede vom *Tannhäuser* (nämlich dem echten, nicht dem von neueren Dichtern entstellten), liegt, sehr unpoetisch aufgefasst und unkünstlerisch — auch in Bezug auf die Form — behandelt habe. Wir theilen daraus Folgendes mit:

„So haben wir denn auf unserer Hofbühne zum dritten Male Gelegenheit gehabt, das hervorragendste Product der Zukunfts-Musik an uns vorüber gehen zu sehen — den *Tannhäuser*. Das Publicum hat auch diesmal wieder hier und da Beifall geklatscht, wie wir es bei jeder Bühnen-Novität gewohnt sind, mögen nun Pepita-Beine auf den Brettern herumspringen oder uns Proben aus der komischen und traurigen Schauspiel-Dichtung der Gegenwart vorgeführt werden. Gab es doch für das schaulustige Auge genug Nochniegesehenes, für das gespitzte Ohr Nochniegehörtes, für das nach ästhetischem Genusse, nach poetischer Wahrheit begierige Herz aber — was denn eigentlich? In den Intentionen Richard Wagner's liegt es, durch „das innige Zusammenwirken aller Künste für Einen Zweck“ uns den Genuss des höchsten und umfassendsten

*) Vergl. den Aufsatz von H. W. „Ueber musicalische Zeitfragen, mit besonderer Berücksichtigung der badischen Männergesang-Vereine“, in der früher von uns herausgegebenen „Rheinischen Musik-Zeitung“, Jahrg. 1850, Nr. 16 und 17.

Kunstwerkes zu geben, und das sei das musicalische Drama, wie er es in seinem fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin u. s. w. mustergültig angebaut zu haben glaubt. Es wäre freilich der höchste Triumph des Geistes, wenn in Einem und demselben Menschen sich zu der musicalischen Schöpferkraft Mozart's und Beethoven's die poetische Fülle und Grösse der hellenischen Tragiker, Göthe's und Shakespeare's, sammt der plastischen Gestaltungskraft eines Phidias und Raphael gesellte; aber eine solche Vereinigung in einer einzigen Individualität gehört eben so gut in das Land der Träume, als hundert andere idealistische Phantasmagorieen, welchen Richard Wagner sich rücksichtslos überlässt. Wollen wir einstweilen froh sein, dass es einen Mozart, einen Shakespeare, einen Raphael gegeben, wollen wir wünschen, dass es auch für die Zukunft noch solcher armen Schlucker mehr gebe, welche gleich den Genannten nur in einer einzigen Kunst sich bestreben, ihre Gedanken in künstlerischer Klarheit und mit der heiligen Begeisterung wiederzugeben, die über alle Verstandes-Capricen eingebildeter Universal-Genie's hinausreicht und in ihrer geheiligten Einfalt allen Anforderungen der wahren Kunst entsprechende Werke schafft. — —

„Richard Wagner schweben die alten Ueberlieferungen, nach welchen die Griechen unter Musik vorzüglich Tonkunst, Dichtkunst und Redekunst verstanden, vor, und er unterfängt sich, was sich mit der Zeit auf ganz natürliche Weise abgelöst und getheilt und als nunmehriges Ganzes selbstständig entwickelt hat, wieder in ein Einziges zu verschmelzen und so dem historischen und natürlichen Rechte vorzugreifen. — —

„Er glaubt, die Musik zu etwas nöthigen zu können, was ihr nun einmal widerstrebt, und verfällt in Ungeheuerlichkeiten und Absurditäten, wie in der Theorie, so in der Praxis. Hier wie dort scheint gar Vieles nur neu und originel durch die Uebertreibung und Verzerrung manches schon Dagewesenen, und Manches ist neu und originel, aber desswegen noch nicht schön und wahr. Freilich finden wir auch wahrhaft Empfundenes und Gutes, und wir würden den Tannhäuser immerhin als das Product eines Talentes gelten lassen, ob auch eines Talentes auf Irrwegen, wir würden ihn gern gelten lassen, wenn er uns nicht mit dieser Prätention geboten würde, und wenn uns nicht täglich seine harmlosen Schildträger versichern zu müssen glaubten, dass hier die Poesie und Musik in innigem Vereine das schönste Triumphfest feierten und nach langer Barbarei eine neue Aera für die holden Geschwisterkünste erblühe. Es ist der Kritik somit eben sowohl geboten, auf

Text und Musik einzeln, als auf die Gesammt-Wirkung gegenüber der ästhetischen Ansforderung einzugehen.

„Was die Dichtung anbelangt, so sind wir mit Wagner vollkommen einverstanden, dass man zu unseren nationalen Sagen zurückgreifen müsse. — — Aber was seine Behandlung der schönen Tannhäuser-Sage betrifft, so müssen wir eine entschiedene Missbilligung aussprechen, und wir begreifen nur nicht, wie man seither diese dilettantische Arbeit, welche allen Zauber von der Sage gestreift hat, nur passiren lassen wollte. Wäre uns die Arbeit als ein gewöhnlicher Operntext gegeben, nun, so fände er schon seine Entschuldigung in der seitherigen Behandlung, wie man sie gewohnt war. Aber er wird uns ja als freie, selbstständige und mit der Musik gleichberechtigte poetische Schöpfung geboten. Hat Richard Wagner je das alte, herrliche Volkslied vom Tannhäuser gelesen? Wir glauben nach seinen Texten nicht, dass er sich je darum gekümmert habe, ob ein solches existire, und die hochgelahrten, strengen Redaktionen gewisser leipziger kritischer Zeitschriften scheinen, nach ihrem Geplauder über Tannhäuser zu schliessen, auch von dessen Existenz keine Ahnung zu haben, obgleich das Lied beinahe in allen Volkslieder-Sammlungen figurirt. Man scheint in gewissen Kreisen der literarischen Welt die deutschen Sagen nur nach den unerträglich seichten, abschwächenden und geradezu verwerflichen Behandlungen, welche sie eine Zeit lang selbst von unseren bekanntesten Lyrikern erfuhren, zu beurtheilen, und es ist wirklich ein Graus, in welche sentimentale Brühe unter Anderen besonders auch der arme Tannhäuser von einigen modernen deutschen Dichtern getaucht worden ist. Wir müssen selbst der originellen Bearbeitung dieses Stoffes von Heine die wahre Bedeutung absprechen; was aber sollen wir von einer Arbeit sagen, wie sie Richard Wagner seiner Musik unterlegt? Der Stil salopp, der Vers meistens holperig und stammelnd, die Diction ohne allen poetischen Hauch. Was die Wagner'sche Auffassung betrifft, so ist sie bei Weitem oberflächlicher, gedankenleerer, als der Sinn der Sage selbst; und wenn Gutzkow in den Unterhaltungen am häuslichen Heerde einmal die Vermuthung aussprach, dass unter der Frau Holle des Hörselberges doch wohl noch etwas Anderes gemeint sein könne, als die Repräsentantin einer Venus-Wirthschaft à la Paris, so wird ihm wohl jeder gern beistimmen, der, unserem Grimm folgend, ein wenig weiter in die Geheimnisse unserer Mythenwelt gedrungen ist, als bis an die äussere Pforte. Die ganze schöne Sage, wie sie das Volkslied in so drastischer, poetischer Weise bringt, und besonders der Schluss desselben, welcher sie

eben so bedeutungsvoll erscheinen lässt, als die von Barbarossa, ist in dem pedantisch steifen Opern-Texte ihres wunderbaren Zaubers und ihres prophetischen Geistes entkleidet. — —

„Frau Holle im Hörselberge ist nichts Anderes, als jene altgermanische Göttin der Natur selbst, welcher zu nahen das Christenthum warnt, und deren Treiben sie als der Hölle Lust schildert. Aber Viele gehen dennoch hin und sind dann verdammt. Es ist nur zufällig und verräth gelehrt Einfluss, dass Frau Holle im Liede Venus heisst; denn in der eigentlichen Volkssage wird sie nirgends so genannt. Wir verübeln es darum Richard Wagner sehr, dass er bei einer deutschen Dichtung, wie er sie doch liefern wollte, nicht nur den Namen, sondern auch den Begriff der Venus beibehielt, sie statt mit den in der germanischen Natur-Anschauung bedingten Nixen und Elsen, welche Göthe und Shakespeare, die von ihm verachteten Dichter, mit so zauberhafter Feder gezeichnet, alberner Weise mit Najaden, Bacchantinnen, Nymphen und Sirenen, von denen die deutsche Sage nichts weiss, umgibt. Ueberhaupt zeigt er sich in der ganzen Behandlung des Stoffes als ein vollkommen Uneingeweihter. Fenelon's Calypso hat ihm, seheint es, vorgeschwobt — wir sagen absichtlich: Fenelon's Calypso — ; denn die ganze Behandlung der Sage erinnert augenblicklich an die Auffassung und Bearbeitung antiker und romantischer Sagenstoffe im Jahrhundert der Perrücken, und wir werden auf jeder Seite des Textbuches an die Lohensteine, Hoffmannswaldau, die Pegnitzschäfer und andere barocke Dichter-Exemplare jener Zeit erinnert, nicht allein was den Mangel an historischem Sinne betrifft, sondern auch in dem unnatürlichen Gange des Versbaues und dem Schwulst des Ausdruckes. — —

„Von einer individualisirenden Charakteristik, mit welcher der Sage sowohl als dem poetischen Bedürfniss eine Genüge geleistet worden wäre, ist durch den ganzen Opern-Text hindurch nichts zu finden; denn Wagner hat es für gut befunden, nur das Moment der sinnlichen Liebe hervorzuheben und zu behandeln, während er nicht einmal, wie er es doch hätte nach dieser Auffassung thun müssen, die demselben gegenüber stehenden Momente der sittlichen Natur des Menschen fest und bestimmt gezeichnet hat. Darum finden wir weder eine Entwicklung des Streites contrastirender Principien, wie es doch die tragische Anforderung bedingt, noch zuletzt eine versöhnende und sühnende Lösung, die unserem ästhetischen Gefühle genügen könnte. Wohl aber sehen wir oft genug durch die ganze Handlung hindureh psychologische Widersprüche der ärger-

lichsten Art. Nachdem einmal Wagner die Liebe zu Elisabeth *ex abrupto* hereingebracht hat, hätte er sie auch motiviren sollen, da wir nicht begreifen, wie sein Tannhäuser, der lüsterne Don Juan, Elisabeth's Herz erobern konnte, wie es auch nicht klar ist, warum er, der Frau Venus absagend, von reiner Liebe singt, und im Gegensatze dann vor Elisabeth Preislieder von der Frau Venus vorträgt. Eben so wenig wissen wir, wie Tannhäuser mit Einem Male zu dem Ruse:

„Mein Heil, mein Heil ruht in Maria!“ kommt. Ferner wissen wir nicht, warum er überhaupt nach Rom zieht, da er doch keine Reue fühlt und nach der Verweigerung der Absolution Ekel aussert vor den christlichen rituellen Gebräuchen. Wie poetisch schön und einfach und wie psychologisch richtig gibt das Volkslied die Empfindungen des nicht erlösten Tannhäuser gegen die exaltirte und affectirte Verzweiflung desselben bei Wagner! Zuletzt muss nach Wagner Elisabeth sterben, und nur auf ihre Fürbitte erhält der sterbende Tannhäuser Erhöhung bei Gott und Seligkeit. Das heisst doch der ganzen Bedeutung, dem besten Werthe der Sage die Spitze abbrechen! Was hilft da alle Decorations-Nachhülse mit Sonnenaufgang und Rosenschimmer! Sie geben uns die poetische Befriedigung nicht, die wir in der Dichtung selbst zu finden glaubten.

„Um aber zu zeigen, dass diese „dramatische Dichtung“ Wagner's auch in anderer Hinsicht nichts weiter ist als ein Opern-Text, wie wir schon manche andere hatten, dürfen wir nur die beliebten Sirenen, Bacchantinnen, Najaden und Nymphen im deutschen Hörselberge, daneben Pilgerscharen mit Rosenkränzen, Hirten-Schalmeien, schmucke Pagen, Jäger, Ritter u. s. w. beschauen. Also vollkommen, wie seither in der Oper, oder noch schlimmer; denn einer solchen Vermischung antiker und mittelalterlicher Namen und Begriffe begegnen wir doch in keinem unserer besseren Opern-Texte. Das ist freilich romantisch, und zwar sehr romantisch; aber ob germanisch, ob deutsch, wie er selbst und noch mehr seine Bewunderer glauben, das ist eine Frage, die wir, um einer Begriffs-Verwirrung zu begegnen, welche auch das gebildete Publicum zu beherrschen scheint, entschieden mit „Nein“ beantworten müssen.

„Wagner hat, wenn auch Sympathie für den Stoff, doch durchaus kein Verständniss der deutschen Sage und des deutschen Wesens; er gehört ganz und gar zu der neu-romantischen, französischen Schule und weiss seine Stoffe durchaus nur mit der Intention eines begabteren

Dilettanten zu behandeln. Wenn selbst so genannte Gebildete diese Arbeit als eine berechtigte Dichtung gelten lassen wollen, so charakterisirt dies immerhin die niederen Begriffe, welche unser Geschlecht, durch so viele geschmacklose Genialitäten an das Skizzenhafte, Unreife, Halbfertige gewöhnt, noch vom wahren Kunstwerke hat. Und es ist von Wagner selbst eine unbegreifliche Verblendung und Anmaassung, seine dürfstigen Texte als Kunstschnöpfungen, und zwar als sehr hohe, geltend machen zu wollen. Wenn er, wie es scheint, diese pedantischen Arbeiten für das einzige Gute in unserer Poesie hält, so ist dann wenigstens sein kühner Ausspruch über die Unfähigkeit unserer Sprache, sich poetisch auszudrücken, einiger Maassen gerechtfertigt; denn man kann sich doch kaum eines milden Lächelns beim Lesen dieser aufgeblasen einherschreitenden und bei jedem Schritte über ihre eigenen Beine stolpernden Jamben erwehren.

„ — Wir entdeckten nur bei dem Hirtenliede und dem (bis zum Uebermaasse wiederkehrenden) Pilgersange einen leisen Anhauch des Volkstones, welcher diesem ganzen Stoffe so angemessen gewesen wäre, während jetzt besonders die Lieder der Sänger im zweiten Acte alles lyrischen Schwunges, alles natürlichen Klanges entbehren, von Sangbarkeit nichts an sich haben und kalt, gespreizt, steif rhetorisch gehalten sind.“

(Schluss folgt.)

Biographische Notizen.

1. Christoph Rudolph Breidenstein, Sohn des Organisten und Musiklehrers Johannes Breidenstein, wurde am 20. April 1821 in Erfurt geboren. Musik-Unterricht empfing er zunächst von seinem Vater und einem Onkel, der auch Organist war. Nach dem Tode seines Vaters genoss er den Unterricht des Musik-Directors Ketschau und im doppelten Contrapunkte den des Organisten Gebhardi. Im Jahre 1832 (also in seinem zwölften Jahre) übernahm er die Stelle seines verstorbenen Vaters als Organist an der Allerheiligen-Kirche in Erfurt; 1845 wurde er nach Dortmund berufen als Musik-Director des Musik-Vereins. Er hat bisher, wie bekannt, sechs Männergesang-Feste des Märkisch-Westfälischen Sänger-Vereins, so wie das 1852 in Hamm und 1855 in Dortmund gefeierte westfälische Musikfest geleitet.

2. Bischoff, Georg Friedr., geboren den 21. September 1780 zu Ellrich, gestorben den 7. September 1841 in Hildesheim. Gassner gibt den 7. April als Sterbetag an; ich habe jedoch diese Notiz nicht nur aus dem Kirchenbuche, sondern auch von Bischoff's Tochter eingeholt.

3. Flügel, Gustav, geboren den 2. Juli 1812 zu Nienburg an der Saale, studirte von 1827—1830 bei Dr. Friedr. Schneider zu Dessau Theorie der Musik, praktirte dann bis 1840 zu Nienburg, Bernburg, Cöthen und Magdeburg, von 1840—1850 zu Stettin, wo er auch mit seinen Sonaten hervortrat. Seit Mai 1850 kö-

niglicher Seminar-Musiklehrer zu Neuwied; seit 1854 correspondierendes Ehren-Mitglied des Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt. 111715

Köln. In der letzten Sitzung der philharmonischen Gesellschaft hörten wir zwei Compositionen für grosses Orchester von Friedr. Wilh. Voigt, eine Ouverture zu Shakespeare's Othello und einen grossen Triumph-Marsch. Beide bekunden ein schönes Talent und beweisen, dass der noch sehr junge Componist bereits eine lobenswerthe Gewandtheit in der Handhabung der Instrumental-Massen erlangt hat. Die Ouverture (*D-moll*) ist auf gut erfundenen Motiven, von denen das Haupt-Thema das am meisten charakteristische ist, gebaut und entspricht der düsteren Farbe des Drama's; der rasende Mohr ist vollständig darin, allein die sanste Desdemona dürfte man vermissen; wenigstens halten die melodiösen Stellen den Vergleich mit den aufregenden und leidenschaftlichen nicht aus, welche letztere oft ganz vorzüglich gelungen sind. Die Ouverture ist von der Intendantur der königlichen Schauspiele zu Berlin zur jedesmaligen Aufführung des genannten Trauerspiels angenommen worden.

Herr Voigt ist aus Köln, Sohn des Capellmeisters des Musikkorps vom k. 30. Infanterie-Regimente. Er hat die Rheinische Musikschule hierselbst zwei Jahre lang besucht; seine in den Prüfungs-Concerten aufgeföhrten Compositionen (ein *Ave Maria* für Chor und Orchester und eine Ouverture) erhielten schon damals verdienten Beifall. Se. Maj. der König bewilligte ihm ein Stipendium, und er ist von da ab Schüler der k. Akademie der Künste und Accessist der k. Capelle in Berlin. In der öffentlichen Sitzung der Akademie vom 17. Juli d. J. erhielt er den ersten Preis in der musicalischen Composition für eine Ouverture im strengen Stil und eine Arie mit Chor und Orchester auf Textesworte aus dem 139. Psalme. Beide Werke sind in den berliner Blättern sehr günstig beurtheilt worden.

Köln. Ferdinand Hiller hat uns gestern verlassen, um die Ferienzeit der Musikschule im Seebade zu Trouville im nördlichen Frankreich zuzubringen, wohin er von Rossini zu einem Besuche in sehr freundlichen Zeilen eingeladen worden ist.

Vorgestern, am 30. August, hatten sich auf Veranlassung des Vorstandes und des Lehrer-Collegiums der Rheinischen Musikschule die zahlreichen Freunde von Roderich Benedix im grossen Saale des Hotel Disch zu einem Ehrenmahl für den deutschen Dichter, der dreizehn Jahre in Köln gelebt und gewirkt hat und jetzt als Intendant des Stadttheaters nach Frankfurt am Main geht, versammelt. Benedix, der nicht bloss als Dichter, sondern auch als Lehrer, Bürger und Mensch sich hier nicht nur die allgemeine Achtung, sondern, man kann im vollen Sinne des Wortes sagen, die Liebe aller, die ihn kennen, erworben hat, wurde auf die mannigfaltigste Weise durch Gedichte (von Wolfgang Müller, Inkermann-Sternau, A. Pütz), Compositionen (Männer-Quartett von F. Hiller, achtstimmiger Canon von A. Pütz). Anreden (von Hiller, Dombaumeister Zwirner, Prof. Bischoff, Alb. Heimann) u. s. w. gefeiert, wobei neben dem Ernst und der Wehmuth auch der Humor waltete, jener echte kölnische Humor, den Benedix selbst, der einige Male, obwohl sehr bewegt, vortrefflich sprach, mit Recht eine Blüthe der Humanität, weil er aus Gemüth und Herzen stamme, nannte. Aber auch an einem bleibenden Denkmale dieses Tages sollte es dem Gefeierten nicht fehlen; Capellmeister Hiller überreichte ihm im Namen der Direction der

Musikschule und seiner Amtsgenossen an derselben einen kostbaren Kelch in Form eines kolossalen Römers von schwer vergoldetem Silber und trefflicher Kunstarbeit, am breiten oberen Rande mit einer Inschrift und Widmung geziert.

Ems, 24. August. De Beriot weilt gegenwärtig hier, aber nicht in der Absicht, Concerde zu geben, sondern zur Wiederherstellung seiner Gesundheit. Leider ist der grosse Künstler, der einst als erster Violinist Frankreichs und an der Seite einer Malibran glänzte, fast gänzlich des Augenlichtes beraubt und kann in diesem beklagenswerthen Zustande nicht einen Augenblick fremder Stütze und Führung entbehren. Wenn wir nicht irren, war es im Herbste 1839, als er Süddeutschland zum letzten Male auf seinen Kunstreisen besuchte. — Auch Henri Herz wird in einigen Tagen erwartet. Schon seit einigen Jahren kommt er im Spätsommer her, sobald die Ferien des pariser Conservatoriums beginnen, und pflegt sich neben dem Gebrauche der Heilquellen sehr eifrig mit Compositionen zu beschäftigen.

Elbing. Das ostpreussische Sängerfest vom 29.—31. Juli erfreute sich der grössten Theilnahme. Die Leitung der 600 Sänger hatten abwechselnd Musik-Director Pabst aus Königsberg, Dr. Brandstätter aus Danzig und Musik-Director Förster aus Elbing übernommen. Gesang-Compositionen von Abt, C. M. v. Weber, Schäffer, Kücken, Reissiger, Genée, Zöllner etc. wurden theils im vereinten Chor, theils von den einzelnen Vereinen im edlen Wettstreite aufgeführt. Eines nachhaltigen Eindruckes und Beifalles erfreute sich Edw. Schulz' Waldlied (Doppelchor und Solo), das wiederholt werden musste. Das nächste ostpreussische Sängerfest wird in drei Jahren in Danzig gefeiert.

Dresden. C. M. von Weber's „Silvana“, der früheren Epoche des Tonsetzers angehörig, wurde Ende Juli aufgeführt — eine fromme Pflicht gegen den Meister, dem wir Euryanthe, Oberon, Freischütz, Preciosa verdanken. Es ist eine gesunde Musik, trotz mancher kleinen Auswüchse, die auf die frühe Zeit ihrer Entstehung deuten; und wenn die späteren, weltdurchwandernden Meisterwerke des genialen Tonschöpfers fast das Andenken an sie bei unseren Zeitgenossen verdrängt haben, so ist es um so ehrenwürdiger und interessanter, sie wieder durch eine in der That sehr gelungene Aufführung ins Gedächtniss zurück gerufen zu sehen. Das *Ex ungue leonem* bewährt sich auch hier. Wenn auch die klar ausgeprägte Genialität der späteren Werke in diesem nicht so prägnant und scharf hervortritt, so begegnet uns doch schon die reiche, unversiegliche Fülle der Melodien, die charakteristische Wahrheit und Eigenheit der harmonischen Behandlung, die leichte, gefällige und anmuthige Gestaltung der Form, die Weber's vollendetere Erzeugnisse charakterisiren und sie zu Lieblingen nicht nur der Kunstreunde, sondern im besten Sinne des Wortes zu Lieblingen ganzer Völker gemacht haben. Vorzugsweise sind die Lieder und die Musik zur Pantomime von hohem Werthe. Dagegen muss man zugestehen, dass die Singstimmen, namentlich in den Haupt-Partien, nicht gerade nachahmungswert behandelt sind. Ein wiederholtes Ueberschreiten des gewöhnlichen Umfanges, eine Häufung von Coloraturen u. s. w. machen die Partien schwierig. Bekanntlich schrieb Weber schon in seinem vierzehnten Jahre die vom Ritter v. Steinsberg gedichtete Oper „Das Waldmädchen“, zuerst im November 1800 in Freiberg, dann in Wien 14 Mal gegeben, in Prag ins Böhmisches übersetzt und in Petersburg mit Beifall gegeben, dessen zweiten Act er in zehn Tagen geschrieben hatte. Als Weber 1809 im Hause des Herzogs Louis von Württemberg in Stuttgart sich aufhielt, erinnerte er sich des vergessenen Werkes wieder. Der Text ward von Hiemer neu bearbeitet, und Weber schrieb, namentlich auf Anregung des wackeren Danzi, die heroisch-

komische Oper „Silvana“, welche bei ihren damaligen Aufführungen an verschiedenen Bühnen beifällig aufgenommen wurde, so unter anderen in Berlin, wo sie am 10. Juli 1812 die erste Aufführung erlebte und dann noch 10 Mal gegeben wurde, und wo auch der Clavier-Auszug derselben gedruckt erschien. (Echo.)

Leipzig. Der am 20. Juli verstorbene Musikhändler Böhme (Firma *Bureau de Musique* von C. F. Peters) ist als Dritter zu den Männern hinzutreten, welche in den letzteren Jahren ihren Namen zur Ehre und zum Wohle der Stadt gross gemacht haben. Schletter, ein reicher Seidenhändler, dessen Vater mit leeren Händen angefangen, vermachte der Stadt sein Haus und seine Gemälde-Galerie, 100,000 Thlr. an Werth; Dr. Becker, ein Arzt und Privatgelehrter, dotirte in seinem Testamente eine Augen-Heilanstalt; der Musikhändler Böhme nun schenkte seine Handlung, die er seit 1828 besessen, der Stadt, damit davon ebenfalls eine „Böhme-Wohlthätigkeits-Anstalt“ gegründet werde. Ein Fünfer-Ausschuss, bestehend in einer Dame, der Witwe des Testators, einem Doctor, einem Juristen, einem Stadtrathe und einem Kaufmann, verwaltet die Fonds. — An die Stelle von Riccius, als Dirigenten der „Euterpe“, ist der Organist Langér gewählt worden und hat es angenommen,

(S.-D. M.-Z.)

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

- Bergt, Ad., Op. 10, Fünf Clavierstücke, Zwei Hefte, à 20 Ngr,
1 Thlr. 10 Ngr.
Gade, N. W., Op. 10, Zweite Symphonie für Orchester, Partitur in
8vo. 5 Thlr.
Haydn, J., Symphonieen, arrangirt für das Pianoforte zu 2 Händen.
Nr. 3, Es-dur, Nr. 4, D-dur, à 25 Ngr.
Lumbye's Tänze für das Pianoforte. Nr. 135, Parforce-Galopp, 7½
Ngr. — Nr. 136, Sophus-Polka, 5 Ngr. — Nr. 137,
Blanca-Walzer, 15 Ngr.
Nicolai, W. F. G., Op. 2, Vier Lieder für eine Singstimme mit Be-
gleitung des Pianoforte, 25 Ngr.
Sahr, H. von, Op. 5, Sechs Lieder, aus dem Spanischen übersetzt
von Em. Geibel und P. Heyse, für eine Sopran-Stimme
mit Begleitung des Pianoforte, 20 Ngr.
Schumann, R., Traumeswirren. Phantasiestück für das Pianoforte
aus Op. 12. 10 Ngr.
Strauss, H., Op. 10, Arabesques musicales.
Nr. 1, Ballade — Nr. 2, Romanze — Nr. 3, Caprice
pour le Piano, 22 Ngr.
Knorr, J., Methodischer Leitfaden für Clavierlehrer. Dritte, verbes-
serte Auflage. 10 Ngr.

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.