

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstmfreunde und Künstler.

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

Nr. 44.

KÖLN, 3. November 1855.

III. Jahrgang.

Marx und Brendel.

II.

(S. Nr. 43.)

Am meisten tritt in Marx' Buche die Zukunftslehre und was dran hängt hervor. Diese ist das geheime Band, das Marx mit der Wagner-Brendel-Liszt'schen Schule verbindet, obwohl sich die wissenschaftliche Methode unseres Marx von der leipziger Schule denn doch erheblich unterscheidet. Sprechen wir uns hier einmal offen darüber aus, um diese Fragen, wo nicht abzuschliessen, doch der Entscheidung näher zu bringen. Die Lehre, dass die Gegenwart ungenügend sei, dass sie auf Vergangenheit sich erbaue und auf eine Zukunft deute, ist nicht neu, sondern von tausend Jahren her bekannt. Ferner, dass eben diese heutige Gegenwart besonders ungenügend und dass sie eine ganz absonderliche Zukunft vorbedeute, scheint zwar neu, ist aber auch schon mehrmals da gewesen. Aus beiden Gründen bedarf es nicht der gelehrten Auseinandersetzung, was Gegenwart sei (142) und wie alles Leben vorwärts strebe, und dass man Ahnungen von Zukunft hege, wie jenes prahlerische *L'avenir est à nous* (143—145) besagt. Denn kein Lebender steht still; die Zukunft ist dunkel, Jeder deutet sie für seine Wünsche, menschliche Propheten haben allen Credit verloren. Wie wär's, wenn wir nach Göthe's Rathe auf eine Weile uns einmal aller zeitläufigen Phrasen enthielten und uns entschlössen, einfältig aufrichtig zu sprechen von Sachen, nicht von Zeiten? Dann würde das klare Was (104) uns beschäftigen und, so Gott will, ein lebendes Was erzeugt werden, was Phrasen und Standpunkte nicht vermögen. Dann würden sich die *Avenir*-Scharen nicht mehr entsetzen vor blassen Gespenstern, nicht mehr die „Umkehr der Wissenschaft“ fürchten, da dieses ohne Blödsinn und Heuchelei (143) gesprochene Wort nichts Zeitliches besagt, sondern die ewige Ueberzeugung, dass alle pantheistisch gewordene Wissenschaft am Abgrunde des Unterganges stehe, von wo sie zur allein wahren, lebenskräftigen Wissenschaft des per-

sönlichen Gottes umkehren müsse, um nicht zu versinken. Wer nun dagegen den Sündenfall einen blosen Fortschritt der Erkenntniss nennt (476), der kennt nicht das Elend der Zeit, also auch nicht die wahre Bedeutung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Wer aber weiss, dass das Beste, was wir thun, aus höherer Quelle begabt wird, dass unsere besten Gedanken und Stimmungen von einem verborgenen Saitenstimmer so und so gestimmt werden (147): nun, der muss auch inne werden, dass zwischen Vorwärts und Umkehr etwas liegt, was nicht mit Rennen und Laufen zu erwerben ist (Röm. 9, 16.).

Und wäre es noch ein relativ Wirkliches, ein relativ klar Geschautes, dieses Zukünftige: wir wollten uns ja gern ein Bisschen Phantasterei daneben gefallen lassen. Aber hier—Alles läuft auf ein lustiges Wenn hinaus! „Wenn die neue Idee ins Leben tritt, so ist der Fortschritt da!!“ (182). Ja, wenn! Wenn wir dann noch leben, so werden wir uns wieder sprechen. Bis dahin wird das formelle Gerede von der Zukunfts-Frage (173), der Notwendigkeit des Fortschrittes (165), der Geist-Kunst-Schöpfung (201) u. s. w. uns auch nicht um eines Maulwurfs Schritt vorwärts bringen; ja, ich fürchte fast, es gibt Rückschritte, Flucht treuer Seelen in die Einöden, um allen „berechtigten Standpunkten“ (238) zu entrinnen, um dem „All und Nichts“ (62) der Philosophen aus dem Wege zu gehen und alles speculative Geschwätz, das so hohl ist wie der Dotter eines Fliegen-Eies, gründlich abzuschwören. — —

Wie ist's gegangen zu Bach's und Beethoven's Zeit? Niemand hat auf dem Markte gestanden, zu weissagen, Niemand die Zukunfts-Frage zum Stichblatt tendentiöser Polemik gemacht; und siehe da: das Alte ist vergangen, das Neue gekommen ohne prophetische Geburtshelfer, die auch sicherlich damals wie heute die Geburt der Zeiten weder gezeugt noch gezeitigt hätten. Dass Fortschritt geschehe, Zukunft komme, läugnet Niemand, und Niemand bedarf eines Beweises für beide (143); auf der Stelle stehen bleiben, wo er steht, will Niemand, kaum scheinen's

einige hochmuthige Narren zu wollen; aber dass diese Zukunft, welche diese heutige Prophetenschule postulirt, nicht die wahrhaftige sei, das sagen viele Besonnene, die doch nicht weissagen wollen.

Darum fürchten wir uns nicht, wenn am Schlusse des Buches (566) gewissen Zweiflern am neuen Evangelium, zu denen wir uns auch rechnen, zugerufen wird: „Beharren beim Bestehenden, weil es besteht, u. s. w. — ist die Losung derer, die schneckengleich in ihrer verhärteten Haut alle Interessen und Aussichten enthalten finden“ u. s. w. Denn wir dürfen mit gleichem Rechte den Satz umkehren und sagen: „Lechzen und geilen nach der Zukunft, weil sie zukünftig ist, ist die Losung derer, die infusorien gleich wie die Räderthiere in ihrer schwabbeligen Haut alle Herrlichkeit des Daseins erblicken“ u. s. w. — Niemand von keiner Partei erkennt jenes Weil an. Dagegen hat es doch wohl Sinn, zu fragen, ob die Vorboten der Zukunft, die uns bisher gekommen — Berlioz, Liszt, Wagner —, ob sie wirklich Schöneres als die Vorzeit, wahre Schönheit, die zur Seele geht und Geist spendet, gebracht haben, ob ihr bisheriges Wirken denn wirklich ein Allkunsthaftes, Tiefvolksthümliches gegeben und gegründet. Ist die Historie wirklich eine Lehrerin (100), so lebre sie denn die Zeiten wirklich schauen. So würde einer inne werden, dass in unserem Uebermaass des technischen Formalismus allerdings ein Versinken der Tonkunst angedeutet sei, und dass die aus jener Allkunst ausgeborenen Sonderkünste einander ablösen mit Ebben und Fluten, gleich anderen Geistesschwüngen. Wie, wenn einer behaupten wollte, es zeige sich augenblicklich ein Abblüben der Wortschöpfung und der Tondichtung, dagegen ein Emporstreben der Baukunst und Sculptur neben absinkender Malerei? Es wäre nicht gewisser und nicht gewagter, als ähnliche Prophetieen des vorliegenden Buches (147 u. s. w.).

Jene wunderliche „Allkunst“ selber, was ist sie denn? Nach S. 48 zunächst ein „Inbegriff“, d. h. ein logischer Real-Index, ein abstracter Collectiv-Name, gleich „Obst“, das erst concret wird in wirklichen Birnen und Aepfeln. Auch spätere Erörterungen, z. B. S. 54, 62, 124, helfen nicht weiter. Ist aber Allkunst jene Wirklichkeit aller Künste, die einst den Griechen gegeben war, so hat hierüber Brendel schon das Richtige gesagt: sie war ein niederer Standpunkt, und unsere Sonderkünste sind ein höherer, der nicht überwunden wird, indem man zum niederen wiederkehrt.

Aus jenen vorgesassten zeitthümlichen Hauptsätzen fliessen andere, die eben so auffallend wie unbeweisbar,

zum Theil auch lieblos und kränkend sind. So das Urtheil über Deutschland, S. 84; als wenn nicht auch Frankreich den Hoch-Conservativen faule Ruhestätten geboten von Racine bis Auber, die Genien wie Rousseau darben liesse! Und in dem demokratisch freien America ist Fulton, der Erfinder des social beglückenden Dampfschiffes, in bitterer Armut gestorben. Wenn den wahren Künstler „nicht Vortheil und Ruhm an den Altar lockt“ (147), so wird sich ja auch „das Brod der Verbannung“ (179) von einer freien Seele verdauen lassen, falls es ehrlich Brod ist; und so ist „anspruchslose Treue mit karem Entgelt“ zufrieden (98); denn kein Staat „kann bezahlen“ (240), was Bach und Mozart leisten. „Das muss also sein“ (284), weil der Künstler „Höheres gibt, als was bezahlt werden kann“ (478). Deutschland ist im vorigen Jahrhundert nicht schlechter gewesen als Frankreich, und ist's heute auch nicht.

Der Kern und Quell der philosophischen Ueberzeugungen unseres Verfassers ist der Hegel'sche Pantheismus. Damit ist vielen Streitsfragen hier der Weg abgeschnitten; denn ihr Kampfplatz ist nicht die Kunstlehre, sondern die Religions-Philosophie. Dass nur „die Menschheit unsterblich, nicht der einzelne Mensch“ (145); dass der Gott nach dem „Werde das Gewordene bei Seite schiebt“ (252); dass der „Geist“, dieses ewige *hysteron proteron* der allerneuesten Scholastik, bald negativ ist, indem er nicht schafft, sondern zerstört (40, 251), bald wieder schöpferisch, je nachdem (201); dass er absolute Nothwendigkeiten dichtet, wo der einfältige Verstand historische Thatsachen sieht (Em. Bach 73, Beethoven 160, 162, 163, 164), und doch wieder ein ander Mal die geniale Willenskraft über alle Nothwendigkeit des Fatums erhebt (82, 168) — — diese Zeugnisse hin und her fahrenden Hegelthums sind reichlicher, als wir sie aufzählen mögen, und geben Urkunde von einem Standpunkte, den manche Leute heutzutage zu den „überwundenen“ zu zählen wagen, wie denn auch der Verfasser selbst stellenweise unpantheistisch sich äussert (210) und damit bezeugt, dass das Gebiet der Philosophie — ihm oder der Kunst? — ein fremdes sei (61).

Dem absoluten Standpunkte gebührt auch, sein Ich nicht unter den Scheffel zu stecken; und so geschieht es häufig in diesem Buche, nach dem Grundsatze: Nur die Lumpen sind bescheiden. Die Anführungen aus dem Moses, den Männerchören, der Compositionslehre u. s. w. wird der geneigte Leser so zahlreich verstreut finden, wie in keinem ähnlichen Werke (76, 92, 126, 162, 170, 190,

240, 271, 440, 446, 539). An einigen Stellen ging's für unsrer eins um ein Kleines über die Gränzen der Grazie hinaus, z. B. 170, wo es heisst: „Ich muss jeder Form ihr Recht u. s. w. . . . gewährleisten“, wo man sich kaum enthält, gegen zu flüstern, was gesagt ist Hiob 12, 2.

Der Versasser will keine Autorität, keinen blinden Glauben für sich in Anspruch nehmen (225, 266, 429), bedarf aber doch, wie jeder Lehrer, des Glaubens, der Pietät, des jugendlichen Vertrauens (30, 445). Die Art und Weise, wie dieses wirken soll, ist aber nicht die echte, sondern eine sehr rationalistische, wenn der Schüler (*rectius Jünger*, 249) erst einmal versuchen soll, ob die Lehre richtig sei. Nein! der echte Lehrer wirbt und fordert Autorität, und der Schüler ist wohl berathen, der einen wackeren findet und sich nicht scheut, eine Weile *jurare in verba magistri*, wie auch Marx' Schüler thun; in solcher Zucht ist der alte Fritze erwachsen, und da er erwachsen war, zeigte sich, dass ihn die strenge Lehre frei gemacht und nun erst überflüssig geworden (550).

Wann die Mündigkeit eintrete, ist eine sehr überflüssige Frage, wie überhaupt alle Frage nach der Gränze im Gränzenlosen (28, 29, 61, 69, 140, 319, 430, 455, 494). Die vielen Fragezeichen sind zuweilen lästig, da der Versasser oft versichern muss, sie gar nicht beantworten zu können. Und das ist gut. Fragen und Antworten, Disponiren, Demonstrieren und Definiren ist nicht Kunstlehre, kaum Kunst-Wissenschaft (81, 89, 226). Nicht das Wissen ist der Kern des Kunstlebens; es ist möglich, durch tiefe Schönheitsliebe ohne alle Gelehrsamkeit zur wahren Anschauung des Schönen zu gelangen, wohin weder Kenntniss (91) noch Erkenntniss (206, 436) führt. — Vielmehr ist das „Erkennen, wie ich erkannt bin“ (1. Cor. 13, 12), ein Vor- und Urbild des hier Gesuchten, d. h. jene Geistleiblichkeit, die in sich selber eins geworden, die schöpferische Lust, das selige Sein; jenes „Erkennen“ der Offenbarung ist, wie Genes. 4, 1 beweist, etwas ganz Anderes, als das Wissen von der Erkenntniss, die Erbschaft aus Hegel's Zeitalter.

Genug von der Philosophie. Schöner ist, zu verweilen bei den didaktischen und kritischen Theilen des Buches, welche, obwohl mit manchen Wiederholungen und Ostgehörtem durchzogen, doch im Ganzen belebend, wirksam sind. Wollte sich der hochverehrte Verfasser entschliessen, seiner unendlich redseligen Breite nur ein Weniges abzuschneiden: es würden nicht bloss die Gegner dankbar sein. Wozu das unzählige „wie wir bereits erkannt haben“ n. s. w. (217, 501, 504, 509, 536, 546 u. s. w.) —

und „wie viel sonst noch“ (440, 497 u. s. w.), das zehnmal repetirte „Emplängniss, Verständniss, Befähigung“ (489, 492, 496, 521 u. s. w.)? Die eingeständliche Entschuldigung: „Vielleicht bin ich zu ausführlich gewesen“ (409, 416, 441, 469), macht's nicht gut. So auch manche philosophische Breite der vorbereitenden Didaxis, wie die alte kursächsische Lehre von „Schall, Klang, Ton“ (56), nebst der speculativen Frage: „Was ist Musik?“ (54) — manch schiesen Seitenblick in andere Wissenschaften, z. B. die Sprachlehre (247) — dergleichen hätten wir gern gemisst zum Besten des Buches und des Verfassers.

Die in das ganze Buch zerstreuten pädagogischen Lehren und Winke sind theilweise neu (z. B. 477, 483, 488, 534, 544, 550; — 501 — 509 u. s. w.), zum Theil aber Wiederholungen aus früheren Werken. Ueberflüssig scheint die Lehre von den Kreuzen und Been (309), die, so abgezählt, als sollte man dafür bezahlt werden, mechanisch, nicht lebendig ist. Sehr gut ausgeführt sind dagegen die Rathschläge über Gehör-Uebungen (334), Gedächtniss (299), zusammenhangendes, ununterbrochenes Spiel (384), Tonleiter-Uebungen (416), *Moll* und *Dur* (344). Bei dem letztgenannten Thema jedoch widersprechen wir, indem die Entwicklung der *Moll*-Tonart genetisch nicht aus dem *Umsingen* (345) eines gegebenen *Dur*-Accordes abzuleiten, sondern lediglich aus dem Versuche, von jeder Stufe der Tonleiter einen leiterten eigenen Dreiklang anzuheben, entstanden sein muss, wie die Geschichte der Kirchentöne zeigt.

Ueber die harmonischen Grundlagen (338) ist bereits früher polemisirt, seit der Recension der Compositions-Lehre in den berliner Jahrbüchern von 1842. In der Kürze wiederholen wir, jener Recension im Wesentlichen uns anschliessend, dass uns wohl aus der Harmonie eine Melodie zu entwickeln möglich scheint — jede Fansare beweis't das —, aber nie aus einer unbestimmten Tonleiter die Harmonie. Es liegt aber tief im Marx'schen Systeme verborgen, dieses Paradoxon von der Melodie, als wäre sie gleichsam ein auf selbsteigenen Füssen stehendes Menschenwerk des bewussten Willens, während doch die wahrhaft logische Kunstlehre darthun würde, wie auf dem vorhandenen Naturgrunde erst des Menschen Erfindung sich erbaut; also gleichwie die Bildkunst die kosmische Gestalt ethisch verwendet, desselbigen Gleichen die Tonkunst den klingenden Grund-Accord vernimmt und das Vernommene frei gestaltet; das ist die Vernunft der Sache. Der Grund-Accord wird vernommen, nachgesungen: *c e g*; die freibildende Vernunft umsingt ihn und

findet Mitteltöne: das ist die Erfindung der Tonleiter. Ich habe minderbegabte Gesangsschüler kaum mit äusserster Mühe dahin bringen können, sogleich Tonleitern zu singen, dagegen die Mindestbegabten, scheinbar Tonlosen, durch Vorsingen eines Grund-Accordes (*Dur-Dreiklangs*) sogleich zum richtigen Nachsingen veranlasst. Diesem natürlichen Entwicklungsgange widerspricht, wenn immersort das *Consonanzen- und Dissonanzen-Wesen* u. s. w. ver-spottet wird (65), während man denn doch „*Widrigklingendes*“ anerkennen muss (414). Nicht besser als der Harmonie ist's dem *Rhythmus* ergangen, welcher ebenfalls nach einer hartnäckig festgehaltenen Vorstellung als reine *Verstandes-Operation* gefasst wird (57, 63, 294, 360, 365), während die Naturseite und Naturmacht des *Rhythmus*, die sich in Pendelschwingung, Wellenschlag und Saiten-Vibration offenbart, gänzlich übergangen wird. Und doch ist hier eine mystisch-dämonische Macht, die aus der Natur in die Natur wirkt ohne menschliche Willensthat; dieses bezeugt im niedersten Gebiete schon die Wirkung der Rhythmen auf Thiere, deren mehrere und geistlose vom *Rhythmus* ergriffen werden, als vom harmonischen Tone; höher hinauf, bei Menschen, ereignet sich's, dass mancher Kaltverständige, Willenskräftige doch im Rhythmischem schwach ist; im höchsten Gebiete aber, im grossen Tongebilde, zeigt sich das rhythmische Wesen oft als gestaltende Macht über dem Verstande, indem z. B. das Princip der (nothwendigen) Wiederholung, der Repercussion, der Eurhythmie der Haupt- und Neben-Glieder — wie sie Marx in seiner Compositions-Lehre so schön dargestellt —, keineswegs abstracte Verstandes-Zählungen oder äusserliche Ordnungs Merkmale sind, sondern innerlich dem Leben verflochten in wundervoller, unbegreiflicher Schönheit.

Es ruhen hier Natur-Mysterien, geheimnissvoll und offenbar (61, 69), gleich der Wellenlinie (372, 532), was uns noch viel zu sprechen gäbe, wenn wir nicht eilen müssten zum Ende. Deshalb weilen wir nicht mehr bei der Verurtheilung eitlen Virtuosenthums (406), der Empfehlung wahren künstlerischen Gehaltes (104) u. s. w., weil wir hier völlig beistimmen. Nur über die Concerte (448) mit ihrer sogenannten Zerrissenheit wäre doch ausser Mendelssohn's Vorschlag (448) noch zu erwägen, ob es nicht Schuld der Directoren sei, wo die Mannigfalt eine störende geworden. Freilich, wenn *in continuo* drei Liedchen gesungen, oft mit schreiend verschiedener Tonart, dessgleichen ein paar Piecen aus ein paar Salonstückchen abgedeutet und alles dieses ohne Rücksicht auf Inhalt, Tonart, Poesie vermengt wird, da ist kein vernünftiges Concert.

Aber eine vernünftige Zusammenstellung ist möglich, ist auch hier und da wirklich geworden. Wäre sie (ausser in grossen Tonwerken, Motetten, Oratorien u. s. w.) an sich unmöglich, dann würde auch die durch Marx in ihrer vollen Bedeutung anerkannte *Sinfonie*, die *Ouverture* u. s. w. ebensfalls unmöglich sein; denn Niemand gibt oder hört eine Tonübung von grossen Massen, um eine Viertel-, höchstens eine halbe Stunde beisammen zu sein!

Die kritischen Bemerkungen über Lebende und Todte sind wohl das Gelungenste in dem Buche; mit seltener Schärfe und Rücksichtslosigkeit ausgesprochen, wecken sie das Urtheil und fördern die Kunst-Wissenschaft. Stimmen wir auch nicht überall bei, z. B. über Richard Wagner, der freilich bald gepriesen, bald für ungenügend erklärt wird (175, 157, 179), über Berlioz (160), Victor Hugo und Grabbe (184), so sind dagegen die Kern-Urtheile über Beethoven, Mendelssohn, Meyerbeer, Bach u. s. w. grossenteils von objectivem, bleibendem Werthe. Mendelssohn ist an mehreren Stellen in seiner Grösse und seinen Mängeln deutlich gezeichnet (102, 106, 119, 265), wogegen ihm anderswo ein ungerechter Vorwurf daraus gemacht wird, dass er nicht an den Fortschritt im neu-hegel'schen Sinne glaubt (93, 193). Meyerbeer ist mit allem Grunde um seine „*Ehrlichkeit*“ gefragt (116); auch Strauss, der Walzerkönig, kommt zu seinem Rechte (227), wobei es denn freilich Wunder nimmt, bei so gütiger Anerkennung mannigfacher Zeitrichtungen die frommen Gesänge der Vorzeit so constant verurtheilen zu hören (446), als läse man zwischen den Zeilen: „*Thut nichts, der Jude wird gehängt!*“

Beethoven wird im Ganzen und Einzelnen sehr gründlich erläutert. Die Betrachtungen der neunten Sinfonie im Sinne der leipziger Schule (153, 163) lassen wir auf sich beruhen. Ein paar Mal aber müssen wir einsprechen und uns weitere Belehrung erbitten. Das Allegretto der *Cis-moll-(Mondschein-)Sonate* (467) ist, meinen wir, nicht tänzermässig und doch richtig bezeichnet. Die Kühle nach der Schwüle des ersten Satzes, in Thränen lächelnd, tritt so klar hervor, wie es die Töne nur sagen können. Beweisbar und wortbeschreiblich (467) ist dergleichen allerdings nicht; der logische Gang ist heimlich, doch wirksam, wie in Bach's Präludien und Fugen, die auch oft in Gegensätzen reden, nicht allzeit *a = a* sagen, gleich dem französischen Philosophen. Das grosse *F-dur-Präludium* des temperirten Claviers, $\frac{3}{2}$, ist von tiefernstem Inhalt, feierlich singend, orgeltonig, und seine Fuge $\frac{3}{3}$ ein heiteres, neckisches Spiel, voll jugendlichen Muthwillens; wie sollte

Bach Unrecht gethan haben, Mann und Kind mitsammen reden zu lassen? Diese schönste Dramatik lassen wir uns nicht rauben. So auch die *As-dur-Sonate*, Op. 26, worüber viel Schönes gesagt ist (S. 514); ihre Variationen sind voll seiner Empfindung, sangreich, schwärmerisch, schweifend, in sich wiederkehrend — wie kommt da nun der **Trauermarsch** hinein, dem doch wieder das verzweifelte Menuett folgt? und das kühn muthwillige, zweistimmige **Fugato** macht den Beschluss? Ich weiss keine Antwort, finde sie aber hier eben so überflüssig, wie bei der Frage, ob Geige und Clavier zusammen passen — da doch alle Tage Gesang und Clavier selbst bei Marx einträglich mitsammen gehen. Es ist dieselbe Frage, wie die nach der Versöhnung der Temperatur und Mixtur, nach der Vereinigung des (temperirten) Claviers mit (untemperirten) Waldhörnern und (akustisch in reine Quinten gestimmten) Geigen u. s. w.; und wenn ich die Antwort nicht weiss, so beruhigt mich der Anblick einer grossen Reihe erhabener Werke und Künstler, wo alles das geschehen ist, was über mein Denken hinaus geht.

Und so bleibe denn auch Einiges unerledigt*), damit wir uns nicht rühmen, Alles ins Bewusstsein vermauert oder verflüssigt zu haben, was hehre, heilige Stimmen gesagt haben, grösser als wir, grösser als die Welt. Auf alle Fälle nehmen wir auch für uns die Ehre in Anspruch, es mit der Kunst ehrlich zu meinen, grämen uns aber durchaus nicht, wenn die Fanatiker des Fortschrittes ihre Gegner blöde und heuchlerisch schelten (143), sondern nehmen hier des Dichters Wort zum Schilde:

Ihr Gläubigen, rühmt nur nicht euren Glauben
Als einzigen — wir glauben auch, wie ihr;
Der Forscher lässt sich keineswegs berauben
Des Erbtheils — aller Welt gegönnt — und mir.

A E K.

Aus London.

Ihrem Wunsche gemäss habe ich Ihnen nicht über die Einzelheiten der Saison von 1855 in London berichtet, und glaube gern, dass das ewige musicalische Einerlei, in welchem sich unser hiesiges Opernwesen ein Jahr wie das andere fortschiebt, wenig Interesse für Ihre Leser hat. Ich fasse desshalb das Ganze der Season mehr historisch als kritisch zusammen.

Die Saison von 1855 ist die kürzeste der italiänischen Oper gewesen, welche wir je gehabt. Der Zustand des politischen Horizonts und das steigende Interesse am Kriege hatte die Besorgniß erregt, dass in diesem ganzen Jahre keine Oper statt finden würde; und sogar als die Ankündigung schon erfolgt war und die Pforten des Coventgarden-Theaters dem Publicum geöffnet wurden — freilich beispiellos spät in der musicalischen Saison (am 12. April!) —, behielten die düsteren Vorhersagungen die Oberhand. Ein solcher Zustand für eine Residenz wie London wird den Kunstsfreunden in Deutschland unbegreiflich sein, und in der That tritt das grosse und reiche London dadurch ganz auf eine Linie mit einer Menge von kleinen und grösseren Städten in Deutschland, in denen die Hoffnung auf den Genuss dramatischer Vorstellungen auf der Erscheinung eines Unternehmers beruht, der klug oder thöricht genug ist, sein Bisschen Hab' und Gut aufs Spiel zu setzen. Hier ist und bleibt die Kunst Sache der Speculation, und wenn man alles das, was die deutschen Fürsten für dieselbe thun, erst recht schätzen lernen will, so muss man nach England gehen. Zwar heisst hier auch Alles „königlich“, allein dies ist für die Theater und noch viele andere Institute im wahren Sinne des Wortes ein Titel ohne Mittel.

Endlich begannen die Vorstellungen. Sie waren, gegen die früheren gehalten, keineswegs schlecht; dennoch fehlte das Publicum, und man erwartete die Schliessung und den **Ruin der Direction**. Da führte ein glücklicher Stern — nicht der „Nordstern“ in jeglichem Sinne — den Kaiser der Franzosen nach London; die Königin Victoria besuchte mit ihren hohen Gästen die Oper, und die Unternehmung war gerettet!

*) z. B. einiges Sprachliche und Typographische, was wir aus kritischem Gewissen und um dem Verfasser zu zeigen, wie sorgfältig wir seine immer anregsamten Worte geprüft, allenfalls nachholen dürfen. Auffallend sind folgende Stellen: S. 62, Z. 8 v. u., bin mich bewusst. — 70, 1 ob., immerhin, statt immer. — 81, 3 u., festzuhalten hat kein regierendes Zeitwort. — 107, 18, geben, statt gibt. — 117, 11, er anvertraut (beliebte, dem Französischen nachgebildete, aber undeutsche Flexion). — 138, 7 u., Lehrers, statt Lehrer. — 160, 13, *commencéz*, statt *commencez*. — 239, 10 u., Einzeln, statt Einzelnen. — 276, 4 u., ein Einfluss, statt einen. — 362, im 13. Takte, hat die dritte Stimme fälschlich *a*, statt *g*. — 440, 11 u., so Vielen, statt Vieles. — 510, 8. ixionisch, statt ixionisch.

Ausserdem beklagen wir eine Anzahl überzähliger Apostrophe bei abgebrochenen Dativen und dem häufigen *wär* (543, 2), was einen gar zu naiv lyrischen Klang hat in der Prosa, während wir die Sparsamkeit der Komma's, die unser Verfasser nach J. Grimm's Vorgang eingeführt hat, nicht so lebhaft anklagen möchten, wie ein anderer einsichts- und liebevoller Beurtheiler in der Köln. Zeitung gethan.

Von da an machte sie mit geringer Unterbrechung gute Geschäfte, und „gute Geschäfte machen“ gereicht hier stets zur Ehre, auch wenn es sich um die Kunst handelt. Freilich waren die Aufführungen manchmal ganz unverzeihlich liederlich, Natur und nationale, wie ästhetische Bildung der Sänger so verschieden, ja, in offenbarem Widerspruche, dass an ein schönes, künstlerisches Ganzes nicht zu denken war, ferner gar manche Grössen, die nicht bloss zu den verbleichenden, sondern schon zu den verblichenen Sternen gehören. Aber trotz alledem ist es Thatsache, dass der Besuch trotz Krieg und Theurung meist zahlreich war.

Ein gewisser Vorrath von Vergnügungen ist dem Engländer in der Saison nothwendig; und wenn er sie nicht zu Hause findet, sucht er sie auswärts; je weniger Privat-Bälle, Lust-Partieen und Reunionen in der fashionablen Welt, desto mehr Zudrang zu den öffentlichen Vergnügungsorten. Mr. Kean hat nie so volle Einnahmen am Prinzess-Theater gehabt, und all das Geld, welches er an das prachtvolle Schauspiel Heinrich VIII. gewandt hat, ist mit reichen Zinsen in seine Tasche zurückgewandert. Die Concerte der *Sacred Harmonic Society* in Exeter Hall haben nicht aufgehört, eine grosse Menge herbei zu ziehen, um die Oratorien von Händel und Mendelssohn zu hören, während noch am Ende der Saison die Vorstellungen der Mlle. Rachel zahlreiche und aufmerksame Zuhörer nach dem St.-James-Theater lockten.

Von den einzelnen Opern war die Aufführung des *Don Juan* die allerschlechteste, eine wahre Lästerung auf Mozart. Wenn doch nur diese italiänischen Tageshelden, welche nun einmal Mozart'sche Musik nicht mehr singen können, den alten Meister lieber ruhen liessen, anstatt ihn zu misshandeln! Dennoch war das Haus zwei Mal gefüllt; das Publicum ehrte den Schöpfer; die Kritik that dies auch, indem sie unbarmherzig über diejenigen herfiel, die seine Schöpfungen verunstalteten. Tamburini spielte den *Don Juan* mit seinem früheren Geiste und feinsittlicher Auffassung; aber da er keine Stimme mehr hat, so musste man sich mit der einen Hälste der Hauptrolle begnügen, während die Gesammt-Ausführung, da man die Oper ohne Probe gab, wie das hier sehr häufig geschieht, höchst nachlässig und zu Zeiten, wie im Finale des ersten Actes, geradezu schlecht war. Mit Recht eiserte Davison dagegen, dass der *Don Juan*, welcher seit einem halben Jahrhundert mehr gezogen als irgend eine andere Oper, behandelt werde wie ein altes Stück Hausgeräth, das man, wenn man es braucht, aus dem Winkel hervorholt und so bestäubt, wie es ist, hinstellt; dass das beste Werk des grössten drama-

tischen Componisten in schmutziger Ausstattung und schleppender und ermattender Ausführung vorgeführt werde. Die rettenden Stellen der Vorstellung waren Madame Bosio's reiner und vorzüglicher Gesang als Zerline, die Arie „*Il mio tesoro*“ von Mario und die Elvira von Fräul. Marai, welche sich durch Intelligenz, wenn auch nicht durch Kraft, auszeichnete, da überhaupt tragische Heldinnen ausserhalb ihres Faches liegen. Lablache's Leporello, noch so ziemlich natürlich und wahr im ersten Acte, war im Ganzen nichts weiter, als eine schlecht angebrachte Burleske.

Don Juan ausgenommen, wurde kein Werk Mozart's aufgeführt. Die Zauberflöte ist hier unmöglich ohne Ronconi's Papageno. Die Hochzeit des Figaro scheint zum Vermodern im Notenschränk verurtheilt zu sein, und doch war der Graf eine der besten Rollen Tamburini's, und zum Figaro ist die Wahl vorhanden zwischen Lablache und Formes. *Così fan Tutte* ist allem Anschein nach aus der Mode gekommen; Idomeneo scheint das ganze Geschlecht der Theater-Directoren in Schrecken zu setzen, und *La Clemenza di Tito* ist vergessen. Mit deutschen Sängerinnen und Sängern bei der italiänischen Oper wie Fräul. Jenny Ney, Frau Rudersdorff, Fräul. Marai und Herr Formes, wäre das Wiederausleben der reizenden komischen Oper „*Il Seraglio*“ nicht nur möglich, sondern auch gewiss für die Casse und den Geschmack sehr erspriesslich.

Da wir Fräul. Ney erwähnt haben, so wollen wir zugleich auf jene Künstler zurückkommen, welche dem englischen Publicum neu waren. Unter ihnen waren Fräul. Ney und Signor Graziani, welche beide einen grossen Erfolg hatten, die hervorragendsten. Fräul. Ney trat auf in Fidelio am Abende des hohen Besuches. Ihr Verdienst schlug hier noch nicht ganz durch, und die Stimmen über ihre Leonore waren getheilt. Die Meisten zogen die Cruvelli vor, während unserem Urtheile nach der Fidelio gerade eine der schlechtesten Rollen der Cruvelli ist. Als eine andere und sehr verschiedene Leonore indessen, als Leonore in Verdi's *Trovatore* (zuerst gegeben am 10. Mai), feierte Fräul. Ney ungetheilte Anerkennung. In dieser Rolle erregte die starke, schöne Sopranstimme der Künstlerin mit ihrer reinen und prächtigen Höhe, vereint mit wahrem dramatischem Gefühle, grosse und gerechte Bewunderung. Jede folgende Opern-Vorstellung hob Fräul. Ney in der allgemeinen Achtung, und ihr Wieder-Engagement für die nächste Saison ist mehr als wahrscheinlich. Signor Graziani, welcher in *Ernani* debutirte (am 26. April), hatte einen Erfolg, der mehr dem frischen und schönen Charakter seiner Stimme, als der Entfaltung irgend einer bedeutenden

künstlerischen Eigenschaft zugeschrieben werden muss. **Gardoni**, und noch mehr **Mario**, gehören zur alten Garde. **Mario**, obgleich nur für einige Abende angekündigt, sang 8—10 Mal gegen Ende der Saison, und wir müssen gestehen, dass dieser vortreffliche Sänger noch weit besser bei Stimme ist, als wir denken konnten. Sein erstes Auftritt in den Puritanern (am 17. Mai) überzeugte das Publicum, dass seine Reise nach den Vereinigten Staaten, anstatt seine Stimme zu verderben, sie verbessert hatte. In der **Favorite**, **Don Juan**, **Lucrezia Borgia**, den **Hugenotten**, dem **Barbier** und in **Don Pasquale** sang **Mario** so gut wie je, und ganz des **Rufes** würdig, den er als einer der bewunderungswürdigsten Sänger und Schauspieler am italienischen Theater geniesst. Dasselbe können wir nun eben nicht von der **Grisi** sagen; aber das londoner Opern-Publicum ist so conservativ und loyal gegen seine Künstler, dass es nicht leicht einen entthront, der ihm einst Vergnügen gemacht, wenn er sich selbst nur auch passabel conservirt hat. Erst stutzte man, war sogar etwas confus, indem man sich des berüchtigten Abschiedes auf ewige Zeiten im vorigen Jahre nicht ganz genau erinnerte, bis man sich endlich darin einigte, den populärsten Liebling und den ältesten — freilich in letzterer Hinsicht nicht *parceque*, sondern *quoique* — einstimmig zu bewillkommen.

Aber auch **Madame Viardot-Garcia** nahm dasselbe Recht der Anciennetät in Anspruch, und unserem Urtheile nach mit mehr Fug. Ihre Zigeunermutter in **Verdi's** grausigem **Trovatore** und ihre **Fides** im **Propheten** waren Gestalten, die stets noch die Ueberzeugung bei jedem gebildeten Zuschauer hervorriefen, dass er eine grosse Künstlerin vor sich habe.

Tamberlik, welcher weniger oft in dieser Saison auftrat als sonst, hielt seinen Ruf aufrecht. Sein **Florestan** in **Fidelio** wird nicht leicht übertroffen werden, und seiner sehr guten Darstellung des **Manrico** verdankt *Il Trovatore* grossentheils die Gunst, die ihm zu Theil wurde. Gegen das Ende der Saison trat er mit frischer Energie als **Johann von Leyden** im **Propheten** auf, und zuletzt zeigte er als **Othello** in **Rossini's** bekannter Oper (am 8. August) sich als grosser und vollkommener Künstler, an dem besonders das zu loben ist, dass er von allen Italiänern am gewissenhaftesten gegen den Componisten handelt.

Das Wieder-Engagement des Herrn **Formes** nach Verlauf eines Jahres, während dessen er dieser Bühne untreu geworden war, setzte die Direction in Stand, die neueste Oper **Meyerbeer's** aufzuführen, der ausdrücklich verlangt hatte, dass der grosse deutsche Bassist den **Peter**

darstellen sollte. Hiervon abgesehen, waren die Hugenotten doch endlich auch auf würdige Weise durch einen malerisch schönen und kräftigen **Marcel**, der zugleich Sänger und Schauspieler ist, wieder möglich geworden, ohne der übrigen Rollen, in denen **Formes** auftrat, zu gedenken.

Was nun den „**Nordstern**“ selbst betrifft, so war er natürlich, wie man zu sagen pflegt, das Ereigniss der Saison, zumal, da der Componist selbst anwesend war. Die Oper wurde zur grossen Verwunderung desselben, der an das sorgfältige Einstudiren in Paris, Berlin, Wien u. s. w. gewohnt ist, hier zu Lande, wo man schneller mit Allem fertig werden muss, weil die Leute keine Zeit haben, mit nur drei grossen Proben gegeben. Der Aufwand auf Decorationen, Scenerie, Statisten u. s. w. war kolossal. Die **Bosio** gab die **Katharine**, die **Marai** die **Prescovia**, **Formes**, wie gesagt, den **Czaar Peter**, **Lablache** den **Gritzenko** u. s. w. Das englische Publicum war entzückt, d. h. die grosse Menge; die gebildeten Kunstsfreunde und vollends die Musiker keineswegs. Die Deutschen unter den Zuschauern bedauerten, dass **Meyerbeer** ein solches Textbuch habe componiren können und dass die Musik nicht besser sei als der Text. Die Oper wurde neun Mal gegeben — es war schon gegen Ende der Saison —, aber merkwürdiger Weise war jede folgende Vorstellung mangelhafter, als die vorhergehende! Sollte dabei die Nemesis der Kunst gewaltet haben?

C. A.

Aus Barmen.

** Die hiesigen **Abonnements-Concerete** unter der Leitung des städtischen Musik-Directors Herrn **C. Reinecke** haben am 20. October wieder begonnen und versprechen, nach dem Erfolg des ersten zu urtheilen, manchen schönen Kunstgenuss.

Das Programm war durch Mannigfaltigkeit ausgezeichnet, was sehr zu loben ist, da man hier — und wohl überall — ein Publicum zu befriedigen hat, welches nicht aus lauter Kunstverständigen besteht. In der ersten Abtheilung hörte man **Mendelssohn's** Ouverture zu **Ruy Blas**, welche hier neu war und mit Feuer und feinem Ausdruck gespielt wurde, dann drei Lieder für Bariton von **F. Schubert** und **R. Schumann**, ganz vortrefflich von einem künstlerisch gebildeten Dilettanten, Herrn **P.** aus Düsseldorf, gesungen; ferner **Beethoven's** herrliche Phantasie für Clavier, Orchester und Chor, Op. 80, und das erste Finale aus **Euryanthe** von **C. M. v. Weber**. In der zweiten Abtheilung die vollständige Musik zu den „**Ruinen von Athen**“ von **Beethoven**, mit verbindendem Texte von **R. Benedix**.

Das Orchester, die so genannte **Johannisberger Capelle**, ist sehr brav; man wird nicht häufig einen so wackeren Anführer finden als Herrn **Langenbach**; sehr wohlklingend und in jeder Beziehung trefflich sind die Blech-Instrumente, was um so mehr zu schätzen, da gerade daran die meisten kleinen Orchester laboriren. Bei den Holz-Blasinstrumenten war die Flöte im vorigen Jahre ausgezeichnet; wir hören, dass ein Herr **Klausnitzer**, der sie

blies, seitdem eine Stelle am Gewandhaus-Orchester in Leipzig angenommen hat. Die schwierige Begleitung in der Beethoven'schen Phantasie gelang ganz gut; nur in der Musik zu den „Ruinen von Athen“ kam einmal ein Verstoss durch die Blas-Instrumente vor, den jedoch die Gewandtheit und sichere Haltung des Herrn Dirigenten unschädlich machte. Die Partie der Griechin in den „Ruinen von Athen“, so wie die der Euryanthe in dem Finale der gleichnamigen Oper sang Fräul. Hermine Mann (eine frühere Schülerin des Herrn Koch und der Rheinischen Musikschule) mit einer Auffassung, welche bewies, dass sie die jedesmalige Stimmung des Tonstückes und den Charakter der vom Dichter und Componisten gezeichneten Figur sehr wohl zu treffen weiss. Dabei besitzt sie eine vortreffliche Technik. Würde es ihr gelingen, den etwas scharfen Klang ihrer Stimme etwas zu dämpfen, so würde ihr Gesang noch weit mehr Freunde erwerben, als er sich ohnedies schon, zumal bei allen Kennern, erworben; denn die Mehrzahl im Publicum fragt leider meistens nur nach der Stimme und kümmert sich nicht um die anderen, weit schwerer zu erlangenden Vorzüge. Der Chor leistete in den anstrengenden Chören der Beethoven'schen Musik Vortreffliches.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der philharmonischen Gesellschaft, deren Orchester unter der Leitung des königlichen Musik-Directors Fr. Weber steht und die sich allwöchentlich versammelt — (neuerdings werden auch Männerchöre in derselben aufgeführt) —, hörten wir am vergangenen Sonnabend eine Sinfonie in A-moll von G. Goltermann, welche allgemein gefiel, und mit Recht. Die Motive, namentlich des ersten Allegro's, sind zwar nicht überraschend neu, aber man merkt ihnen dagegen auch nicht an, dass sie um jeden Preis neu sein sollen, wie denn überhaupt das ganze Werk das sehr erfreuliche Zeugniss von einer wahren Künstler-Gesinnung gibt, welcher es nicht um Aufsehen und Effect, sondern um Musik zu thun ist. Daher begegnen wir bei talentvoller Erfindung, die besonders in dem vortrefflichen Scherzo und im Finale hervortritt, überall einer soliden, klaren und doch durchaus nicht nüchternen Arbeit und Durchführung. Dabei hat die Sinfonie noch das vor so vielen Werken der neuesten Zeit voraus, die gar häufig am Finale scheitern oder doch wenigstens ermatten, dass sie die Theilnahme und Spannung der Zuhörer bis zum Ende steigert. Dass Herr Goltermann nach den besten Mustern, besonders nach Haydn und Beethoven, gearbeitet hat, wollen wir ihm wahrlich nicht zum Vorwurfe, sondern zur Ehre anrechnen, indem er gezeigt hat, dass auch jetzt noch auf diesem Wege, ohne das neu-romantische Flügelross zu reiten und über Stock und Stein zu jagen, Schönes zu erzielen ist.

Ferdinand Hiller hat eine Reihe von sechs öffentlichen Vorträgen über das Wesen und die Formen der Vocal-Musik begonnen.

Rossini's Stabat Mater. F. Hiller berührt in Nr. 11 seiner interessanten „Plaudereien mit Rossini“, die er im Feuilleton der Kölnischen Zeitung veröffentlicht hat (unsere Leser werden sich erinnern, dass Beide einige Wochen zusammen im Seebade zu Trouville zugebracht haben), auch die Entstehung des *Stabat Mater*. Wir haben die Geschichte desselben ausführlich im Jahrgang 1854, Nr. 17 (vom 20. April) dieser Blätter erzählt und dort zugleich den Brief Rossini's an den Musicalienhändler Troupenas in Paris, worin von dem Verlage des Werkes und dem dadurch veranlassten Processe die Rede ist, in wortgetreuer Uebersetzung wiedergegeben. In diesem Briefe sagt Rossini, dass „die meisten Nummern“ des

Stabat, so wie er es an den Pater Varela, den Freund Aguado's, geschickt, gar nicht von ihm wären. Zugleich bemerkt er aber auch: „Sie erhalten hierbei noch drei Stücke, die ich in Partitur gesetzt habe; es fehlt nun nur noch der Schluss-Chor, den ich Ihnen in nächster Woche schicke.“

Hieraus geht indess nicht mit Gewissheit hervor, ob der Maestro alle Nummern, welche er durch Tadolini (damaligen — 1832 — Chor-Director der italiänischen Oper in Paris) hatte machen lassen, neu componirt oder nur verbessert und die Instrumentirung vervollständigt und geändert habe. Eben so wenig klärt Rossini's Antwort auf Hiller's Frage über das *Stabat* überhaupt die Sache auf. Jene Antwort lautet nämlich: „Ich habe es für einen Freund Aguado's, einen geistlichen Herrn, componirt; es war rein eine Sache der Gefälligkeit, und ich hatte nicht daran gedacht, es zu veröffentlichen. Es ist ja auch eigentlich nur *mezzo serio* gehalten, und ich liess ursprünglich drei Stücke von Tadolini hinein componiren, da ich krank wurde und nicht zur rechten Zeit damit fertig geworden wäre.“ — In dieser Aeußerung deutet nur das Wort „ursprünglich“ auf eine spätere Umarbeitung hin; wir bleiben aber fort und fort in Zweifel, welches die sechs Nummern sind, die auch schon in der ersten Partitur von Rossini herrührten, und ob in den übrigen, so wie sie jetzt vorliegen, jede Spur von Tadolini vertilgt sei oder nicht.

In Berlin wird nun doch diesen Winter Rich. Wagner's *Tannhäuser* zur Aufführung kommen; Capellmeister H. Dorn, der die Oper dirigiren wird, ist bereits seit einigen Wochen mit dem Einstudiren derselben beschäftigt.

Ankündigungen.

In G. W. Körner's Verlag in Erfurt erschien:
Herzog, Präludienbuch zu jedem Choralbuche. Op. 30. 3 Thlr.
Ritter, A. G., Lehr-Cursus im Orgelspiel. Op. 15. 2 Thlr.

Dieses ausgezeichnete Werk ist, als beste Orgelschule anerkannt, amtlich in den meisten Seminarien eingeführt worden.

Verkauf ausgezeichneter Violinen von alten italiänischen Meistern.

Verschiedene, zum Nachlasse eines Kunstmüthiges gehörige gute Violinen, unter denen namentlich eine Ant. Hier. Amati (1612), Andr. Guarneri (1697), Ant. Stradivari (1736), Jacob Stainer, befinden sich jetzt bei dem Unterzeichneten

Mit deren Verkauf ist beauftragt und ertheilt nähere Auskunft

C. A. Klemm in Leipzig,
Musicalien-, Instrumenten- und Saiten-Handlung.

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.