

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmäntle und Künstler.

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

Nr. 49.

KÖLN, 6. December 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Betrachtungen zu Schumann's Faust und Manfred. Von Ed. Krüger. Fortsetzung. — Aus München (Aufführung von Hiller's „Die Zerstörung von Jerusalem“). — Tages- und Unterhaltungsblatt (München, Ordens-Verleihung an F. Hiller — Mannheim, Max Bruch's „Lorelei“ — Dessau, Gedächtnissfeier für Fr. Schneider, Concerte, Oper — Breslau, Abonnements-Concerte, F. E. C. Leuckart's neue Ausgabe J. S. Bach'scher Arien und Duetten — Wien, R. Wagner).

Betrachtungen zu Schumann's Faust und Manfred.

Von Ed. Krüger.

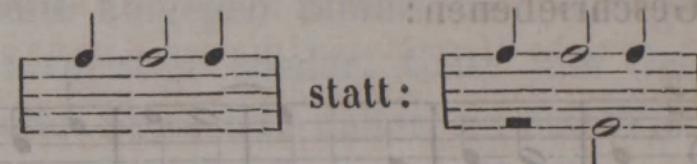
(Fortsetzung. S. Nr. 48.)

Dass wir an Schumann's edle, tragische Gestalt den höchsten Maassstab legen, geschieht ihm zu Ehren. Weil an hohen Beispielen die menschlichen Sünden desto verderblicher wirken, so thut es noth, seinen gelungenen Hauptwerken gerade die missrathenen Versuche desto unerbittlicher zur Seite zu stellen, nicht aus Tadellust, sondern um die Rechte der ewigen Kunst gegenüber der Autorität eines verehrten Künstlers aufrecht zu halten, wie wir denn auch nicht scheuen, die Schwächen an Beethoven, Mozart und Bach unverhohlen auszusprechen, eben weil wir jene drei als höchste Meister erkennen. Wer an Schumann's gelungensten Werken — wir nennen hier nur die Davidsbündler, Waldgespräch (v. Eichendorff), erste Sinfonie, Clavier-Quintett in Es, Gedichte von Marie Stuart (Op. 135, viel zu wenig bekannt!) — sich von Herzen erlaubt und die positive Kraft seines Genius erkannt hat, der fühlt, dass ihm ein tieferes Ethos beiwohne, als vielen hochgelobten Zeitgenossen. Selbst Franz Schubert, der an Naturgaben und künstlerischer Durchbildung über Schumann steht, tritt an ethischem Gehalt hinter ihn zurück; noch schneidender ist derselbe Gegensatz bei Chopin.

Von den Absonderlichkeiten, die mit den Jahren zugommen haben, treten am grellsten hervor die Synkopen und Prolepsen, deren Uebermaass wohl kaum die blinden Vergötterer Schumann's gut heissen. Die ursprüngliche Bedeutung der Synkope, Zerschneidung des zusammengehörigen Rhythmus, wörtlich Zusammenschneidung, ist: Wechselwirkung von Rhythmus und Harmonie, wo harmonische Zögerungen den Rhythmus mit ergreifen, umgestalten, dass er in sich selbst zwiespältig wird. So verwendet die ältere Kunst die Synkope als harmonisch-rhythmisches Gebilde, wo also Beides sich relativ gegen einan-

der verhält, keines selbstständig gültig ist; daher denn über *arsis* und *thesis** und deren Vertauschung bestimmte Regeln in der Contrapunktik gegeben werden. — In der Folgezeit hat, vornehmlich durch Einflüsse des weltlichen Liedes, des Drama's, der freien Instrumentalität ein selbstständigeres Verhältniss von Rhythmus und Harmonie gegen einander sich herausgebildet, und zwar zuerst auf der rhythmischen Seite.

Die selbstständige Synkope, d. h. die ohne Gegenhalt eintretende:



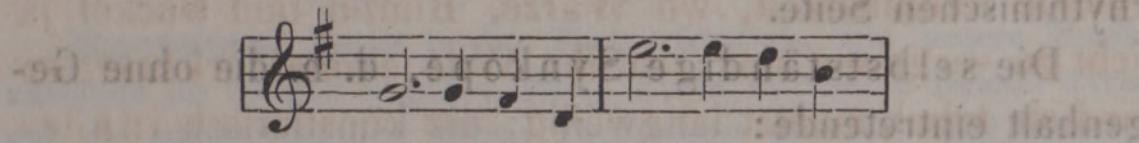
scheint zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts zuerst gewagt zu sein; Anfangs, bei den Contrapunktisten bis Seb. Bach, nur in den unison auftretenden Fugenthemen, wo dann bei den Repercussionen in der mehrstimmigen Durchführung immer der normale Rhythmus als Gegenhalt eintritt. Absolut selbstständige Synkopen bei homophoner Mehrstimmigkeit:



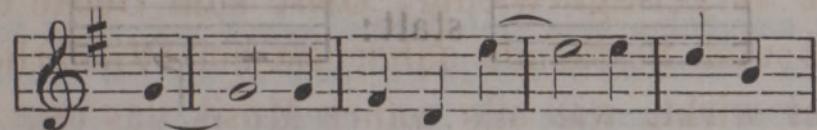
scheinen vor Em. Bach und Haydn nicht vorzukommen; unisone Synkopen hat Mozart noch sparsam, meist hu-

*) *arsis*, guter, schwerer Tacttheil, *thesis*, schlechter, leichter oder zweiter Tacttheil, auch Auftact. Bekanntlich ist die altgriechische Bedeutung beider Worte umgekehrt, indem die Griechen ἀρσίς sagen von der Hebung des Fusses beim Tanze, also dem leichteren Theile, θέσις vom Niedertritt, dem schweren. Die Musiker bis zum siebenzehnten Jahrhundert gehen der altgriechischen Bedeutung nach; die späteren folgen — aber nicht alle — den modernen Metrikern, welche *arsis* sagen von der Hebung der Stimme, dem gewichtigen, schwereren Theile, und umgekehrt.

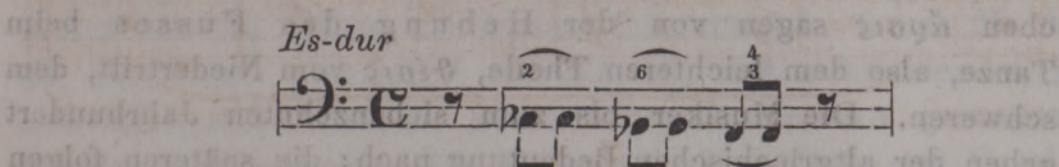
moristisch, wie in Leporello's „Schöne Donna“, dann in den Sinfonieen öfter. Beethoven braucht sie seltener unison, als harmonisch, gewöhnlich in dem Sinne, die geradlinige Taktik zu durchbrechen, das Phlegma der Regel mit Pathos zu würzen. Auffallender zeigen seine späteren Werke die Neigung, den Syncopen reine Selbstständigkeit zu geben, so sehr, dass endlich aus der Verrückung des Rhythmus Undeutlichkeit entsteht. Ganz verständlich sind noch die älteren accidentiellen Syncopen, indem sie immer vom substantiellen Grund-Rhythmus durchschnitten werden, z. B. im Scherzo des *B-dur*-Quartetts Op. 18, wo nur der zweite Theil, Tact 28—30, eine absolute Syncope bringt, jedoch erst, nachdem der Haupt-Rhythmus bereits gehörig eingeprägt ist. Die *D-dur*-Messe, Op. 123, beginnt schon homophon syncopisch, aber der erste Paukenschlag zeigt gegenhaltig den Grund-Rhythmus. In der neunten Sinfonie, Op. 125, dagegen droht eine der härtesten absoluten Syncopen den ganzen Bau zu erschüttern in dem Chor: „Seid umschlungen, Millionen“, was freilich, ohne den Director zusehen, dem Hörenden lauten wird:



anstatt des Geschriebenen:



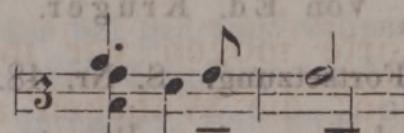
also Anfangs fast harmlos geradlinig klingt; — aber man hüte sich, gleich Anfangs verstehen zu wollen! Richard Wagner und Genossen haben von der neunten Sinfonie an nicht ganz unrichtig die neue Aera datirt; richtig wegen der äusserlichen Complexion und Configuration; unrichtig, wenn der ethische Inhalt gemeint ist. Obwohl auch Schumann ethisch näher an Beethoven steht, als an Liszt, Berlioz und Wagner, so zeigt er psychisch und physisch allernächste Verwandtschaft zu diesen Letzteren, namentlich in der Neigung zu krankhaften Abnormitäten, welche für natürlich oder nothwendig gelten sollen. Schwerlich wird man einen grösseren Tonsatz von ihm ohne Syncopen, Triolen, auch 3 gegen 2 u. dgl. auffinden; mit Syncopen beginnen, ehe noch ein Gefühl des Grund-Rhythmus vorhanden, ist ihm eine gar nicht ungewöhnliche Wendung. Manfred's Ouverture beginnt:



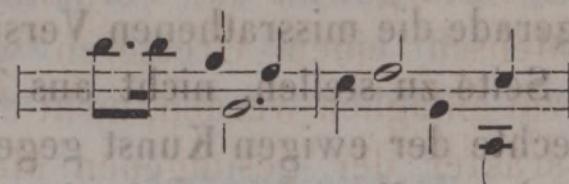
was wiederum, wenn der Telegraph nicht mit Augen gesehen wird, klingen muss:

also wie jener Beethoven'sche Chor rhythmisch einfach anfängt; die folgende Cantilene enthält dann zuerst gerade, obwohl bunte Rhythmen, führt darauf vom sechsten Takte an bescheidene Syncopen mit Gegenhalt ein; aber im zwölften und so fort emancipiren sich die Syncopen, und der Boden schwankt unter den Füssen. Auffallend, selbst aus der grossen Masse hervorblitzend und schneidend, sind die Syncopen: im *Faust*^{*)} 39, 1, 4; 78; 81, Z. 3—4; 82 Ende; im *Manfred* S. 55. 77 oben; 83, 99, Z. 2, T. 4; 101, 1, 2.

Den Syncopen gegenüber sind die Prolepsen, Vor-
ausnahmen der erwarteten Harmonie, harmonische Gegen-
bilder. Auch hier lässt sich historisch nachweisen, wie aus
der bescheidenen Händel-Bach'schen Form:



die spätere Kunst immer weitere Folgerungen entwickelt:
zuerst die Mozart'schen Menuett-Schlüsse:



die eigentlich nur einen Vorhalt (Aufhalt) der Secunde besagen. Beethoven geht, zumal in Quartetten und Sinfonien, schrittweise weiter bis zu der viel berufenen, aber dort freilich geistreich eingeführten Prolepsis in der *Eroica*:



welche auch, weil aus verschiedenen Elementen gemischt, minder stössig erscheint, als die andere in der *C-moll*-Sinfonie am Schlusse des letzten Scherzo:



Schumann bietet ebenfalls die selbstständigen Prolepsen; einige Beispiele s. *Faust* 8.—23, 2 (fis).—74.—99.—*Manfred* 116, 1, 2; 119, 8 u. a.

Die emancipierte Instrumentalität ist Haupt-
ursache dieser neuen Gebilde: wie sie hervorgerufen ist

^{*)} Vom *Faust* habe ich den Clavier-Auszug, von *Manfred* die Partitur vor Augen.

von der vom Naturgrunde losgerissenen, phantastisch versenkten Empfindung, so begünstigt sie auch deren freiestes Schweißen. Fern sei es, das Seelenbedürfniss zu schelten, welches zu dieser kühnsten Ausgeburt des deutschen Geistes hingeführt hat; dieses Versenken des Gemüthes in grundlose Tiefen hat wahrhaft neue Gestalten erzaubert, die nicht bloss das Tonleben erschliessen, sondern die Seele mannigfach nähren und bereichern. Aber eine grosse Gefahr ruht neben und in der köstlichen Gabe: der reine, ursprüngliche Menschengesang wird davon ergriffen auf doppelte Weise: erstlich, indem er, zur Nachahmung getrieben, aus sich selbst herausschreitet; dann, indem er, jeweilig vom Instrumentalen überwältigt, unterdrückt, secundär wird. Das ist eine Sünde, den lebendigen Gesang der menschlichen Seele dem todten Tonzeug der Posauen, Contrabässe u. s. w. unterthan zu machen.

Mit diesem Worte mögen wir manchem ehrlichen Musicanten wehe thun; die Wahrheit aber muss durchdringen, dass von zwei Zusammen-Arbeitern dem beseelten, geistbewussten die Herrschaft gebühre. Ausserordentliche Fälle bleiben daneben bestehen, wo einmal durch Leidenschaft oder Naturgewalt das Verhältniss umgekehrt wird und der Mensch einem Grösseren weichen muss. Aber das soll nicht alltäglich werden, nicht der Hauptgang oder Grund-Charakter der gesungenen Melodieen sein; wo Menschenstimme tönt, soll nicht die Singbarkeit verloren gehen.

Hier nun ergeben sich bei den meisten Neueren Uebelstände, die wir auch am Freunde nicht verschweigen dürfen. Minder erheblich mag es heissen, wenn einmal den Stimmen Ausserordentliches an Kraft, Dauer, Höhe oder Tiefe zugemuthet wird; dergleichen Einzelheiten bei Beethoven und R. Wagner lassen sich im günstigen Falle überwinden, doch können sie die Ausführung gefährden. Weit schlimmer ist, wenn die Vocalität in arabeskenhafte Instrumentalität zerlöst, oder auch, wenn ihr Intervalle zugemuthet werden, die ohne Instrument entweder unverständlich oder selbst dem Geübtesten unerreichbar sind. Vgl. Faust, Clav.-Ausz. 55, 2, 1; 75, 1, 3. Beethoven's Schluss-Chor der neunten Sinfonie leidet an allen diesen Gebrechen, und es kann die gewaltige Tonschönheit, die hindurchblitzt, nicht für die Angst und den Widerspruch, den der Hörer fühlt, durchaus entschädigen. Beispiele von Unsingbarkeit sind bei Schumann nicht allzu selten; im Faust sind auffallend die Stellen: 55, 2, 1, „athmest neu erquickt zu meinen Füssen“; 75, 1, 3, „es eignet sich, es zeigt sich an“ u. s. w.; im Manfred einige Stellen des herrlichen Geister-Chors, z. B. S. 92, durch der Himmel Gluth—„herolden die Kometen seinen Lauf“ u. s. w.

Alle diese Stücke, einzeln genommen, können nicht den Werth des Ganzen zerstören; dieser ruht in der Darstellung heißer Leidenschaften, die bald im Gesange hervorklingen, bald durch das Instrumentale gemalt werden. Ueber die Malerei und was ihr anhängt, bleiben wir bei unserer früheren Ueberzeugung, dass die so genannte Tonmalerei an sich kein Tadel am Tonsätze sei, sondern dem innersten Wesen der Tonkunst entspreche. Auch die Gränzen des Erlaubten würden wir nicht so enge stecken, wie wohl geschieht, wenn man z. B. alle Naturtöne oder körperliche Nachahmungen ausschliessen will. Dass ein rechter Künstler das Passende wähle und mehr Seelenströme rauschen lasse als Wasserströme, ist eben so gewiss vorauszusetzen, wie eines Pfuschers Missgriffe unvermeidlich sind. Marx hat in seiner Jugendschrift „Ueber Malerei in der Tonkunst“ das Treffende längst gesagt; dort anknüpfend, möchten wir die falsche und echte, die triviale und künstlerische Nachahmung unterscheiden, welche im Stoffe gleich, in der Ausdrucksweise weit von einander ab stehen. Jene äusserliche oder drastische Portraitirung sieht es lediglich ab auf Erkennbarkeit, auf lächerlich überraschende Aehnlichkeit, wo Warze, Runzel und Buckel ja nicht zu vergessen sind: ist ihr Witz einmal erkannt, so wird sie schal, zuletzt langweilig; die künstlerisch innerliche Mimesis hingegen nimmt die Naturgestalten und bringt sie vergeistigt wieder, Geist zum Geiste tragend, erneuernd und belebend, daher sie bei Wiederholungen desto tiefer wirkt, wie alle wahre Musik das thut. Beide Arten berühren sich in zarten Linien; Schumann neigte von Jugend auf zur äusserlichen, wandte sich aber fortwährend mehr zur inneren Art, die ihm in den Werken der Reife immer mehr gelang. Hervor treten im Manfred Part. 49: Gesang des Lustgeistes, 50: des Wasser-geistes, dazu die herrlichen Instrumental-Scenen 72, 77, 110; im Faust 75, 3, 4. Reich sind beide Ouverturen an solchen Tonbildern. Beide stellen titanisches Ringen verschiedentlich dar: die Faust-Ouverture malt in dunkler Wühlerei den, der sich „im dunklen Drange des rechten Weges wohl bewusst ist“; die Manfred-Ouverture hebt mehr hervor die einsame Melancholie des Gewissens, das mit Verzweiflung ringt; von den zahlreichen malerischen Melismen sind am meisten verarbeitet diese zwei:

[*]

deren erstes etwa den sehnend Fliehenden darstellt (vgl. Astartes' Abschied, Part. S. 106, —?), das andere den Schmerzensschrei, der nicht Gebet werden kann. Dieses letztere hat nahe Verwandtschaft mit dem herzrührenden Flehen der Menschenstimme, die in Maria Stuart's Liedern am Schlusse erklingt.

Ueber Schumann's Manfred hat sich das Urtheil wohl ziemlich festgestellt, nachdem er über zehn Jahre bekannt, aufgeführt und mit Theilnahme gehört ist. Uns scheint es das beste unter denjenigen Werken Schumann's, denen es formverwandt ist, denn sinnverwandt sind sie alle und geben mit äusserst wenigen Ausnahmen überall das selbe Bild der Persönlichkeit des Künstlers. Und dies eben ist es, was die vollkommene Dramatik zu erreichen hindert. Man kann sagen, es sei dramatischer Geist, dramatisches Streben darin, und doch fehle das anschauliche und wahrhaft Dramatische, das durch volle selbstständige Personen hindurchgebende dialektische Wesen des inneren Fortschrittes. Das ist die innerlich nothwendige Steigerung des Ganges von dem epischen Grunde durch die lyrisch-ethische Aufgabe zur dramatischen Erfüllung, wie es die uralte Kunst-Theorie in den Stufen von *ξηγησις, δρᾶμα, καταστροφή* — Exposition, Thema, Auflösung — als das echt Dramatische erkannt hat. Allerdings kommt das in vollem Maasse nur der Wortdichtung zu; aber von allen realen Künsten ist die tönende vermöge ihrer natürlich wogenden Triebkraft am ersten im Stande, Dramatisches „nachzuahmen“, wie wir das wirklich gewahren in den echt dramatischen Maccabäus, Samson, Messias, Matthäus-Passion, Iphigenie, Don Juan. — Die dramatischen Mängel des Manfred — schon in Byron's Urschrift sichtbar — sind nicht sowohl dem Zeitgeiste, als dem Schumann'schen Geiste zuzuschreiben; und es können alle die vereinzelten Glanz-Effecte von durchbohrender Gewalt nicht entschädigen für die mangelnde Triebkraft des Ganzen. Im äußerlich Bühnenhaften stehen ihm Meyerbeer und Wagner voran. Hat auch Schumann nach solchem Ideale nicht gestrebt, so fühlt man doch, dass ihm überhaupt die dauernde Spannung für Durchsetzung eines weitgedehnten Ziels fehlt.

Neben jener äusseren Dramatik hat derselbe Meyerbeer auch einen Vorzug darin, dass seine Melodien, schelte man ihren geistigen Gehalt, wie man wolle, doch meist melodisch sind, d. h. leiblich gegliederte, fassliche und behaltliche Tonbilder bringen, die auch haften im Gedächtniss. Das Gedächtniss aber mit dem Hohn des „Monumentalen“ zu achten, wird dem Radicalismus nicht gelingen. Beruht doch die Tonkunst, gleichwie die Poesie, ja, die Sprache selbst, auf dieser Grundkraft der *Mνήμη*, und gar schön sagt der altdeutsche Stamm *Minna* das-

selbe, was Minne, Liebe, Gedächtniss und Dichtung in Einem nennt. Und so sind alle grossen Genien mit starkem Gedächtniss begabt, und am Poetischen ist die Einpräglichkeit, das dauernde Wiederhallen im Herzen ein Zeugniß seiner Güte. In der Uneinpräglichkeit aber — was wir mit Leidwesen eingestehen — geht Schumann mit Wagner auf einer Bahn; das überwiegende psychologische Recitiren, Detailmalen, Instrumentalisiren schadet der Einpräglichkeit. Wo diese geistflutenden Darstellungsarten vorherrschen, da verdrängen sie in dem Volke, das sie lehren wollen, endlich alle Sangfreude, und die Einfalt des Volksgesanges geht verloren; denn dass diese etwa in unseren Liedertafeleien vorwalte oder gefördert werde, wird kein Unbefangener behaupten. Der Morgenblitz naiver Jugendklänge ist Schumann so fremd geworden, dass selbst der Kuhreigen im Manfred trotz aller schönen Züge doch mehr nachempfunden als geglaubt erscheint und ein schmerzliches Zucken hindurchzieht in den mehr als sonst gewohnten rhythmischen Rückungen. Wäre dieser Kuhreigen, wie wohl behauptet ist, nach der Wirklichkeit copirt, dann musste der Aelpler, der ihn geblasen, selbst schon ein wenig zeitgemäss angeweht sein; daneben klingt er doch immer noch weit ursprünglicher als die ganz unkindlichen „Kinder-Scenen“. — Reinschöne Melodieen vollkommener Seligkeit gelingen Schumann nicht, weder in der Peri, noch im Faust; ein Beispiel Faust, Clav.-Ausz. 164: „Neige, du Ohnegleiche, dein Antlitz gnädig“; — s. auch 103, 107.

Gewaltig wirkend und im besten Sinne schumannisch ist der Hymnus der Geister Ahriman's Nr. 7; alle seine Absonderlichkeiten sind hier einem Höheren dienstbar geworden, dessen dämonischer Gehalt so klar, wie das möglich ist, ans Licht tritt und in dem nächtigen Glanze des H-dur am Schlusse S. 109 ergreifend aufleuchtet. Aus den tausend merkwürdigen Einzelheiten heben wir schliesslich einige heraus, weil sie Schumann's specifische Art und Kunst zeichnen, die ihm Niemand nachmachen kann, am wenigsten die Nachahmer: Manfred, Part. 23, 3—6, die stillstehende Cantilene mit bewegten Unterstimmen auf dem dumpfen Orgelpunkt — wie ein herauschleichendes Ungeheuer — böser Geist oder Gewissen:



A musical score page showing two staves for the Trombone. The top staff is in treble clef, B-flat key signature, and common time. It features a series of eighth-note chords. The bottom staff is in bass clef, B-flat key signature, and common time. It features a series of eighth-note chords. The word "Tromb." is written above the notes.

Dann eine Lieblingswendung Schumann's, die chromatische Gegenbewegung, Manfred 37^{*}):

Ob. Fl.

{

Geigen

simile

segue

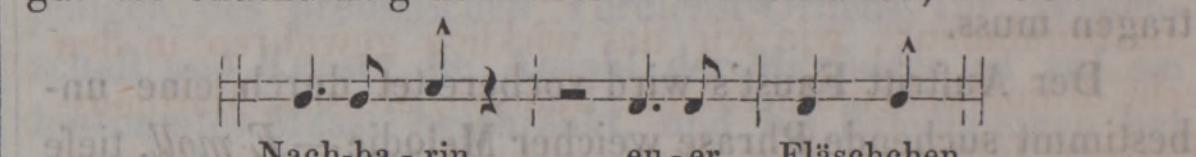
Simile in Umkehrung der Geiger und Bläser; endlich eine ähnlich gegenläufige Stelle, aber mit homophon selbstständigen Synkopen, dass es kracht wie ein Erdbeben, S. 41, wenn es klingt, wie die Worte: *d'erde druntini diunete, diu helle in gegine gliunete* (die Erde drunten dröhnte, die Hölle entgegen glönte = glühte), im Anno-Liede.

Bei Betrachtung der Faust-Szenen treten, wie oben gezeigt, die eigentlich dramatischen Fragen zurück; es sind eben einzelne Stücke, mehr Skizzen und Studien, als objective Bilder; am objectivsten geprägt erscheint die Ouverture, obwohl aus ihr mehr das einsam Faustische des inneren Wühlens, als seine dramatische Berührung mit der Welt herausscheint.

Die Scene im Garten, *in medias res* mit dem *inganno* hineinfahrend und zwischen *d g F* meist in Sexten und Quart-Sexten hin und her bewegt, ist von lieblichem Ausdruck; die fortwährend recitirende Detail-Malerei ist hier erträglicher, angenehmer als sonst, und das arabeskenhafte Umschlingen von Sang und Klang, menschlicher und Natur-Stimme reizend durchgeführt; Goethe's naive Unschuld ist nicht darin. — Das zweite Stück: Gretchen vor dem Bilde der *mater dolorosa*, hat Züge von wundersamer Schönheit, so S. 19: „Die Scherben vor meinem Fenster“ — bis zu Ende; unklar für den nicht Tact Sehenden ist der Anfang (S. 16) anzuhören.

Nr. 3, Scene im Dom, ist ein düsteres Zeugniss aus der Nachtseite des Schumann'schen Genius, durchaus drückend und lastend besonders darum, weil nirgend die Hoheit der Kirchensei er oder auch nur ein Widerschein aus dem höheren Chor der Seligen einklingt, sondern das Gewissen und der böse Geist die ganze Scene tränken mit ihrem Gift. Goethe selbst hat zwar die persönliche Scene ebenfalls in den Mittelpunkt gestellt, aber auf unendlich weitem Hintergrunde; bei Amt, Orgel und Gesang soll

uns das Heilige umfassen als der objective Grund, und der Chorgesang soll diesen Inhalt nähern, bernieder tragen aus der Höhe. Hier bei Schumann vernehmen wir Anfangs gar nichts vom Dom, sondern nur das unheimliche Flüstern des Vaters der Lüge und die Gedanken, die sich unter einander anklagen und entschuldigen — Alles in schlagenden Ton-Gleichnissen; Orgel und Dom aber, und das selbst in dem Giganten-Hymnus *Dies irae* hindurchtönende heilige Element in heiligem Zorn aus heiliger Liebe — das erscheint nirgend; es herrscht nur der Schrecken. Der Hymnus könnte eben sowohl im Manfred gedacht werden als heidnische Ahriman-Anbetung. Dass dieses der Inhalt von Schumann's Intentionen sei, fühlt jeder Aufmerksame gleich Anfangs; bestätigt wird es durch den Schluss, wo der Chor mit dem bösen Geiste gleichsam Unterredung pflegt und zuletzt dahinfleht wie vor dem wilden Jäger. In Goethe's Scene aber ist das wahrhaft Dramatische eben darin gelegen, dass der Chor zwischen Weihrauchduft und Orgelklang den heiligen Ton aus der Ferne hindurch wallen lässt, und zwar in kirchlicher, nicht pathetisch weltlicher Gestalt. Und wollte man Schumann neben der künstlerischen Freiheit melodischer Fassung noch das zugestehen, dass er das eigentlich Kirchliche gegen das Schein-Kirchliche — Theatralische — aufopfern dürfe, so ist doch das hier Gegebene auch nicht einmal scheinkirchlich geblieben. In solcher Umgebung wird sogar die ohnmächtig kreischende Declamation, S. 33:



erträglich. — Jenes *fair is foul and foul is fair*, was H. Heine sich als Symbolum abgemerkt hat aus Macbeth's Hexen, das sollte billig ein deutscher Künstler nicht zum Symbolum nehmen.

Der zweite Faust, welchen der greise Dichter dem grossen Dramatiker Meyerbeer vorzugsweise zugesucht hatte, ist noch incomponibler, als der erste; denn je philosophischer, je ferner von Ton- und Bildkraft. Immerhin mögen einzelne Scenen sich eignen zu realer Darstellung: so — vielleicht die erste. Schumann hat sie in Töne gebracht; aber es ist in dem, was Ariel singt und was die Instrumente malen von dem prächtigen Sonnenaufgang im Himmel, S. 35—52, von englischer Süsse und Milde wenig zu fühlen. Ein rhythmisches *Inganno* beginnt die Einleitung, also wenigstens Unruhe, statt seligen Blicks ins Jenseits; denn der nicht sehende Hörer wird S. 35 zwölf Achtel, statt der geschriebenen neun Achtel messen. Diese selbstständige Synkope beherrscht die ganze, „Ruhig“ überschriebene Einleitung, „in anmuthiger Gegend, unter blumigen Rosen“ u. s. w. Der Chor: „Wenn sich

*) Wo uns jedoch die unregelmässige und höchst unbequeme Orthographie *Viola* T. 1: *as, a, as, a*, statt *gis, a* — auffällt.

lau die Lüste füllen“, S. 38—45, hat lieblicheren Schwung und manche reizvolle Effecte; aber nicht alle Hörer werden darüber vergessen, welche matt syllabirende Declamation:

—dergleichen Mendelssohn und Schumann unter einander gemein haben — hier zu Grunde liegt; auch ist die lockere Stimmführung nicht angenehm, und der fundamentlose Chorgesang, dem die Instrumente erst Verstand geben, dem scharfen Hörer nicht erwünscht. Doch, jene Absonderlichkeit einmal als zeitgemäße Gewohnheit hingenommen, wird man das Ensemble gern hören und zu Herzen nehmen, zumal da das Bild in Künstlers Hand zusehends erwärmt, bis es zum Gipfel gelangt in dem Chor: „Thäler grünen, Hügel schwellen“ (46 u. s. w.), von einer Süßigkeit, die an Schumann's Jugendzeit erinnert. Gewissens halber dürfen wir nicht verschweigen, wie manche unbegründete Orgelpunkte — vielmehr stillstehende Grund- oder Mittelstimmen — anstössig sind, deren Anwendung auch Mendelssohn in gewissen Chor-Compositionen liebt und die sich in ganz gleicher Weise bei dem Engländer Purcell († 1695) finden; sie können depravirend wirken und machen bald den Eindruck von cantillirender Psalmodie, bald von bequemer Salopperie. Nicht ganz so schlimm, aber daran streifend, ist S. 50—51 die Stimmführung zu den Worten: „Alles kann der Edle leisten“, wo der zwölftaktige Orgelpunkt *f* eine leicht beschwingte Melodie tragen muss.

Der Auftritt Faust's wird vorbereitet durch eine unbestimmt suchende Phrase weicher Melodie — *E-moll*, tiefe Geigen, was der Scene wohl angemessen scheint; des Helden eigene Worte treten dann auf in dem feuchtwarmen *G-dur* und declamiren, wohl hastiger als Goethe, aber dem Schumann'schen Bilde entsprechend:

„Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig, äther'sche Dämmerung milde u. s. w.“

Der Verlauf ergeht sich dann in kühnen symphonistischen Wendungen, wo Menschenstimme und Instrumente, Tongebild und Philosophie gar oft in Zwiespalt gerathen; doch wiegt das Musicalische über, und es soll kein Vorwurf sein, wenn wir behaupten, wiederum Schumann statt Faust zu hören; ein rechter Höhepunkt ist die sichere freudige Cantilene, deren Haupt-Motive S. 60, 61:

1. 2.

3.

welche dann variiert, nach- und wiederklängend zum Schlusse geleiten, wo die Instrumente sie prächtig füllend und bestätigend aufnehmen.

Die mitternächtige Scene der vier grauen Weiber Nr. 5 ist ein rechtes Cabinetsstück Schumann'scher Kunst. Bewundernswert ist der dämonische Inhalt hier, man darf sagen dem Classicismus genähert: die Arbeit ist sauberer und sorgfältiger, die Verwendung der Kunstmittel von Anfang bescheidener und concentrirter, um desto bedeutendere Steigerung zuzulassen; Sang und Klang (Stimmen und Instrumente) treten deutlicher aus einander; die Gesamt-Darstellung der Widersprüchlichkeiten ist echt dramatisch. Denn die bei Goethe ziemlich trockenen allegorischen Gespenster, die ihres Namens Rätsel alsbald lösen, ihr Huschen und Schweben, das Neckische und Grauliche umwindet uns vertraulich und fremdartig; das Instrumentale gibt klare Localfarben, ohne die individuellen Gestalten zu übermalen: da tritt Faust hervor, in wahrhaft menschlichen Tönen recitirend, tiefes Erregt, aber in ethisch heroischer Haltung die königliche Hoheit seiner Seele bekundend. Das Ganze ist und wirkt, was es soll, ein Lob, welches nur echten Kunstwerken zu Theil wird; dabei jedoch kann wohl bestehen, dass man — trotz des wohlgefügten Zusammenhangs der Glieder — Einzelnes anders wünscht, z. B. den Gesang der „Sorge“, von Anfang treffend gezeichnet — kalt, trocken, didaktisch —, hält diesen Ton durch mit einer hölzernen Energie, die aus dem Dämonischen ins Philiströse fällt und endlich abspannend wirken muss, trotz einiger ungeheuerlich unsingbaren Intervalle, als: 78, 4, 3—4... 79, 1, 1—3 u. s. w. Die Klarheit des Bildes leidet, und der wunderliche Text ist nicht überall in das Niveau der Tonwelt erhoben. Auch das antwortende Recitativ Faust's, S. 80—81, wiederum zu ungewöfrem Texte gesungen, hat nicht durchaus die schöne Plastik der übrigen Scene. Nun aber die Katastrophe: Faust's Erblindung, tiefe, männliche Wehmuth, kühne Erhebung aus dem letzten Unglück zu letzter That — stellt uns wieder her aus jenem Zagen und Fragen; ein stolzer Instrumentalschluss beleuchtet das Bild des scheiden Helden. So ist, ungeachtet einzelner Haken und Stösse, die vielleicht beabsichtigt sind, und mancher unsingbaren Härte, der Geist des Ganzen glücklich dargestellt und für diese Scene etwas geleistet, was bis dahin unmöglich schien. — Mährchen, noch so wunderbar, Dichterkünste machen's wahr.

Auch die irdische Schluss-Scene, „Faust's Tod“, Nr. 6, nimmt an diesem Ruhme Theil, wie an den zuweilen unnötigen Härten und Gewaltsamkeiten. Merkenswerth ist aber hier, wie in den meisten Stücken der beiden ersten Abtheilungen, die sorgfältige Wahl der Tonarten,

worin sonst Schumann und die Neueren sich minder streng erweisen, als die alten Meister. Während nämlich in anderen Werken auch Schumann die 5—6fach chromatisch vorgezeichneten Tonarten im Uebermaass verbraucht, so sind hier einige der bedeutsamen Wendepunkte eben in ursprünglichen Stufen gehalten, so das *Dies irae*, dann Mephisto und die Lemuren, S. 86—91 in *D-moll* mit Anklängen des *Modus dori*s, wie Mozart verfuhr beim *Dies irae* und in der Arie der Königin der Nacht; solche Anklänge sind um so weniger zufällig, je absichtloser sie eintreten. Aehnlich ist *H-dur* und *Fis-dur* (Mansred 109, Faust 82) bei nächtigem Glanz angewandt, wie bei Händel's ägyptischer Finsterniss im Israel, bei Weber's Mondnacht im Freischütz; nur zum Posaunenklang, Faust 25, hätten wir lieber *B-dur* gleichwie in Mozart's *Tuba mirum* vernommen.

Bis etwa zur Mitte — S. 92: „Wie das Geklirr der Spaten“ — ist diese letzte irdische Scene vortrefflich und der vorigen an Bildkraft vergleichbar; danach sinkt sie; die Rede Faust's, deren Ende der Tod ist, und Mephisto's Antwort fallen gegen das Vorige stark ab. Die Declamation ist allzu gedankenvoll, um musicalisch zu bleiben; der Wort-Inhalt, die langen Verse, die weiblichen (trochäischen) Versschlüsse stehen der Tonschönheit im Wege; glücklich gewählt ist die seine Wendung, zwei Reimzeilen bisweilen im ariosen Melisma gleichzubilden, S. 96, 2—96, 4. Die 32 instrumentalen Schluss-Takte bringen endlich versöhnlichen Klang, einen rührend erhabenen Hymnus, in dem durchsichtigen *C-dur* leise wie aus der Ferne hallend.

(Schluss folgt.)

Aus München.

Den 2. December 1862.

Gestern Abend wohnten wir einer vortrefflichen Aufführung von F. Hiller's Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem“ unter der Direction des Herrn von Persall bei. Alle Mitwirkenden, Solisten, Chor und Orchester, waren für das Werk begeistert, und es schlug bei dem Publicum so durch, wie noch keines der neueren Componisten. Wiewohl unsere Zuhörerschaft keineswegs sich leicht und gern dem lauten Applaus hingibt, sondern vielmehr sehr zurückhaltend ist, so war sie doch an diesem Abende verschwenderisch mit ihren Beifallsspenden. Die Chöre gingen aber auch vorzüglich gut, namentlich waren die Einsätze, z. B. „Verräther! er ist ein Freund von Babylon!“ so präcis und kraftvoll, dass sie oft einen erschütternden Eindruck machten. Ueberhaupt aber waltete über der ganzen Aufführung unter Persall's sicherer Leitung ein glücklicher

Stern. Den Jeremias sang Herr Harlander, ein trefflicher Bariton, welcher namentlich die Recitative breit und gross und das Ganze mit würdiger Weihe vortrug, die Sopran-Partie Frau Hefner-Vogel ebensfalls trefflich, die Hanna die Hofkapell-Sängerin Fräulein Maier, eine vorzügliche Altistin, die Tenor-Partie Herr Heinrich vom hiesigen Hof-Theater. Freilich mussten Chamital und die israelitische Jungfrau, Zedekia und Achikam in je eine Hand gelegt werden; allein wenn die Frage entsteht, welches Element vorherrschend berücksichtigt werden müsse, ob das Rollen- und Sachverhältniss oder das musicalisch-künstlerische (vorausgesetzt, dass man beiden zugleich nicht genügen kann), so sind wir unbedingt für die Bevorzugung des letzteren, da namentlich beim Oratorium das dramatische Verständniss doch nur untergeordnet, bingegen die Vollkommenheit der musicalischen Ausführung die Hauptsache ist. Wenn dann die Sänger den doppelten Charakter der übernommenen Partien, dem schon durch die Composition sein verschiedenes Gepräge gegeben ist, auch durch den Vortrag gehörig aus einander zu halten wissen, wie es hier der Fall war, so geschieht dadurch auch dem Verständniss der Handlung kein Abbruch. Erfreulich war es, dass zufällig dieser Erfolg eines der grösseren Werke Hiller's mit dessen Ernennung zum Ritter des Maximilians-Ordens durch unseren König zusammentraf*). Die Statuten dieses Ordens sind im Ganzen dieselben, wie diejenigen des preussischen Verdienst-Ordens für Wissenschaft und Kunst: die Anzahl der Mitglieder ist auf ein bestimmtes Maass beschränkt, und bei Erledigungen hat das Ordens-Capitel den Vorschlag. Hiller ist an die Stelle des verstorbenen Heinrich Marschner ernannt worden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

München, 28. November. Se. Majestät der König hat an seinem heutigen, in herkömmlicher Weise festlich gefeierten Geburtstage wieder vier Ritter des Maximilians-Ordens für Wissenschaft und Kunst ernannt, und zwar — an die Stelle der seit Jahresfrist verlebten Frhr. von Zedlitz, Justinus Kerner, Albrecht Adam und Heinrich Marschner — die Herren: Frhr. v. Münch-Bellinghausen in Wien, Professor Deger in Düsseldorf, Ferdinand Hiller in Köln und Eduard Mörike in Stuttgart.

Mannheim, 3. December. Ich kann Ihnen die sichere Nachricht mittheilen, dass die Oper „Lorelei“, Text von Geibel, Musik von Max Bruch aus Köln, vom Theater-Comite definitiv zur Aufführung auf dem hiesigen grossherzoglichen Hoftheater im Laufe des Winters angenommen worden ist. Nach Neujahr wird das Einstudiren derselben beginnen. Der Componist verweilt seit Herbst unter uns und wird den Winter hier zubringen. Der Dichter der

*) Siehe unten Tagesblatt.

Lorelei hat sein früheres Verbot der Composition und Aufführung derselben zu Gunsten des Herrn Max Bruch, dessen Musik er in diesem Frühjahr in München kennen lernte, zurückgenommen und in so fern dem Aufstreben eines so bedeutenden jungen deutschen Talentes, wie es die bereits bekannten Compositionen Bruch's zeigen, eine mächtige Stütze gewährt.

Dessau, 22. November. Heute Abend fand eine öffentliche Gedächtnissfeier des Todestages unseres allverehrten verstorbenen Capellmeisters Fr. Schneider in der dazu erleuchteten Schloss- und Stadtkirche Statt, ausgeführt vom Kirchenchor unter Leitung des thätigen, strebenden und sehr befähigten Cantors Herrn Diedicke. Die Gesänge von Fr. Schneider, Mendelssohn und Hauptmann, theils mit, theils ohne Orgel, wurden geschmackvoll vorge tragen, wozu bei denen mit Orgelbegleitung versehenen das würdige Orgelspiel des Herrn Siegfried nicht wenig beitrug. Die Kirche war zahlreich besucht, und wir danken denen, welche diese Feier veranstalteten und ausführten, für den hohen Genuss und noch mehr für das Opfer, das den Manen Schneider's dadurch gebracht wurde.

Im Uebrigen geht hier in Bezug auf Musik Alles seinen gewohnten Gang. In den öffentlichen Concerten der herzoglichen Capelle wurden vorzugsweise die alten Classiker vorgeführt, nur dass dieser Concerte alljährlich weniger werden und das Oratorium fast ganz verschwindet, was seinen Grund darin hat, dass die Männerstimmen in der Sing-Akademie seit Verlegung des Schullehrer-Seminars von hier nach Köthen immer spärlicher erscheinen, so dass man seine Zuflucht sogar zu bezahlten Theater-Chorsängern nehmen muss. Das Orchester strebt, seinen alten verbreiteten Ruf zu behaupten; es nimmt aber an Zahl seiner Glieder ab und muss auch an Tüchtigkeit abnehmen, wenn man bei dem Grundsätze beharrt, dass Neuanzustellende in Bezug auf Besoldung ganz von unten anfangen sollen. Es wäre schade!

Die Oper hat seit Kurzem wieder begonnen und ist so weit gut besetzt; Neues steht noch zu erwarten. Der Besuch derselben ist nicht, wie er sein sollte; es fehlt an Geld, da die Stadt durch Fremde mit ihren grossen verunglückten Geld-Instituten sehr mitge nommen worden ist.

Ps.

Breslau. Die mit dem Beginn des Winter-Halbjahres wieder eingetretenen Abonnements-Concerte der Theater-Capelle erfreuen sich wie früher grosser Theilnahme, welche sie um so mehr verdienen, als das jedesmalige Programm immer viel Anziehendes enthält, wovon vorzugsweise die Sinfonie einen wesentlichen Theil bildet, zumal für deren gediegene Aufführung die umsichtsvolle Leitung des Herrn Musik-Directors Hesse stets beseelend zu wirken weiss. Nicht mindere Beachtung verdienen aber auch die Concerte des Orchester-Vereins, und haben die drei ersten Concerte bewiesen, mit welchem Eifer Herr Dr. Damrosch die Direction führt und wie er die Zuhörerschaft durch sorgfältig ausgewählte Tonwerke älterer und neuerer Zeit durch fein nuancirte Ausführung zu fesseln versteht. Am besten spricht dafür, dass die weiten Räume des Springer'schen Saales jedes Mal von einer zahlreichen Versammlung besetzt waren und diese für die gebotenen Gaben (darunter die trefflichen Solo-Vorträge der Hof-Opernsängerin Frau Liebe, des Pianisten v. Broussart) rauschenden Beifall spendete, welcher auch dem meisterhaften Violinspiel des Herrn Dr. Leop. Damrosch verdienter Maassen zu Theil wurde. Selten kommen in einem Concert-Locale wie das vorgenannte so oft Sinfonien zu Gehör, denn auch die Springer'sche Capelle hält an dem schon jahrelang einge führten Programm in dieser Beziehung fest und zeigt unter der wackeren Leitung des Musik-Directors Herrn Schön, dass sie aus-

ser den älteren Tonwerken dieser Gattung auch die neueren einstudiirt und dadurch rüstiges Fortstreben an den Tag legt. Einen interessanten Zuwachs erhält die Winter-Saison noch durch die so eben angekündigten Sinfonie-Concerte, welche im Universitäts-Musiksaale, von dem umsichtig wirkenden Musik-Director Herrn Schäffer geleitet, am 1. und 15. December d. J. und 5. Januar k. J. Statt finden sollen und wozu das Erscheinen auswärtiger Capacitäten, wie Frau Dr. Clara Schumann, Alfred Jaell, erwartet wird.

Wir erwähnen hier anfügend eine neue Ausgabe von Seb. Bach'schen Arien und Duetten durch die F. E. C. Leuckart'sche Musik handlung hierselbst, welche besondere Anerkennung verdient. Schon früher erschienen in Leipzig bei Whistling Arien von Seb. Bach, bearbeitet von R. Franz. Jean Paul's Worte: „Hier findet man die wahre Sonntags-Lecture“ — kann man darauf anwenden, und eben so auf die drei Arien für Sopran, drei für Alt und drei für Bass aus der Passion nach Matthäus, und Duette aus verschiedenen Cantaten und Messen von Seb. Bach in den Leuckart'schen Heften. — Genau studirt wollen sie sein — der Lohn wird jedoch nicht ausbleiben.

Richard Wagner ist in Wien eingetroffen, um die letzte Hand an die Einrichtung und das Studium der Oper „Tristan und Isolde“ zu legen. Das Werk dürfte gegen Ende December in Scene gehen.

Ankündigungen.

So eben sind erschienen und durch alle Buch- und Musicalien handlungen zu beziehen:

Ludwig van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 6, enth. Sechste Symphonie, Op. 68, in F. 2 Thlr. 6 Ngr.

— — Nr. 136, 137, 138, enth. Sonaten für Pianoforte allein, Op. 27, Nr. 1, 2, und Op. 28. 1 Thlr. 6 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 3, enth. Dritte Symphonie, Op. 55, in Es. 4 Thlr.

Leipzig, im November 1862.

Breitkopf & Härtel.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofplatz Nr. 22.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.